



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

# **Ilse Aichinger: la po-etica diffidenza della lingua**

## **Interrogare, ricercare, ridurre**

Facoltà di Lettere e filosofia  
Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali  
Dottorato in Studi germanici e slavi  
XXXIV ciclo

Candidato  
Matteo Iacovella

Tutor  
Prof.ssa Camilla Miglio

A.A. 2020/2021

## 4 Introduzione

### Inquadramenti

#### I. Scrivere e pensare *con* Auschwitz

- 8 1. Dialogo, memoria, compassione, responsabilità: fondamenti di un'etica dell'altro
- 16 2. Paradigmi moderni del male
- 20 3. Unicità e normalità dello sterminio
- 21 4. La lunga "ora zero": colpe individuali e responsabilità collettive
- 24 5. *Images malgré tout*
- 30 6. *Lyrik nach Frankfurt*: giustizia po-etica
- 32 7. *Argumentum e silentio*. Quali parole per dire lo sterminio?

#### II. La po-etica futuribile di Ilse Aichinger

- 35 1. «Erinnerung begreift sich nicht zu Ende»: Ilse Aichinger e la po-etica che ricorda
- 37 2. Ilse Aichinger, 1921-2021: una po-etica futuribile in una lingua postuma

#### III. Ilse Aichinger: dialoghi tra edito e inedito

- 40 1. Il corpus
- 40 2. Il repertorio «dial»
- 41 3. Problemi e questioni di datazione: il profilo dell'opera edita tra il 1945 e il 1976
- 42 4. Interrogare l'archivio: il lascito di Ilse Aichinger a Marbach
- 44 5. Il testo come rete in movimento: biblioteca, libro e *sous-œuvre*

### Contesti

#### IV. Crisi e creatività: voci dal dopoguerra

- 47 1. *The Third Man* (1949) e *Das vierte Tor* (1945): testi e testimonianze dalla Vienna postbellica
- 53 2. «Papier, Papier, Papier!»
- 56 3. Il «Plan» tra fratture e continuità
- 60 4. La po-etica diffidenza della lingua: *Junge Dichter e Aufruf zum Mißtrauen* (1946)
- 70 5. «Ein Boden ohne Gewähr»: la diffidenza cinquant'anni dopo (1946-1996)

## Testi

### V. Interrogare

- 76 1. *Kontern*: la strategia interrogativa come sintomo di uno *Sprachmisstrauen*  
80 2. *Die größere Hoffnung*: l'edizione del 1948 e la sua ricezione in Germania  
83 3. La prima ricezione italiana: schede di lettura nell'archivio della Fondazione Mondadori  
90 4. Guardare nel buio: l'indeterminatezza come principio poetico  
96 5. L'identità ebraica e la colpa ereditata: questioni etiche nel capitolo *Das heilige Land*  
104 6. «Aber sprich als Gefangener eine unverständliche Sprache»: il capitolo *Im Dienst einer fremden Macht*  
113 7. *Kontern*: il dialogo con i poliziotti nel capitolo *Flügeltraum*  
117 8. Poesie come boe. Con Ernst Schnabel e Günter Eich

### VI. Ricercare

- 120 1. Il megafono e il respiro. Pensieri preliminari sulla radiofonia e sul radiodramma  
124 2. Alcuni motivi del successo del radiodramma in Germania (1951-1960)  
126 3. La componente materica della parola nel "nuovo radiodramma"  
127 4. Ilse Aichinger e la forma radio: opera sommersa e opera emersa  
128 5. La traccia della storia nei saggi radiofonici: *Die Frühvollendeten* (1957)  
131 6. Meccanismi della *Verdrängung* in *Knöpfe* (1954)  
134 7. Da *Hörspiele* a *Sprechstücke*?  
135 8. Il confine tra le forme come spazio di sperimentazione: *Auckland* (1969)  
146 9. Pieni e vuoti della scrittura: *Gare Maritime* (1976)

### VII. Ridurre

- 161 1. In principio era la fine: *Der Gefesselte* (1953)  
166 2. Scrivere al confine: i *Prosa Gedichte* degli anni '50  
168 3. Titoli, forme  
171 4. Metamorfosi di *Gonzagagasse*  
175 5. Cortocircuiti: *Gonzagagasse* e *Der Kai, 1944*  
181 6. La memoria delle pietre: *Judengasse*  
185 7. *Meine Sprache und ich* (1968)  
190 8. *Der Querbalken* (1963). Con un collage di Wolfgang Hildesheimer  
200 9. *Schlechte Wörter* (1976): scritture a(l) margine  
201 10. La rinuncia al *mot juste*  
205 11. *Schlechte Wörter II*: corrispondenze in forma di *Maulwürfe*  
205 12. *Die Fremdsprache der Ilse Aichinger*

207	13. Ai margini dell'esistenza
209	14. Una poetica del e al margine: <i>Dover</i> e altri luoghi
214	15. «Das soll kein Ende sein»

## Conclusioni

216	1. 2021 e oltre
218	2. Cercare e trovare

220	Bibliografia
-----	--------------

## Introduzione

Questo lavoro di ricerca, dedicato all'opera della scrittrice austriaca Ilse Aichinger (1921-2016), è suddiviso in tre sezioni. Nella prima (cap. I e II) viene presentato un inquadramento generale del progetto, che vede la scrittura di Aichinger come gesto profondamente radicato in una dimensione storica, politica ed esistenziale, in costante tensione tra creazione poetica aperta alla realtà dell'oggi e memoria del passato individuale e collettivo. Questa tensione, sintetizzabile nella parola composta "po-etica", si lega nella scrittura di Aichinger a un duplice atteggiamento diffidente (*Sprachmisstrauen*) che riprende, ma solo in parte, la tradizione austriaca di primo Novecento: il soggetto diffida della lingua e, per converso, la lingua diffida dell'io. La lingua di Aichinger si sottrae continuamente all'io che scrive e lo spinge a una costante – e spesso estenuante – operazione di interrogazione del mondo, nonché di ricerca e sperimentazione nello spazio linguistico. L'etica cui questo lavoro si riferisce non ha a che vedere con una concezione morale (né tantomeno moralizzante) dell'arte, ma risponde piuttosto a un modo di vedere le relazioni tra esseri umani e, quindi, a un *ethos* secondo cui si abita il mondo. Etica è qui intesa come momento di incontro e di dialogo, ma anche come responsabilità verso chi o ciò che è altro. Gli echi del progetto del filosofo francese Emmanuel Lévinas (1906-1995) risuonano chiaramente in un'opera come quella aichingeriana, fondata sulla necessità di ripensare le relazioni umane dopo i traumi di quello che Mandel'stam ha chiamato il "secolo-canelupo"<sup>1</sup> – in particolare la Seconda guerra mondiale e lo sterminio degli ebrei. La scrittura di Ilse Aichinger ha origine nell'esperienza diretta della persecuzione e dell'abbandono nelle loro molteplici forme: la partenza per l'Inghilterra della sorella gemella Helga Michie (1921-2018), la deportazione e infine la morte dei propri cari nel campo di sterminio di Malyi Trostenec, presso Minsk. Tuttavia, grazie al potere di una "memoria inesorabile"<sup>2</sup> che si impone nel gesto della scrittura, nell'opera di Ilse Aichinger trova spazio anche un diffuso senso di conforto, dato dalla speranza di un ricongiungimento con i sommersi della storia, i dispersi, gli esiliati e, prima ancora, dal compito etico di restituire loro una voce. La memoria si lega così a un senso di consolazione che nasce, in modo quasi paradossale, dall'esperienza della morte e dell'annientamento di ogni speranza. Questo pensiero fa anche da sfondo alla poesia *Baumzeichnen*, dedicata ai nipoti dei fratelli Sophie e Hans Scholl: «Alles so wie es ist/ und so wie es nicht ist,/ [...] eine Hilfe, aber keine Hilfe,/ kein Trost, aber ein Trost»<sup>3</sup>.

La ridefinizione di una tavola dei valori etici all'alba della Seconda guerra mondiale implica, per Aichinger, un radicale ripensamento delle possibilità della scrittura dopo la "frattura di civiltà"<sup>4</sup> rappresentata dallo sterminio. La scrittura si fa quindi necessariamente *anche* gesto politico, istanza di un compito etico: perpetuare la memoria di ciò che è stato. La figura di Aichinger si inserisce a pieno titolo in quella composita rete o costellazione di intellettuali, pensatori e scrittori che hanno condiviso un problema storico e culturale di

---

<sup>1</sup> Rimando ai versi del poeta Osip Mandel'stam: «Mi incalza alle spalle il secolo-canelupo/ ma non ho sangue di lupo nelle vene». Cit. in Nadežda Mandel'stam, *Le mie memorie, con poesie e altri scritti di Osip Mandel'stam*, trad. it. Serena Vitale, Milano, Garzanti 1972, p. 218.

<sup>2</sup> Massimo Bonifazio, *La memoria inesorabile. Forme del confronto con il passato tedesco dal 1945 a oggi*, Roma, Editoriale Artemide 2014.

<sup>3</sup> VR: 32.

<sup>4</sup> *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, hrsg. v. Dan Diner, Frankfurt a.M., Fischer 1988.

vastissima portata: quello di scrivere e pensare *dopo e con* Auschwitz. Nella prima sezione del lavoro, pertanto, vengono presentati diversi aspetti, tutti legati alla memoria dello sterminio, che costituiscono le pietre angolari della poetica e del pensiero della scrittrice viennese: la nuova idea di male e potere all'alba del conflitto, i concetti di colpa e responsabilità, la memoria traumatica, la modernità e l'attualità della tragedia dello sterminio, la sua dicibilità e rappresentabilità. Tutti questi temi accompagnano Ilse Aichinger, e con lei il lettore, come doloroso e necessario viatico nel viaggio attraverso la lingua e l'esistenza.

Il corpus selezionato per questo lavoro comprende testi composti tra il 1945 e il 1976. L'analisi consiste in una serie di "carotaggi" nell'opera di Aichinger, con un'attenzione particolare alle questioni formali poste dalle modalità di scrittura ibride, come il *Prosaedicht* per la prosa breve, o non convenzionali, come il saggio radiofonico nel contesto della produzione di radiodrammi. Privilegiando un approccio che mette sullo stesso piano testo edito e testo inedito (cap. III), si è cercato, laddove possibile, di integrare l'opera pubblicata con alcuni appunti, documenti e tracce d'archivio conservati nel lascito della scrittrice presso il Deutsches Literaturarchiv di Marbach (DLA), nonché con materiali di recentissima pubblicazione, fino a poco fa inediti – in particolare, il carteggio con la sorella gemella, ma anche quello con Ingeborg Bachmann o i saggi radiofonici degli anni cinquanta. In questo lavoro, pertanto, il testo non viene visto come entità monolitica, ma come corpo dinamico e in movimento, aperto, multidimensionale, profondo, attraversabile, elemento emerso di una rete (spesso sommersa) più ampia di testi, tracce e testimonianze.

La seconda sezione della ricerca (cap. IV) presenta il contesto entro il quale nasce l'opera di Ilse Aichinger e, soprattutto, la sua fondamentale diffidenza nella lingua. A partire dai testi di esordio, pubblicati sulla celebre rivista «Plan» nel 1946, è possibile riflettere sulle condizioni di faticosa e precaria "rinascita" del panorama editoriale e culturale nell'Austria del secondo dopoguerra. I testi programmatici di questi anni fungono da manifesto per un'intera generazione di giovani, cresciuta nel periodo più disumano e drammatico del Novecento, che oltre al bisogno di scrivere sente anche l'esigenza di operare una revisione profonda dei paradigmi tradizionali della scrittura e della cultura più in generale, passando per una rifondazione etica dei valori e dei rapporti tra gli esseri umani. Ricostituire la forma, rifondare la lingua: due azioni che per Aichinger comportano uno spingersi nelle zone liminali, inesplorate e umbratili della lingua e della scrittura. Da questa tendenza ad andare oltre, a guardare dentro e dietro le parole e a ricercare la lingua dispersa lungo i margini (come nel quadro del pittore Paul Klee<sup>5</sup>), ha origine la spiccata vena sperimentalistica di Aichinger, il suo approccio sempre anticonvenzionale a ogni tipo di testo, refrattario alle tendenze e a tutto ciò che è dato per scontato. Radiodramma, racconto, romanzo, lirica, saggio, fino alle modalità più rarefatte della scrittura, come l'aforisma: in ogni forma Aichinger vede la possibilità di sperimentare, di ricercare, non abbandonando mai il suo atteggiamento diffidente. *Misstrauen* è perciò una parola chiave non solo dei suoi primi testi programmatici, ma anche di tutta la produzione successiva, che varca la soglia del nuovo millennio.

---

<sup>5</sup> Rimando a p. 196 di questo lavoro.

La terza sezione (cap. V-VI-VII) entra nel vivo dell'opera di Ilse Aichinger e del suo rapporto con la lingua. Le analisi proposte seguono tre movimenti della scrittura, che danno anche il titolo ai tre capitoli: interrogare, ricercare, ridurre. Si tratta di tre modalità complementari, simultanee e indistinte, dal momento che non si riferiscono solo a un'opera o a una forma, ma permeano i testi di Aichinger oltre ogni possibile tentativo di periodizzazione o suddivisione. L'intenzione è quindi di presentare tre facce di uno stesso prisma etico e poetico.

Il capitolo *Interrogare* studia la particolare modalità interrogativa nella scrittura di Ilse Aichinger. Il testo di riferimento è il romanzo *Die größere Hoffnung*, integrato da altri testi dell'autrice, tra cui diversi scritti poetologici. I dialoghi tra la giovane protagonista del romanzo, Ellen, e gli adulti (in particolare gli ufficiali nazisti) rappresentano per Aichinger un laboratorio di sperimentazione di una modalità interrogativa che è riassunta nel verbo *kontern*. Nell'azione del replicare, del controbattere, si innesta l'idea di un interrogare "da dentro" il mondo per mettere in discussione la realtà, sovvertire le certezze date per acquisite e ribaltare le ideologie dominanti. La lingua è perciò chiamata a indicare nuovi significati, come mostra l'esempio della stella, che da segno di esclusione e violenza diventa per Ellen scudo e simbolo di libertà<sup>6</sup>. Dall'incontro tra i bambini e gli adulti, inoltre, prende avvio nel romanzo una riflessione etica sulla questione della colpa e della responsabilità.

Il capitolo *Ricerca* indaga alcuni aspetti – formali, testuali e critici – legati al lavoro di Ilse Aichinger con il mezzo radio. Dopo una breve esposizione del contesto di rinascita del radiodramma e delle altre forme radiofoniche in Germania nel secondo dopoguerra, con un'attenzione particolare verso il "nuovo" ruolo della voce dopo l'esperienza della propaganda di regime, il focus dell'analisi si sposta sul lavoro di Aichinger con la radio. Ci si sofferma, in particolare, sulle tracce della storia e della memoria traumatica nei saggi radiofonici *Die Frühvollendeten* e sui meccanismi della *Verdrängung* del passato nazista nel suo primo radiodramma letterario, *Knöpfe*, per proseguire con un'analisi di due radiodrammi sperimentali, *Auckland* e *Gare maritime*, scritti tra la fine degli anni sessanta e la metà degli anni settanta. A partire dai tratti formali e contenutistici dei testi, si cerca di mostrare come la sperimentality dei radiodrammi sia sempre accompagnata da una riflessione sulla funzione etica della scrittura. Tra gli aspetti più rilevanti in questo senso: la funzione del respiro, il rapporto tra parola e silenzio, tra pieno e vuoto della scrittura, la voce umana come ultimo residuo di un corpo segnato e assediato dalla storia.

Il capitolo *Ridurre*, terzo movimento della scrittura individuato in questo lavoro, riflette sul rapporto tra la prosa breve e il concetto di confine, declinato in senso spaziale (luoghi di confine), ma anche formale e linguistico (confine tra le forme di scrittura) ed esistenziale (riflessione sulle situazioni al limite, al confine tra vita e morte). Anche in questo caso si cerca di mostrare come la pratica di una scrittura del e al confine chiami a sé numerosi discorsi rilevanti sul piano etico e politico. Il tema della *Grenze*, che attraversa come un filo rosso tutto il tracciato della produzione aichingeriana, caratterizzandola, viene letto accanto alla pratica di una poetica della riduzione e della scarnificazione del discorso. Questa modalità sottrattiva della scrittura lavora sul testo in punta di scalpello, con risultati molto sperimentali dal punto di vista linguistico e formale, come

---

<sup>6</sup> In ebraico, la stella di David si chiama *magen David* (מגן דָּוִד), propriamente "scudo di David".

mostrano le prose e i *Prosagedichte* raccolti nel volume *Schlechte Wörter* (1976), vero e proprio punto di approdo di una poetica “a levare”.



## Inquadramenti

### Capitolo primo

#### Scrivere e pensare *con* Auschwitz

Handle so, dass die Wirkungen deiner Handlung  
verträglich sind mit der Permanenz echten  
menschlichen Lebens auf Erden.

Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung*, 1979

Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht.

Paul Celan a Hans Bender, 1960

#### 1. Dialogo, memoria, compassione, responsabilità: fondamenti di un'etica dell'altro

Articoli scientifici, blog, convegni, seminari, monografie e corsi di studio<sup>7</sup>: sono sempre più numerosi i luoghi in cui prendono forma riflessioni sui rapporti tra etica ed estetica, e in modo particolare tra etica e letteratura. A partire dagli anni ottanta del Novecento si è assistito a una significativa evoluzione del paradigma etico nel campo negli studi culturali e letterari, soprattutto nell'ambito dell'*ethical criticism* nordamericano. Martha Nussbaum, Hillis Miller e Wayne Booth sono stati tra i primi a mettere in evidenza la presenza di una tensione etica inerente al testo letterario, tensione che si riattiva nell'esperienza estetica della lettura<sup>8</sup>. Dalla metà degli anni novanta, la ricchezza di contributi al dibattito ha dato corso a una vera e propria svolta etica<sup>9</sup> (*ethical turn*) nel campo della critica letteraria, tanto che oggi non è quasi più possibile pensare i due campi speculativi dell'etica e dell'estetica come distinti e indipendenti, come sottolinea la studiosa di etica e letteratura Stefanie Waldow: «Die für die Moderne und Postmoderne vorgenommene Trennung von Ethik und Ästhetik kann [...]

---

<sup>7</sup> Si veda ad esempio il corso di laurea magistrale in *Ethik der Textkulturen* dell'Università di Erlangen, in Germania: <https://www.uni-augsburg.de/de/fakultaet/philhist/professuren/germanistik/neuere-deutsche-literaturwissenschaft-ethik/ethik-der-textkulturen-ma/> (ultima consultazione: 14/1/2022).

<sup>8</sup> Cfr. Jutta Zimmermann/Britta Salheiser, *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, Berlin, Duncker und Humblot 2006. Rimando anche alla critica sollevata da Richard A. Posner e pubblicata in due puntate su «Philosophy and Literature»: Richard A. Posner, *Against Ethical Criticism*, in «Philosophy and Literature», 21 (1997), 1. L'articolo è disponibile al link: [https://chicagounbound.uchicago.edu/journal\\_articles/39/](https://chicagounbound.uchicago.edu/journal_articles/39/) (ultima consultazione: 12.1.2022).

<sup>9</sup> *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*, ed. by Todd F. Davis/Kenneth Womack, Charlottesville, University of Virginia Press 2001. Peter Baker, *Deconstruction and the Ethical Turn*, Gainesville, University Press of Florida 1995. *Literature and the Ethical Question*, ed. by Claude Nouvet, Yale French Studies, 79, New Haven, Yale University Press 1991. La germanista Claudia Öhlschläger osserva che con l'*ethical turn* degli anni '90 si verifica uno spostamento del focus dagli aspetti morali alle implicazioni etiche del testo letterario. Cfr. Claudia Öhlschläger, *Narration und Ethik. Vorbemerkung*, in *Narration und Ethik*, hrsg. v. Claudia Öhlschläger, Stuttgart, Verlag Wilhelm Fink 2009, pp. 9-21: 9.

nicht mehr aufrechterhalten werden. Insofern findet in der gegenwärtigen Literatur eine erneute Zusammenführung von Ethik und Ästhetik statt»<sup>10</sup>. Anche a livello terminologico, il dibattito su questo legame si è riflesso in una serie di neologismi, tra i quali *poethics* (Michael Eskin), *Ästhet/hik* (Wolfgang Welsch) e *Ethopoetik* (Kurt Hahn)<sup>11</sup>. A livello teorico-critico, è plausibile ricondurre il successo dell'*ethical criticism* degli anni ottanta alla contingenza con la nascita e il fiorire di diversi discorsi nel campo degli studi culturali e cross-culturali: gli studi di genere, postcoloniali, queer, la teoria della traduzione, la memoria culturale, l'imagologia<sup>12</sup>. Si tratta di campi speculativi che si muovono e interagiscono sempre su un chiaro sfondo politico ed etico e che si sviluppano nei termini della relazione tra il sé e l'altro e del discorso identitario<sup>13</sup>. Il senso dell'etica risiede quindi nel carattere differenziale, spesso conflittuale e problematico, del rapporto con l'alterità<sup>14</sup>. Ciò vale anche, e tanto più, per l'opera letteraria o artistica in generale. Sulla scorta di tale pensiero, infatti, è possibile individuare un importante (se non il più importante) momento etico del testo letterario nell'esperienza della lettura. È nella ricezione di un testo, ovvero nell'incontro tra l'autore, il suo testo e il lettore, che si dà la possibilità di riflettere sui significati di un'opera e di ampliarne, in questo modo, i confini. La lettura innesca così un processo dinamico di scambio tra autore, opera e pubblico, un circuito ermeneutico<sup>15</sup> essenziale per una discussione sul valore etico del testo<sup>16</sup>.

L'idea di etica a cui si fa riferimento in questo lavoro, e alla quale si richiamano anche gli studi nell'ambito dell'*ethical turn*, non deve essere confusa con il concetto di morale. Le implicazioni etiche di un'opera artistica, infatti, non rispondono a principi pedagogici (la cosiddetta "morale della favola"), non rimandano a un sistema di norme comportamentali, né intendono esprimere un giudizio di valore fondato su tali regole e codici (del tipo "giusto/sbagliato", "vero/falso"). Un «approccio moralistico, esortativo e didattico configura un uso assai improprio della letteratura», avverte Pinzo Menzio, il quale nota come, nei casi più estremi, la scuola ermeneutica nordamericana dell'*ethical criticism* abbia ricercato nel testo letterario «prescrizioni concrete [...] enunciate nella forma più strettamente concettuale, normativa e proposizionale»<sup>17</sup>. Osserva ancora Menzio che

---

<sup>10</sup> Stephanie Waldow, *Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart*, Stuttgart, Verlag Wilhelm Fink 2013, p. 19.

<sup>11</sup> Michael Eskin, *Ethics and Dialogue in the Works of Levinas, Bakhtin, Mandel'shtam, and Celan*, Oxford, Oxford University Press 2000. Wolfgang Welsch, *Ästhet/hik. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik*, in *Ethik der Ästhetik*, hrsg. v. Christoph Wulf u.a., Berlin, De Gruyter 1994, pp. 3-22. Kurt Hahn, *Ethopoetik des Elementaren. Zum Schreiben als Lebensform in der Lyrik von René Char, Paul Celan und Octavio Paz*, München, Verlag Wilhelm Fink 2008. Il neologismo *poethics*, in particolare, è stato coniato da Michel Deguy nella raccolta lirica *Jumelages* (1978). Cfr. Dorota Glowacka, *Disappearing Traces. Holocaust Testimonials, Ethics, and Aesthetics*, Seattle, University of Washington Press 2012, p. 8. Il termine *poethics* viene ripreso anche dallo studioso di *Law and Literature* Richard H. Weisberg nel suo interessante studio *Poethics, and Other Strategies of Law and Literature*, New York, Columbia University Press 1992. La sua idea di *poethics* è legata in particolare al ricorso dei giuristi a fonti letterarie e a tecniche e strategie narrative di persuasione.

<sup>12</sup> Cfr. *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Michele Cometa et al., Roma, Meltemi editore 2004.

<sup>13</sup> Cfr. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil 1990.

<sup>14</sup> Lo studioso Kurt Hahn sottolinea, non a caso con un riferimento a Ricœur, che il problema dell'altro emerge come "istanza autonoma" dell'*ethical turn*. Cfr. Kurt Hahn, *Ethopoetik des Elementaren*, cit., p. 221.

<sup>15</sup> Il rimando immediato è a Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer 1960. Cfr. anche *Die Aufgabe des Lesers. On the Ethics of Reading*, ed. by Ludo Verbeek/Bart Philipsen, Leuven, Peeters 1992.

<sup>16</sup> La lettura è il momento più rappresentativo dell'esperienza estetica della ricezione, se per estetica si intende una manifestazione basata sulla *aisthesis*, ovvero sulla percezione sensoriale. Cfr. anche Wolfgang Welsch, *Für eine Kultur des blinden Flecks. Ethische Konsequenzen der Ästhetik*, in «Sinn und Form», 5 (1993), pp. 817-828: 818.

<sup>17</sup> Pino Menzio, *Liberare il molteplice. Una valenza etica della letteratura*, in «Enthymema. International Journal of Literary Criticism, Literary Theory, and Philosophy of Literature», 6 (2012), pp. 19-50: 47.

questo carattere moralistico e accusatorio proprio di molti studi nati nell'ambito dell'*ethical criticism* americano «rischia di comprimere la complessità dei testi esaminati, e che si risolve spesso in correzioni, attacchi, ripudi e condanne delle opere in termini etici»<sup>18</sup>. Per comprendere meglio il significato del concetto di “etica della letteratura”, è utile riprendere la distinzione concettuale che fa Pino Menzio nel suo studio fondamentale *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria* tra un'etica *esterna* e un'etica *interna* al testo letterario. Nel primo caso, la portata etica del testo è legata «a valori *esterni* all'opera stessa, cioè a principi morali predeterminati o preesistenti, seppure non in modo vincolante e dogmatico, nel contesto sociale del lettore»<sup>19</sup>. Nel caso dell'etica interna, invece, Menzio si rifà all'opera saggistica di Martha Nussbaum, che mette in evidenza la capacità del testo letterario di produrre emozioni, capacità che «risiede in un elemento *interno, formale e strutturale* rispetto all'opera, in un dato che attiene alla sua identità tipologica di creazione letteraria, al suo inevitabile e specifico modo di darsi, cioè di costituirsi e di operare»<sup>20</sup>. D'altro canto non è facile, come scrive sempre Menzio sul suo portale dedicato ai rapporti tra etica e letteratura, sciogliersi dalla «concezione etico-contenutistica tradizionale» del testo letterario, che da Platone e Aristotele ha attraversato e dominato la cultura europea sino almeno a quando, nel XIX secolo, «ha iniziato ad affermarsi una concezione opposta e tipicamente moderna, quella dell'autonomia della letteratura»<sup>21</sup>.

In questo lavoro si cercherà di portare l'attenzione sulla valenza etica della scrittura quale momento socialmente rilevante di *dialogo* con il lettore, partendo proprio dall'idea fondamentale di Menzio di una pagina che *si dà*, cioè di un testo che si costituisce e si offre al lettore in un modo specifico e unico. Stephanie Waldow parla giustamente della letteratura e della scienza della letteratura (*Literaturwissenschaft*) come «ernsthaftes Gesprächsangebot» che invita il lettore a prendere una posizione, a interrogarsi e a interrogare il testo in un dialogo po-etico tra autore, narratore e pubblico: «Vermittelt über den Erzähler bietet der Autor ein Gespräch an, aus dem die Leser verändert hervorgehen»<sup>22</sup>.

Lo sguardo si sposterà pertanto dagli aspetti meramente contenutistici e “comportamentali” del testo verso le sue dinamiche interne, con un'attenzione specifica alla dimensione linguistica, comunicativa e performativa, oltre che extraletteraria (contesto storico, politico, sociale). La domanda centrale di questo lavoro non è, quindi, *cosa* ma *come*. Come agisce il testo sul lettore? Come si presenta e si dispone nei suoi confronti? Anche Stephanie Waldow individua nella riflessione sulla lingua l'elemento distintivo dell'etica del testo letterario rispetto alla morale: «Während Moral ein System von Regeln und Normen aufstellt, liegt der Fokus der Ethik auf der Sprachreflexion, indem sie die eigene mit der fremden Stimme verwebt. So gesehen avanciert Ethik zu einer sprachphilosophischen Theorie der Moral»<sup>23</sup>. Come spiega Waldow, l'etica supera le dicotomie tipiche della filosofia morale, mentre pone l'accento sulle ambivalenze della lingua, sulle sue zone più misteriose e liminali: «Somit ist die Auslotung der Sprachgrenzen wesentliches Spezifikum eines ethischen Sprechens.

---

<sup>18</sup> Pino Menzio, *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria*, Torino, Libreria Stampatori 2010, p. 15.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>21</sup> Tratto dal portale <https://www.etica-letteratura.it/> (ultima consultazione: 23/12/2021).

<sup>22</sup> Stephanie Waldow, *Schreiben als Begegnung mit dem Anderen*, cit., p. 380.

<sup>23</sup> *Ethik im Gespräch. Autorinnen und Autoren über das Verhältnis von Literatur und Ethik heute*, hrsg. v. Stephanie Waldow, Bielefeld, transcript Verlag 2011, pp. 9-10.

Eine Ethik jenseits der Dichotomie von gut und böse, von richtig und falsch wertet das Ambivalente, Rätselhafte und Uneindeutige auf und macht es zum genuinen Teil der Ethik»<sup>24</sup>.

Il dialogo e il confronto con l'altro, ma soprattutto la responsabilità *verso* l'altro, sono gli elementi principali di un'etica della letteratura moderna e contemporanea: «The so-called “ethical turn” in contemporary literature means that literary texts are more inclined than ever to engage in ethical dialogue concerning questions of how we act toward one another»<sup>25</sup>. L'etica del testo letterario è quindi tendenzialmente legata a valori che toccano questioni di responsabilità sociale e di giustizia tra gli esseri umani<sup>26</sup>. Nello spazio letterario di lingua tedesca del secondo dopoguerra – nel quale si muove anche questo lavoro di ricerca – l'etica del testo si carica necessariamente di una serie di altri importanti discorsi critici che scaturiscono dalla difficile eredità del passato nazista della Germania e dell'Austria. Come scrive Edgar Platen, il confronto con la storia è diventato necessariamente un «Prüfstein literarischer Ethik»<sup>27</sup> e Pino Menzio sottolinea che nella letteratura di lingua tedesca tale confronto è stato e rimane «l'istanza etica principale per la scrittura»<sup>28</sup>. La letteratura – e la produzione artistica più in generale – si configura come la principale forma di confronto con tale passato, capace di sollevare critiche e accendere anche aspre polemiche. I casi in questione sono innumerevoli e ciascuno deve essere opportunamente differenziato e contestualizzato. Solo per restare nella contingenza degli studi dell'*ethical turn* degli anni novanta, basti pensare al caso del falso romanzo autobiografico scritto dallo svizzero Benjamin Wilkomirski (pseudonimo di Bruno Dössekker), dal titolo *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948*. Il romanzo, uscito nel 1995 presso l'editore Jüdischer Verlag, appartenente al gruppo Suhrkamp, racconta in forma frammentaria le vicende vissute in prima persona dal narratore, un bambino, durante l'occupazione della Lettonia e della Polonia da parte della Germania nazista. Il libro viene presto insignito di diversi premi: National Jewish Book Awards (1996), Jewish Quarterly-Wingate Prize (1997), Prix Mémoire de la Shoah (1997). Tuttavia, nel 1998, tre articoli pubblicati sulla «Weltwoche» rivelano la vera identità di Wilkomirski: lo scrittore, nato in Svizzera, è stato adottato da una famiglia zurighese e non è mai stato vittima di deportazioni e torture nei campi di sterminio, come egli afferma invece nel romanzo, oltre che pubblicamente<sup>29</sup>. Wilkomirski respinge ogni accusa sostenendo che dopo la guerra gli era stata assegnata una nuova identità. Il caso viene allora affidato a una commissione di storici, tra cui Yehuda Bauer e Raul Hilberg, tra i massimi esperti di storia ebraica, in particolare dello sterminio. Gli storici accertano che il romanzo è un

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 10.

<sup>25</sup> Angelika Baier, *Affective Encounters and Ethical Responses in Robert Schneider's Die Luftgängerin and Sybille Berg's Vielen Dank für das Leben*, in *Edinburgh German Yearbook. Ethical Approaches in Contemporary German-Language Literature and Culture*, ed. by Emily Jeremiah/Frauke Matthes, 7, Rochester, Camden House 2013, pp. 85-100: 85.

<sup>26</sup> «I do not suggest that the texts are predominantly concerned with ethical tensions and moral dilemmas. Rather, I understand ethics more broadly as a set of moral principles relating to issues of social responsibility and human justice. These issues are intrinsically bound up with the linguistic figuration of the subject and its relationship with its others». Áine McMurtry, *Voicing Rupture: Ethical Concerns in Short Prose and Lyric Texts by Yoko Tawada*, in *Edinburgh German Yearbook. Ethical Approaches in Contemporary German-Language Literature and Culture*, cit., pp. 159-178: 159.

<sup>27</sup> Edgar Platen, *Perspektiven literarischer Ethik. Erinnern und Erfinden in der Literatur der Bundesrepublik*. Tübingen/Basel, Francke 2001, p. 66.

<sup>28</sup> Pino Menzio, *Nel darsi della pagina*, cit., p. 202.

<sup>29</sup> Rimando ai seguenti articoli di Daniel Ganzfried, il giornalista che ha rivelato la verità dietro al caso Wilkomirski: *Die geliehene Holocaust-Biographie*, in «Die Weltwoche», 27 agosto 1998. *Fakten gegen Erinnerung*, in «Die Weltwoche», 3 settembre 1998. *Bruchstücke und Scherbenhaufen*, in «Die Weltwoche», 24 settembre 1998.

falso e, nel 1999, l'editore Suhrkamp lo ritira dal commercio. Al di là di ogni discussione, l'*affaire* Wilkomirski mette in luce un'importante questione riguardante il valore etico della letteratura dell'Olocausto: la rottura del patto autobiografico e del patto *etico* con il lettore<sup>30</sup>. È del critico Philippe Lejeune l'idea che nella scrittura autobiografica l'autore stipuli un patto di autenticità e di verità con il lettore, diverso dal patto finzionale, tipico appunto di forme di scrittura di finzione<sup>31</sup>. Sascha Feuchert aggiunge che il romanzo, presuntamente autobiografico, di Wilkomirski abbia violato anche un patto di diverso ordine, un "patto etico" proprio della scrittura di testimonianza: «Der ethische Pakt resultiert wesentlich aus dem mittlerweile breiten Wissen um die schreckliche Geschichte des Holocaust und v.a. aus einem nunmehr fast etablierten Gattungsbewusstsein»<sup>32</sup>. Secondo Feuchert, e questo è forse l'aspetto più rilevante di tutto il caso Wilkomirski, lo scrittore ha infranto un patto etico con il lettore in quanto la scrittura di testimonianza è sempre il risultato di un faticoso percorso di rievocazione dei traumi vissuti in prima persona: «So weiß der Leser, dass sich der vorliegende Text eines Überlebenden [...] einer *letztmöglichen Anstrengung* des Autors verdankt, d.h. dass der Text trotz der eigentlich undarstellbaren Ereignisse doch entstanden ist, dass für das Unsagbare schließlich doch Worte gefunden wurden, die freilich nur notdürftig umreißen können, was geschehen ist»<sup>33</sup>. Al patto autobiografico e a quello etico è possibile aggiungere un terzo tipo di patto, che Annette Wieviorka chiama il "patto di compassione" (*pacte compassionnel*)<sup>34</sup>, in virtù del quale la testimonianza suscita determinati sentimenti (dolore, pietà, indignazione, rabbia) nel cuore del lettore.

Sul caso Wilkomirski, infatti, gli animi sono ancora oggi fortemente divisi: da un lato c'è chi difende lo scrittore, affermando il valore estetico del romanzo e sostenendo che la faccenda avrebbe potuto concludersi pacificamente ascrivendo l'opera alla letteratura di finzione anziché a quella di testimonianza; dall'altro c'è chi vede in Wilkomirski un impostore che non solo ha mentito al pubblico, sfruttando indegnamente una tragedia reale e facendo credere ai lettori che egli sia stato testimone diretto delle vicende descritte nell'autobiografia, ma ha anche usurpato l'identità ebraica. È comunque innegabile che la vicenda abbia alimentato e messo in risalto ancora di più il nodo critico fondamentale di quella che Lawrence Langer ha chiamato la «literature of atrocity»<sup>35</sup>, ovvero la sua forte valenza etica e politica, non solo estetica, che risiede anche nell'elemento della compassione, che la studiosa Martha Nussbaum, proprio negli anni in cui viene pubblicato il romanzo di Wilkomirski, descrive come l'emozione sociale per eccellenza<sup>36</sup> nonché una delle

---

<sup>30</sup> Sascha Feuchert, *Der „ethische Pakt“ und die „Gedächtnisagentur“ Literaturwissenschaft: Überlegungen zu ethischen Problemfeldern eines literaturwissenschaftlichen Umgangs mit Texten der Holocaustliteratur*, in „Ethical Turn“? *Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung*, hrsg. v. Christine Lubkoll/Oda Wischmeyer, München, Verlag Wilhelm Fink 2009, pp. 137-156.

<sup>31</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil 1975.

<sup>32</sup> Sascha Feuchert, *Der „ethische Pakt“ und die „Gedächtnisagentur“ Literaturwissenschaft*, cit., p. 140.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon 1998, p. 179.

<sup>35</sup> Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven/London, Yale University Press 1975. Rimando soprattutto al primo capitolo dello studio (*In the beginning was the silence*), pp. 1-30.

<sup>36</sup> Martha C. Nussbaum, *Compassion: The Basic Social Emotion*, in «Social Philosophy and Policy», 13 (1996), 1, pp. 27-58.

emozioni “proto-etiche”<sup>37</sup> che, al pari della rabbia, dell’indignazione o della gratitudine, sono capaci di generare e (ri)fondare una concezione di etica.

Nel suo già citato studio, Edgar Platen definisce la scrittura po-etica come quella in cui si realizza «einen Zeitraum von Geschichte, in dem eine „Stunde Null“ und ein Vergessen unmöglich, Verantwortung und Erfahrung dagegen ermöglicht werden»<sup>38</sup>. *Stunde Null, Vergessen, Verantwortung, Erfahrung*: queste coppie opposte di termini sorreggono il discorso critico sull’etica del testo letterario. Le virgolette che racchiudono la tanto citata – e tanto abusata – etichetta “*Stunde Null*” non vogliono mettere in discussione l’esistenza di un momento di rinascita della letteratura (non solo di lingua tedesca) e della cultura più in generale. Sono piuttosto un segno grafico che attenziona sul pericolo di vedere nel 1945 l’anno in cui la storia si azzerava e tutto può ricominciare come se niente fosse accaduto prima. Allo stesso tempo, problematizzare il concetto di “*Stunde Null*” significa invocare una sana diffidenza (*Misstrauen*) nei confronti dell’ottimismo che pervade la società adenaueriana degli anni cinquanta e la letteratura che la riflette, che non riesce a infrangere il tabù discorsivo del passato nazista e quello, più recente, relativo alla divisione della Germania. L’atteggiamento diffidente, tipico di quella po-etica che pensa continuamente la catastrofe del 1945, invece, contrasta e annulla l’oblio, portando alla luce le questioni della responsabilità e dell’esperienza, due concetti a loro volta legati alla più grande e generale esigenza del testimoniare e del ricordare. Come scrive Dorota Glowacka, “Remember!” è il più importante imperativo etico della cosiddetta “letteratura di testimonianza”<sup>39</sup>. Tuttavia, a lungo questo imperativo non è riuscito a trovare un’adeguata espressione attraverso le parole dei testimoni, facendo calare una cortina di silenzio sull’Olocausto e alimentando il dibattito sulla sua rappresentabilità. Riferendosi alle parole di un sopravvissuto dello sterminio, la studiosa scrive che per esprimere l’esperienza del trauma (*Erfahrung*) le parole spesso sono insufficienti e si rendono allora necessari gli strumenti della poesia: «The obligation to remember, which derives its ethical force from the horror of the victims’ experience, requires aesthetic prowess and the imaginative tools of a poet so it can be carried out»<sup>40</sup>. Restando sul concetto della scrittura di testimonianza, la storica Annette Wieviorka osserva come sia stato il processo a Eichmann, svoltosi nel 1961, ad aver rappresentato la vera svolta nel contesto, allora emergente, della memoria del genocidio, inaugurando di fatto una nuova era, l’era del testimone, definita come «celle où la mémoire du génocide devient constitutive d’une certaine identité juive tout en revendiquant fortement sa présence dans l’espace public»<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> Cfr. Amalia Zaccaro, *Educazione umanistica e democrazia nel pensiero di Martha Nussbaum*, Roma, Aracne editrice 2019, p. 13.

<sup>38</sup> Edgar Platen, *Perspektiven literarischer Ethik*, cit., p. 89. Il saggio di Platen si focalizza sulla tensione tra memoria e invenzione nella produzione letteraria della BRD (Grass, Hürtling e Koeppen).

<sup>39</sup> Lo slogan “Nie wieder!” può essere visto come un’altra forma di imperativo etico.

<sup>40</sup> Dorota Glowacka, *Disappearing Traces*, cit., p. 1.

<sup>41</sup> Annette Wieviorka, *L’Ère du témoin*, cit., p. 81. Va comunque ricordato che già nel settembre 1945, molto prima dei processi di Auschwitz e di quello contro Eichmann, si era tenuto un processo contro i criminali del campo di concentramento di Bergen-Belsen che aveva avuto un’importante eco mediatica e nel corso del quale erano stati chiamati a testimoniare gli stessi prigionieri. Rimando a questo proposito all’esteso studio di John Cramer, *Belsen Trial 1945. Der Lüneburger Prozess gegen Wachpersonal der Konzentrationslager Auschwitz und Bergen-Belsen*, Göttingen, Wallstein 2011.

Anche i processi di Norimberga, scrive Wieviorka, furono integralmente registrati e protocollati<sup>42</sup>, ma la novità introdotta dal processo contro Adolf Eichmann a Gerusalemme si deve a due fattori principali: la presenza di testimoni diretti e la grande risonanza mediatica del processo, favorita dalla diffusione dei dibattimenti giudiziari sulle reti televisive internazionali<sup>43</sup>. Per questo, conclude Wieviorka, «le procès Eichmann marque ce que nous appelons l'avènement du témoin»<sup>44</sup>. Il processo a Gerusalemme non si svolge, infatti, soltanto con il supporto della documentazione storica, com'era avvenuto a Norimberga, ma vede il coinvolgimento diretto dei testimoni, ai quali viene così conferita una legittimità politica e sociale, cioè *pubblica*. Come nota Wieviorka nel suo saggio: «Le procès Eichmann a libéré la parole des témoins. Il a créé une demande sociale de témoignages [...], comme le feront aussi deux films de fiction, le feuilleton télévisé américain *Holocauste* et le film de Steven Spielberg *La liste de Schindler*»<sup>45</sup>. I circa cento testimoni chiamati in aula a Gerusalemme divengono così un nuovo soggetto collettivo che *incarna* la memoria storica. La loro identità è quella del «porteur d'histoire» o di un «homme-mémoire» che, letteralmente, testimonia della continuità tra passato e presente, come sintetizza Wieviorka e come sottolinea anche, in altri termini, il poeta israeliano Haim Gouri: «[The survivors] served as faithful proxies of the Holocaust. They were the facts»<sup>46</sup>. La testimonianza, che può essere vista a tutti gli effetti come categoria etica in virtù del suo essere un «dialogische[r] Aufruf und Appell an die Verantwortung»<sup>47</sup>, implica il compimento di un gesto di responsabilità (*Verantwortung*) verso se stessi, ma soprattutto verso l'altro. È un gesto radicato nella memoria del passato, ma vive nel presente ed è proiettato verso il futuro, verso le generazioni chiamate a osservare e tramandare il comandamento etico del ricordare.

Uno dei massimi e più acuti interpreti di questa “etica della responsabilità” nel Novecento è stato il filosofo lituano-francese Emmanuel Lévinas, allievo di Husserl e di Heidegger. Il pensiero filosofico di Lévinas passa per l'esperienza di dolore, lutto e silenzio della persecuzione e dello sterminio degli ebrei nei campi di concentramento. Egli stesso è prigioniero di guerra dei tedeschi, in seguito internato e detenuto per cinque anni in uno *Stalag* vicino Magdeburg. Dall'opera di Lévinas emerge un forte e naturale bisogno di ripensare il

---

<sup>42</sup> Nell'estesa letteratura secondaria su questo processo si rimanda a Gustave M. Gilbert, *Nuremberg Diary*, New York, Farrar, Straus and Company 1947. Eugene Davidson, *The Trial of the Germans. An Account of the Twenty-two Defendants before the International Military Tribunal at Nuremberg*, Columbia: University of Missouri Press 1997 (prima ed. 1966). Ann Tusa/John Tusa, *The Nuremberg Trial*, New York, Skyhorse Publishing 2010 (prima ed. 1983). In italiano si veda anche Telford Taylor, *Anatomia dei processi di Norimberga*, trad. it. Orsola Fenghi, Milano, Rizzoli 1993. Gli atti giudiziari del processo sono pubblicati in 42 volumi in tedesco, inglese e francese.

<sup>43</sup> Nel 1961 il produttore televisivo Milton Fruchtmann incarica il regista di documentari Leo Hurwitz di filmare il processo a Eichmann. I momenti più significativi del processo vengono montati e inviati alle emittenti di tutto il mondo, contribuendo così a costruire un vero e proprio evento mediatico pubblico. Rimando allo sceneggiato *The Eichmann Show* (UK 2015, regia di Paul Andrew Williams).

<sup>44</sup> Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, cit., p. 82.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 117. Si veda anche Michael Rothberg, *The Work of Testimony in the Age of Decolonization: Chronicle of a Summer, Cinema Verité, and the Emergence of the Holocaust Survivor*, in «PMLA», 119 (2004), 5, pp. 1231-1246.

<sup>46</sup> Haim Gouri, *Facing the Glass Booth. The Jerusalem Trial of Adolf Eichmann*, translated by Michael Swirsky, Detroit, Wayne State University Press 2004, p. 269. Sulla figura del testimone rimando all'interessante capitolo *Valuing the Witness: Typologies of Testimony* in Meg Jensen, *The Art and Science of Trauma and the Autobiographical. Negotiated Truths*, London, Palgrave Macmillan 2019, pp. 29 sgg.

<sup>47</sup> Ulrich Baer, *Einleitung*, in „Niemand zeugt für den Zeugen“: *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, hrsg. v. Ulrich Baer, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2000, pp. 7-34: 16.

politico, mettendo in primo piano la riflessione sui rapporti interumani e rilanciando il primato dell'etica<sup>48</sup> quale «projet d'une culture précédant la politique [...]. Relation avec autrui en tant que tel et non pas en relation avec l'autre déjà réduit au même, à l'apparenté au mien»<sup>49</sup>. Nonostante le orribili esperienze vissute negli anni di guerra e di prigionia, nel suo modello politico e filosofico non trova spazio la *paura* dell'altro, ma in modo quasi paradossale l'attenzione si sposta sulla *cura* verso l'altro e sulla responsabilità quale principio essenziale della soggettività. Una responsabilità – ovvero un'etica – assoluta e irrelativa che Lévinas esemplifica citando questa frase pronunciata dallo *starec* Zosima ne *I fratelli Karamazov* di Fëdor Dostoevskij: «Ognuno di noi è colpevole di fronte a tutti gli altri, e io più di tutti»<sup>50</sup>. La visione di Lévinas è fondata su un gesto di accostamento e di responsabilità teso a instaurare un dialogo e una relazione con l'alterità, con il *volto* vivo dell'altro<sup>51</sup>, senza tuttavia ridurre l'altro al medesimo, assimilare l'altro al sé. Dopo le esperienze del Novecento, con le quali il soggetto (l'uomo Lévinas) non può riconciliarsi, solo un'etica relazionale, un'etica della differenza e dell'alterità può guidare i comportamenti umani. È un'etica che prova a ripensare i rapporti con l'altro, cercando le basi per fondare un nuovo umanesimo, un nuovo modo di stare al mondo e di vivere con l'altro. Un'idea, questa, intimamente connessa ai tragici eventi del Novecento, come afferma lo stesso Lévinas in un'intervista, interrogato su uno dei cardini della sua filosofia, il concetto di “volto”, espressione di un'alterità assoluta e inviolabile:

«Su questo tema è avvenuta la mia rottura con Heidegger. Era hitleriano e non ha colto il valore della dignità dell'uomo e dell'altro. Ma io sono ebreo ed essere ebrei non significa soltanto conoscere il Talmud, significa aver sofferto come un ebreo. È a questo che bisogna arrivare. Aver sofferto come un ebreo. E di questa sofferenza una piccola responsabilità è da attribuire a un certo Hitler.»<sup>52</sup>

Questa estrema condizione esistenziale dell'ebreo rappresenta per Lévinas l'epitome della condizione umana *tout court*, la condizione «dell'altro uomo che mi interpella con il suo volto, ingiungendomi di non ucciderlo e al tempo stesso suscitando in me la tentazione dell'omicidio; ma anche di me stesso, che mi scopro come uomo quando, anche nelle situazioni di estremo abbandono [...], avverto la chiamata a una responsabilità incondizionata per il prossimo»<sup>53</sup>. Il volto dell'altro *parla* al soggetto e lo invita così a una relazione *assoluta*, nel senso letterale del termine: una relazione libera da ogni vincolo o tentativo di potere o di possesso. Come ben spiega il filosofo in *Totalità e infinito*: «Il volto mi parla e così mi invita ad una relazione che non ha misura comune con un potere che si esercita, foss'anche godimento o conoscenza»<sup>54</sup>.

---

<sup>48</sup> Cfr. Emmanuel Lévinas, *Éthique come philosophie première*, Paris, Rivages 1998.

<sup>49</sup> Emmanuel Lévinas, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset 1991, pp. 191-192.

<sup>50</sup> Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, trad. it. Nadia Cicognini/Paola Cotta, Milano, Mondadori 1994, p. 176.

<sup>51</sup> «[...] Noi chiamiamo volto il modo in cui si presenta l'Altro, che supera l'*idea dell'Altro in me*». Emmanuel Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, trad. it. Adriano Dell'Asta, Milano, Editoriale Jaca Book 1977, p. 48. Il volto non è dunque per Lévinas solo la “faccia” dell'uomo, ma qualcosa di più complesso, un organismo vivo che esprime emozioni e comunica con chi o ciò che è altro.

<sup>52</sup> Cfr. <https://antemp.com/2011/06/10/emmanuel-levinas-il-volto-dellaltro-intervista-di-renato-parascandolo-sergio-benvenuto/> (ultima consultazione: 28/12/2021).

<sup>53</sup> Giovanni Ferretti, *La filosofia di Lévinas. Alterità e trascendenza*, Torino, Rosenberg & Sellier 2010, p. 33.

<sup>54</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalità e infinito*, cit., p. 203.



L'articolo intitolato *La souffrance inutile* e l'intervista pubblicata con il titolo di *Éthique de la souffrance* (rispettivamente pubblicati nel 1982 e nel 1994), sono i punti di partenza di quella che Lévinas chiama l'"etica della sofferenza", una sofferenza da lui qualificata come "inutile". Nell'articolo del 1982, Lévinas ricorre a una serie di sinonimi per definire il concetto di "inutilità" della sofferenza: è un dolore assurdo, incomprensibile, ma anche imperdonabile. Nella sofferenza del sé medesimo e dell'altro c'è sempre qualcosa di così inafferrabile al punto da non poter trovare un senso. È quindi una sofferenza inutile in quanto rappresenta «quel male che non riesce a trovare giustificazione alcuna»<sup>55</sup>. È l'idea di un male totale che attraversa tutto il Novecento, tra totalitarismi, genocidi e guerre, mostrando la sproporzione tra la sofferenza e ogni teodicea – «entre la souffrance et toute théodicée»<sup>56</sup>. Di fronte alle tante manifestazioni della malignità del secolo scorso, Lévinas sembra trovare una, seppur piccola, fonte di consolazione nella consapevolezza della propria sofferenza per la sofferenza ingiustificata dell'altro, la sofferenza del sé medesimo come polo di una sofferenza interumana che, proprio per questo motivo, apre a una prospettiva etica richiamando alla responsabilità del soggetto.

«La souffrance pour la souffrance inutile de l'autre homme, la juste souffrance en moi pour la souffrance injustifiable d'autrui, ouvre sur la souffrance la perspective éthique de l'inter-humain. [...] Attention à la souffrance d'autrui qui, à travers les cruautés de notre siècle – malgré ces cruautés, à cause de ces cruautés –, peut s'affirmer comme le nœud même de la subjectivité humaine au point de se trouver élevée en un suprême principe éthique.»<sup>57</sup>

*Souffrance pour*, o *souffrance avec*, sono le coppie lessicali di cui si serve Lévinas per esprimere il pensiero di una sofferenza non inutile, ma che assume un suo senso ultimo, un significato etico proprio nella prospettiva interumana della responsabilità individuale verso l'altro: «C'est dans la perspective interhumaine de *ma* responsabilité pour l'autre homme, sans souci de réciprocité, c'est dans mon appel à son secours gratuit, c'est dans l'asymétrie de la relation de l'*un* à l'*autre* que nous avons essayé d'analyser le phénomène de la douleur inutile»<sup>58</sup>.

## 2. Paradigmi moderni del male

Gli eventi del Novecento, in particolare quelli della Prima e della Seconda guerra mondiale, hanno sconvolto gli equilibri e le carte mondiali e rovesciato la tavola dei valori fino ad allora considerati inoppugnabili. Nell'Europa post 1945 si è perciò reso tanto più necessario avviare anche un ripensamento delle relazioni tra

---

<sup>55</sup> Simona Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, Milano, Feltrinelli 2012, p. 116.

<sup>56</sup> Emmanuel Lévinas, *La souffrance inutile*, in Id., *Entre Nous*, cit., pp. 100-112: 115. Rimando anche a Orietta Ombrosi, *Souffrances inutiles. La fin de la théodicée d'après E. Lévinas*, in «Gregorianum», 87 (2006), 2, pp. 368-379.

<sup>57</sup> Emmanuel Lévinas, *La souffrance inutile*, cit., pp. 110-111. Cfr. anche Fabio Rossi, *Figure del male e della sofferenza nella filosofia francese del Novecento*, Milano, FrancoAngeli 2010, pp. 124 sgg.

<sup>58</sup> Emmanuel Lévinas, *La souffrance inutile*, cit., pp. 110-111.

gli esseri umani – *come* riavvicinarsi all’altro dopo tanti orrori? – e del modo di stare al mondo – *come* abitare il mondo dopo persecuzioni e stermini? Questi interrogativi incrociano il pensiero di molti filosofi, dal progetto etico di Lévinas al celebre quanto malinteso “veto” di Adorno sul fare poesia dopo Auschwitz, dalla scrittura del disastro di Blanchot<sup>59</sup> all’esistenzialismo relazionale di Ricœur, passando per Heidegger, il quale, commentando una massima di Eraclito<sup>60</sup>, riconduce il senso dell’etica al suo significato etimologico, *ethos* (ἦθος), cioè “consuetudine”, “abitudine”, ma anche “soggiorno” e “dimora” (*Aufenthalt, Ort des Wohnens*). Di conseguenza, l’emergenza di una riflessione etica non va vista solo come espressione del bisogno di ritrovare un nuovo orizzonte di valori, ma anche come intimo abitare il mondo, come relazione e modo di stare al mondo e di relazionarsi con gli altri dopo gli orrori appena trascorsi<sup>61</sup>. Uno degli interpreti più illustri e rappresentativi di questo dibattito, Theodor W. Adorno, che in molti luoghi della sua opera ha posto quesiti etici ed esistenziali all’arte e all’umanità, si chiede continuamente come pensare la vita dopo che questa è stata offesa<sup>62</sup> da Auschwitz – il come, *wie*, è la domanda che fa da filo conduttore in ogni riflessione sull’etica – e se, in generale, sia ancora possibile vivere dopo Auschwitz: «Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse»<sup>63</sup>. Sullo sfondo di tali argomentazioni c’è anche una profonda revisione e interrogazione del rapporto tra il male e il potere. Scrive Simona Forti in *I nuovi demoni* che la filosofia di metà Novecento dichiara Auschwitz «metonimia del male assoluto». Auschwitz è «l’evento estremo che scardina un intero mondo e che costringe a ripensarlo da capo»<sup>64</sup>. Un ripensamento che non investe, come ben sottolinea Forti, solo l’universo politico, giuridico e morale, ma distrugge «gli stessi a priori della riflessione filosofica» e che, di conseguenza, porta un’interna generazione di intellettuali e pensatori a «fare i conti *anche filosofici* con ciò che è accaduto»<sup>65</sup>. Ha ragione Giorgio Agamben quando premette che, dal punto di vista storico, sappiamo tutto o quasi del regime nazifascista e dello sterminio degli ebrei d’Europa; che le circostanze storiche, politiche, economiche e sociali che hanno favorito l’ascesa al potere di Hitler – con tutto quello che ne è conseguito – sono state chiarite e che, pertanto, «il quadro d’insieme si può ormai considerare acquisito»; e ha ragione anche quando afferma che c’è qualcosa che ancora si sottrae a una comprensione globale, esauriente di quella irreversibile e totale frattura del Novecento in termini etici e antropologici. A ottant’anni da quel 20 gennaio 1942, quando sulle rive del Großer Wannsee viene decisa in segreto la cosiddetta “soluzione finale della questione ebraica” (*Endlösung der Judenfrage*), non si riesce ancora a comprendere e a misurare «il significato etico e politico dello sterminio, o anche soltanto la comprensione umana di ciò che è avvenuto – cioè, in ultima analisi, la sua attualità»<sup>66</sup>.

<sup>59</sup> Maurice Blanchot, *L’écriture du désastre*, Paris, Gallimard 1980.

<sup>60</sup> In particolare, Heidegger cita il frammento eracliteo «ἦθος ἀνθρώπων δαίμων» (*ethos anthropoi daimon*), che il filosofo tedesco traduce come «Der Mensch wohnt, insofern er Mensch ist, in der Nähe Gottes». Martin Heidegger, *Brief über den Humanismus*, in Id., *Wegmarken*, Frankfurt a.M., Klostermann 1976, pp. 354 sgg.

<sup>61</sup> Rimando qui a Salvatore Natoli, *Stare al mondo. Escursioni nel tempo presente*, Milano, Feltrinelli 2002.

<sup>62</sup> La traduzione di “beschädigtes Leben”, il sottotitolo di *Minima moralia*, pone un problema di ambiguità semantica: se da un lato il verbo *beschädigen* rimanda al danno morale dell’offesa, dall’altro ha anche la forte accezione materiale di “rovinare”, “danneggiare”, “ledere”.

<sup>63</sup> Theodor W. Adorno, *Meditationen zur Metaphysik*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6: *Negative Dialektik. Jargon der Einheitlichkeit*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1973, pp. 354-400: 355.

<sup>64</sup> Simona Forti, *I nuovi demoni*, cit., p. 113.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Torino, Bollati Boringhieri 1998, p. 7.

Nel 1945 si manifesta in modo dolorosamente concreto un fenomeno del tutto nuovo: quello del male assoluto, del male *totale* e radicale che rende Auschwitz l'epitome del male e trasforma il suo nome in qualcosa di «non assimilabile, [...] che resiste a ogni attacco della dialettica»<sup>67</sup>. Lo sterminio ebraico, scrive Yehuda Bauer, è una radicalizzazione del genocidio: «A planned attempt to physically annihilate every single member of a targeted ethnic, national, or racial group»<sup>68</sup>. La definizione di “genocidio” adottata in larga parte dalle Nazioni Unite, e formulata per la prima volta dal giurista polacco Raphael Lemkin nel 1944, non basta quindi a “spiegare” l'Olocausto. Secondo Bauer, la nozione di genocidio quale «coordinated plan of different nations aiming at the destruction of essential foundations of the life of national groups, with the aim of annihilating the groups themselves»<sup>69</sup> si concentra più sul fenomeno di denazionalizzazione che non sullo sterminio di ogni singolo individuo dei gruppi. Lemkin parla, infatti, di «selective mass killings of parts of the targeted population» e non di «every single member», come sottolinea Bauer<sup>70</sup>. Al di là di ogni tentativo definitorio, Bauer mostra come l'unicità dell'“evento Auschwitz” consista proprio nell'*eccedere* le categorie che hanno guidato e che guidano ancora oggi, in buona sostanza, le riflessioni sul rapporto tra male e potere politico. Tali categorie, che Simona Forti sintetizza in «nichilismo, pulsione di morte, volontà di nulla»<sup>71</sup>, risultano in una «visione “semplice” e unidirezionale del potere, che non va oltre il modello sudditi-sovrano [...], vittima e carnefice»<sup>72</sup>. Questa dicotomia, chiamata da Forti “paradigma Dostoevskij”<sup>73</sup>, rischia di occultare l'ampio e ignoto spettro della fenomenologia del male e delle sue radici, motivo per cui la studiosa ribadisce la necessità di uscire da tale paradigma «sia per capire il “cuore nero” del XX secolo, sia, ancora più urgentemente, per affrontare la nostra attualità»<sup>74</sup>. Tornando a Bauer, egli osserva come il carattere senza precedenti dello sterminio degli ebrei risieda nell'essere stato un evento pianificato e messo in opera da esseri umani, nel suo essere malvagiamente – e paradossalmente – «too human», come scrive lo storico, il quale conclude che tale evento è stato «the closest approximation to what could be termed “absolute” evil that human history has seen»<sup>75</sup>. Bauer, come anche Forti, mette in guardia dalla tentazione di ricondurre le azioni degli aguzzini nazisti a una forza del male, a una malvagità connaturata, a un *furor teutonicus*<sup>76</sup>, in quanto questo significherebbe equiparare i carnefici a vittime di un potere che esula dal controllo umano, giustificando, in ultima analisi, le loro azioni.

---

<sup>67</sup> Così Jean-François Lyotard in *Le différend* (1983) e *Leçons sur l'Analytique du sublime* (1991). Cfr. Simona Forti, *I nuovi demoni*, cit., pp. 118-119. Ma si veda anche il saggio di Hannah Arendt *Le origini del totalitarismo*, dove già nel 1951 la filosofa postulava la non assimilabilità dei regimi totalitari europei del Novecento alle forme dittatoriali tradizionali.

<sup>68</sup> Yehuda Bauer, *Rethinking the Holocaust*, New Haven and London, Yale University Press 2001, p. 12.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>70</sup> Per una panoramica più completa cfr. *Ivi*, pp. 9-12.

<sup>71</sup> Simona Forti, *Introduzione*, in *Id.*, *I nuovi demoni*, cit., p. 13.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>73</sup> Forti afferma che Dostoevskij, con la sua opera, ha configurato un'articolata fenomenologia del male, riconducendola però sempre a un paradigma coerente e strutturato. Tale “paradigma Dostoevskij” viene definito da Forti come «un'articolazione di concetti, [...] una relazione tra categorie orientata secondo un nesso ben preciso, la quale [...] si è imposta per lungo tempo come condizione di pensabilità del male». *Ivi*, pp. 6-7.

<sup>74</sup> Simona Forti, *Introduzione*, in *Id.*, *I nuovi demoni*, cit., p. 15.

<sup>75</sup> Yehuda Bauer, *Rethinking the Holocaust*, cit., pp. 20-21.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 50.

«If some God or Devil, or a combination of both, or some mysterious force that is neither, were drawn to explain the inexplicable, or if the event were simply left unexplained, then again we would be removing the Holocaust to an ahistoric sphere where it could not be reached by rational thinking, not even by rational explanations of the irrational.»<sup>77</sup>

La posizione dello storico Bauer<sup>78</sup> è che crimini simili a quelli commessi sotto il regime nazionalsocialista possono, in determinate condizioni, ripetersi ancora oggi. Da qui muove il suo rigoroso lavoro di ricerca, che da un lato intende ammonire sul pericolo che eventi del genere possano riproporsi sotto altre inquietanti forme e, dall'altro, vuole sfatare alcuni luoghi comuni sullo sterminio – come quello della sua inspiegabilità – che rischiano di trasformare un evento estremamente concreto in qualcosa di metafisico che travalica i confini della comprensione umana. Un tale atteggiamento non solo impedirebbe, secondo Bauer, di individuare le responsabilità storiche e politiche, ma anche di riconoscere il pericolo che eventi simili si ripresentino. Anche Zygmunt Bauman, in *Modernità e Olocausto*, afferma:

«Non è l'Olocausto ciò che troviamo difficile da comprendere in tutta la sua mostruosità», bensì «*la civiltà occidentale che l'Olocausto ha reso pressoché incomprendibile* [...] in un momento in cui pensavamo di aver raggiunto un equilibrio con essa, di aver esplorato le sue spinte più segrete e persino le sue prospettive, nell'epoca della sua espansione culturale mondiale senza precedenti.»<sup>79</sup>

Bauman sottolinea inoltre come il fattore di maggiore preoccupazione delle società, ancora oggi, è che siano stati dei processi mentali umani (*estremamente* umani, direbbe Bauer) ad aver creato le condizioni per un progetto di genocidio, e che tale progetto si sia dimostrato pienamente compatibile con la civiltà moderna e le sue istituzioni sociali. La modernità ha anzi reso possibile l'emergere di uno Stato che, in combinazione con un esteso apparato burocratico, tecnico, amministrativo e politico e l'acquiescenza della società, ha realizzato l'incubo di uno sterminio di massa<sup>80</sup>. La preoccupazione, secondo Bauman, deriva dalla consapevolezza di «*vivere in un tipo di società che rese possibile l'Olocausto e che non conteneva alcun elemento in grado di impedire il suo verificarsi*»<sup>81</sup>. È in questa inquietante prospettiva che va visto l'altrettanto inquietante (e controverso) esperimento psicologico realizzato da Philip Zimbardo nel 1971 presso l'Università di Stanford, sulla scorta dell'esperienza condotta da Stanley Milgram dieci anni prima<sup>82</sup>. L'esperimento di Zimbardo vuole

---

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>78</sup> Come lo stesso Bauer tiene a sottolineare: «If we label the Holocaust as inexplicable, it becomes relevant to lamentations and liturgy, but not to historical analysis». *Ibidem*.

<sup>79</sup> Zygmunt Bauman, *Modernità e Olocausto*, trad. it. Massimo Baldini, Bologna, Il Mulino 2010, p. 126.

<sup>80</sup> *Ivi*, pp. 130 e 161.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 130. Sarah Gordon ha tracciato un'attenta analisi delle caratteristiche della società moderna che hanno permesso il verificarsi dell'Olocausto come evento *unico e ordinario* al tempo stesso. Cfr. Sarah Ann Gordon, *Hitler, Germans, and the "Jewish Question"*, Princeton, Princeton University Press 1984, soprattutto il capitolo *The Setting*, pp. 7-49.

<sup>82</sup> Occorre sottolineare che l'esperimento di Milgram comincia tre mesi dopo l'inizio del processo a Gerusalemme contro Adolf Eichmann e che proprio tale processo giudiziario sta alla base del quesito fondamentale dell'esperimento: «È possibile che Eichmann e i suoi milioni di complici nell'Olocausto abbiano semplicemente eseguito degli ordini? È possibile definirli tutti complici?». Cfr. Stanley Milgram, *Obedience to Authority. An Experimental View*, London, Tavistock Publications 1974.

mostrare come la malvagità sia il prodotto di una reazione a un determinato contesto sociale più che un fatto intrinseco alla natura umana o legato a una predisposizione personale. I soggetti scelti da Zimbardo, tutti volontari, vengono sottoposti dapprima a una batteria di test psicologici per poter essere dichiarati idonei all'esperimento, vale a dire soggetti non inclini alla violenza. Gli uomini di Zimbardo sono cioè "uomini comuni"<sup>83</sup>. I volontari vengono suddivisi arbitrariamente in due gruppi, uno costituito da guardie carcerarie e uno da prigionieri. Ai secondini viene dato un potere esclusivo e totale sui reclusi, i quali nel corso dell'esperimento subiscono un graduale processo di umiliazione, privazione di diritti e depersonalizzazione. Nonostante i molti aspetti controversi dell'esperimento, l'"effetto Lucifero"<sup>84</sup> osservato da Zimbardo nel contesto totalizzante della sua prigione è in linea con quanto affermano Bauer e Bauman, e cioè che «la crudeltà è correlata a certi modelli di interazione sociale molto più strettamente che ai tratti della personalità [...] di coloro che la commettono»<sup>85</sup>. E sempre nella prospettiva dell'esperimento di Zimbardo vanno viste le molteplici manifestazioni della malvagità che continuano a infestare il nostro presente<sup>86</sup>.

### 3. Unicità e normalità dello sterminio

Tornando all'aspetto dell'unicità (o, come la chiama Bauer, *unprecedentedness*) dello sterminio, lo storico israeliano individua diverse differenze sostanziali con altre forme di genocidio. In primo luogo, scrive Bauer, «pragmatic considerations were central with all other genocides, abstract ideological motivations less so». Sebbene i nazisti abbiano profuso enormi sforzi organizzativi, logistici e tecnico-tecnologici per segregare, perseguitare, deportare e infine sterminare in massa gli ebrei<sup>87</sup>, l'origine di questo evento senza precedenti è da ricondursi a una serie di motivazioni ideologiche e non pragmatiche: «No genocide to date had been based so completely on myths, on hallucinations, on abstract, nonpragmatic, ideology – which then was executed by very rational, pragmatic means»<sup>88</sup>. Questo è quanto constata anche Zygmunt Bauman quando afferma che «le vittime di Stalin e di Hitler non furono uccise per conquistare e colonizzare il territorio da esse occupato», bensì «in modo ottuso e automatico, non animato da nessuna emozione umana, ivi compreso l'odio», giacché «non rientravano [...] nel progetto di una società perfetta», di un mondo «armonioso, libero da conflitti, docile

---

<sup>83</sup> Rimando a Christopher R. Browning, *Uomini comuni. Polizia tedesca e "soluzione finale" in Polonia*, trad. it. Laura Salvai, Torino, Einaudi 1992.

<sup>84</sup> Philip Zimbardo, *L'effetto Lucifero. Cattivi si diventa?*, trad. it. Margherita Botto, Milano, Raffaello Cortina Editore 2007.

<sup>85</sup> Zygmunt Bauman, *Modernità e Olocausto*, cit., p. 229.

<sup>86</sup> Basti pensare alle torture inflitte ai prigionieri iracheni nella prigione di Abu Ghraib. Cfr. Simona Forti, *I nuovi demoni*, cit., pp. 231-232.

<sup>87</sup> Ad oggi, lo studio più importante ed esteso sullo spaventoso meccanismo burocratico e tecnico dietro allo sterminio degli ebrei resta senza dubbio quello di Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, New York/London, Holmes & Meyer 1985. In italiano: *La distruzione degli Ebrei d'Europa*, trad. it. Frediano Sessi/Giuliana Guastalla, Torino, Einaudi 1999.

<sup>88</sup> Yehuda Bauer, *Rethinking the Holocaust*, cit., p. 48.

nelle mani dei propri governanti, ordinato, controllato»<sup>89</sup>. Ne consegue, per Bauman, che «l'Olocausto è un prodotto collaterale dell'aspirazione moderna ad un mondo pienamente progettato e controllato»<sup>90</sup>. La seconda caratteristica di unicità individuata da Yehuda Bauer è la natura globale di questa strage: mentre tutti gli altri genocidi sono circoscritti da un punto di vista geografico, la persecuzione degli ebrei è totale proprio perché parte dalla Germania ma si diffonde ben presto in tutta la sfera di influenza del Reich di Hitler: «This global character of the intended murder of all Jews is unprecedented in human history»<sup>91</sup>. Il terzo elemento di differenza con gli altri genocidi è la totalità nella persecuzione e nell'eliminazione degli ebrei: «The Nazis were looking for Jews, for all Jews»<sup>92</sup>. Da queste tre caratteristiche, alle quali Bauer aggiunge anche l'utilizzo dei prigionieri come collaboratori nello sterminio degli altri prigionieri dei campi (i cosiddetti *Sonderkommandos*)<sup>93</sup>, lo storico conclude che lo sterminio è stato «an extreme form of genocide», laddove l'aggettivo *extreme* non va certo inteso come sinonimo di «più grave» rispetto ad altri genocidi, in quanto, precisa lo studioso: «There is no gradation of suffering»<sup>94</sup>.

#### 4. La lunga "ora zero": colpe individuali e responsabilità collettive

Lo spartiacque storico del 1945 è una coordinata fondamentale per studiare i rapporti tra etica e scrittura, in modo particolare nella letteratura di lingua tedesca del dopoguerra, attraversata da una serie di discorsi critici che danno corso a un'estesa riflessione sulla valenza etica dell'arte. Più che un'ora zero, il 1945 rappresenta una *cesura* storica e politica che inaugura una faticosa e lunga fase di rinnovamento: sconfitto il fascismo e finita la guerra, è ancora difficile parlare di un reale nuovo inizio. È vero, come scrive Simona Forti in *Hannah Arendt tra filosofia e politica*, che ad Auschwitz erano morti «Dio, e con lui i criteri e le leggi ai quali l'umanità si è attenuta per duemila anni» e che la cesura storica rappresentata dal nazismo «assume il significato di "discontinuità epocale"», diventando «il luogo in cui il tempo viene sospeso poiché lì si arresta la continuità stessa della nostra tradizione»<sup>95</sup>. Ed è anche possibile individuare un esempio concreto di *Stunde Null* nell'esteso programma, messo in atto dal governo americano, di denazificazione, rieducazione e riorientamento (*reeducation*) della Germania Ovest. Ma nel parlare di fratture e di nuovi inizi è importante tenere a mente che il cambiamento non è stato affatto immediato e pensare, quindi, alla presenza di una *lange Stunde Null*<sup>96</sup>, di un'ampia soglia di ripartenza. Occorre, cioè, spostare lo sguardo sulla *longue durée* di un

---

<sup>89</sup> Zygmunt Bauman, *Modernità e Olocausto*, cit., p. 136. Per visualizzare questo pensiero di una società moderna sana, pulita e splendente, Bauman si serve della metafora del giardino, che riflette un progetto di ordine artificiale in cui erbe infestanti e parassiti vengono sistematicamente sradicati e sterminati, o tenuti ai margini del giardino, per mantenere e giustificare il progetto di ordine architettato dal giardiniere. Cfr. Zygmunt Bauman, *Modernità e Olocausto*, cit., pp. 135 sgg.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>91</sup> Yehuda Bauer, *Rethinking the Holocaust*, cit., p. 49.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>95</sup> Simona Forti, *Hannah Arendt tra filosofia e politica*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori 2006, p. 90.

<sup>96</sup> *Die lange Stunde Null. Gelenkter sozialer Wandel in Westdeutschland nach 1945*, hrsg. v. Hans Braun u.a., Baden-Baden, Nomos 2007.

processo le cui propaggini discorsive attraversano in parte ancora il nostro presente – ad esempio la tanto citata quanto irrisolta questione della *Vergangenheitsbewältigung*, ma anche il dibattito sempre aperto sulla rappresentabilità e le forme della memorializzazione dell'Olocausto. Il topos concettuale dell'ora zero della Germania è fuorviante poiché rischia di far pensare che nel 1945 si interrompano bruscamente le dinamiche e vengano abbandonate le strutture dello stato di regime e si verifichi un ribaltamento sistematico in tutti i campi della vita – non solo in quello politico. Due osservazioni andrebbero fatte a questo proposito. La società del dopoguerra si muove tra rotture e continuità con il passato, da un lato tramite gli sforzi di sovrascrivere e rimuovere la storia (*Verdrängung*), per effetto del *sentimento* di una *Stunde Null*, dall'altro a causa del perdurare di situazioni già note: l'antisemitismo latente, l'impunità e la nomina di ex nazisti a cariche pubbliche, politiche e amministrative nel nuovo Stato<sup>97</sup>, ma anche le violente pratiche di repressione antinazista nella zona di occupazione sovietica, che rappresentano una continuità con i meccanismi del regime da poco concluso<sup>98</sup>. In secondo luogo, il 1945 è un anno di paralisi a livello sociale ed economico. La ripresa è tutt'altro che semplice, il presente è in preda ai disordini e a situazioni di grave disagio sociale, mentre il futuro estremamente incerto, come riassume lo storico Heinrich August Winkler: «Nie war die Zukunft in Deutschland so wenig vorhersehbar, nie das Chaos so allgegenwärtig wie im Frühjahr 1945»<sup>99</sup>. Le infrastrutture sono distrutte, la produzione industriale pressoché azzerata, mentre milioni di persone attraversano l'Europa senza più una dimora. La guerra aveva fatto almeno 45 milioni di vittime, di cui quasi la metà solo nell'Unione Sovietica. Tre milioni di persone erano state evacuate dalle città tedesche bombardate, mentre oltre sette milioni erano rimaste senz'atetto. In questo contesto sociale profondamente sconvolto, problemi come la fame, la mancanza di una casa (e in molti casi anche di una terra natale) e l'indigenza stravolgono anche i rapporti tra le persone, ribaltando il sistema dei valori morali ed etici tradizionali. Come ricorda Winkler: «Selbst Kirchenfürsten äußerten Verständnis dafür, wenn manche Gläubigen den Unterschied zwischen „mein“ und „dein“ nicht mehr so ernst nahmen wie früher»<sup>100</sup>. Concetti come il corpo, la casa, la religione e l'abitare sono stati forse tra le nozioni che hanno subito le più radicali modificazioni e revisioni nel corso del Novecento. Il conflitto aveva creato milioni di sfollati, chiamati allora con il neologismo *displaced*

---

<sup>97</sup> Hannah Arendt constatava già nel 1963 che degli undicimilacinquecento giudici della Repubblica federale tedesca ben cinquemila avevano lavorato nei tribunali hitleriani. Cfr. Hannah Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. it. Piero Bernardini, Milano, Feltrinelli 2017, p. 24.

<sup>98</sup> Lo storico Heinrich August Winkler ricorda come «die verhafteten Nationalsozialisten kamen, soweit sie nicht in die Sowjetunion deportiert wurden, zusammen mit mißliebigen bürgerlichen Demokraten und Sozialdemokraten, ja sogar oppositionellen Kommunisten in „Speziallager“». Heinrich August Winkler, *Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte vom „Dritten Reich“ bis zur Wiedervereinigung*, München, Beck 2010, p. 118. È certamente opportuno differenziare le situazioni tra le zone di occupazione e sottolineare che le forze americane, inglesi e francesi gestirono in modo completamente diverso la questione della denazificazione della Germania, classificando ad esempio gli ex nazisti a seconda del proprio livello di collusione con il regime: *Hauptschuldige*, *Belastete*, *Minderbelastete*, *Mitläufer* fino agli *Entlastete*, che venivano di fatto scagionati da qualsiasi coinvolgimento con il nazionalsocialismo sulla base di un questionario. Winkler fa notare come gli americani procedettero in modo più severo, mentre i britannici dichiararono più della metà dei profili esaminati come *entlastet*. Ciononostante va detto che, all'inizio degli anni '60, la *Volkskammer*, ossia il Parlamento della Repubblica Democratica Tedesca, era composto per il 12% da ex membri del partito nazionalsocialista, i quali ricoprivano anche altre importanti cariche e posizioni pubbliche, ad esempio nella stampa. Cfr. *Handbuch Nachkriegskultur. Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*, hrsg. v. Elena Agazzi/Erhard Schütz, Berlin/Boston, De Gruyter 2016, p. 41.

<sup>99</sup> Heinrich August Winkler, *Der lange Weg nach Westen*, cit., p. 121.

<sup>100</sup> *Ivi*, pp. 121-122.

*persons*. Un concetto inaudito che non rientrava nelle categorie sociali e politiche del periodo prebellico e che descriveva la costituzione di un nuovo soggetto collettivo di senza patria, apolidi (*Heimatlose*) ai margini della società, «schiuma della terra»<sup>101</sup>, come li chiama Hannah Arendt, la quale osserva che «l'apolidicità è il fenomeno di massa più moderno, e gli apolidi sono il gruppo umano più caratteristico della storia contemporanea»<sup>102</sup>.

Scrivere dopo il 1945 significa assumere su di sé, e nella propria scrittura, il peso di una responsabilità collettiva. La letteratura (si) pone interrogativi nuovi, primi tra tutti *perché* e *come* dare voce al mondo devastato, le cui macerie sono ancora calde, e alle vittime, ai sommersi della storia. Muovendo dalle posizioni dell'amico e maestro Karl Jaspers, Hannah Arendt distingue la questione della colpa (*Schuldfrage*) da quella della responsabilità collettiva, riconducendo tale distinzione alla sostanziale differenza tra sfera morale e politica<sup>103</sup>. Scrive Arendt: «In the center of moral considerations of human conduct stands the self; in the center of political considerations of conduct stands the world»<sup>104</sup>. Mentre la colpevolezza è una conseguenza della violazione di una legge, morale o giuridica, e in tal senso è strettamente *personale*, relativa cioè a chi ha commesso il fatto, la responsabilità è una questione profondamente politica e *collettiva*. È infatti condivisa da tutti i membri di quel gruppo che ha prodotto una determinata azione. In tal senso, la responsabilità collettiva riguarda anche la passività di coscienza o l'inazione di fronte alle ingiustizie del regime nazista.

«Guilt, unlike responsibility, always singles out; it is strictly personal. It refers to an act, not to intentions or potentialities. It is only in a metaphorical sense that we can say we *feel* guilty for the sins of our fathers or our people or mankind, in short, for deeds we have not done, although the course of events may well make us pay for them. [...] I do not know when the term "collective responsibility" first made its appearance, but I am reasonably sure that not only the term but also the problems it implies owe their relevance and general interest to political predicaments as distinguished from legal or moral ones. Legal and moral standards have one very important thing in common—they always relate to the person and what the person has done.»<sup>105</sup>

Arendt individua due condizioni della responsabilità collettiva: «I must be held responsible for something I have not done, and the reason for my responsibility must be my membership in a group (a collective) which

---

<sup>101</sup> Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, trad. it. Amerigo Guadagnin, Torino, Einaudi 2004, p. 372.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 385.

<sup>103</sup> Il filosofo Karl Jaspers aveva pensato la questione della responsabilità e della colpevolezza nel saggio intitolato *Die Schuldfrage*, il cui sottotitolo recita *Von der politischen Haftung Deutschlands*. Jaspers classifica la colpa in quattro tipi: giuridica, politica, morale e metafisica. Mentre dal punto di vista della colpa giuridica e morale si può giudicare solo il singolo *Täter* o la sua coscienza individuale, gli altri due livelli di colpa rimandano all'idea di una responsabilità collettiva (colpa politica) e a un "comune sentire" (colpa metafisica), che ha origine da un senso di solidarietà tra gli uomini e che porta gli esseri umani a sentirsi colpevoli – o meglio, responsabili – di non aver fatto di più per impedire un'ingiustizia o un crimine. È comunque plausibile che Hannah Arendt fosse anche a conoscenza dello scritto del teologo Heinrich Scholz *Zur deutschen Kollektiv-Verantwortlichkeit*, pubblicato nel 1947 sulla rivista «Frankfurter Hefte». Interessante è anche il titolo della prima traduzione italiana del saggio di Jaspers, uscita già nel 1947: *La colpa della Germania*, trad. it. Renato De Rosa. Anche la versione francese, a opera di Jeanne Hersch, filosofa svizzera e allieva di Jaspers, si intitola *La culpabilité allemande* (1948). L'effetto dei due titoli è quello di un'accusa diretta verso il popolo tedesco: il concetto di *Haftung* (responsabilità) viene oscurato e il focus si sposta tutto sull'idea di *Schuld* (colpa).

<sup>104</sup> Hannah Arendt, *Responsibility and Judgment*, New York, Schocken Books 2003, p. 153.

<sup>105</sup> *Ivi*, pp. 147-148.



no voluntary act of mine can dissolve»<sup>106</sup>. Qualche anno prima di *Responsabilità e giudizio*, da cui sono tratti i passi citati, il saggio *La banalità del male* si chiudeva con una riflessione sulla nuova idea della “colpa collettiva”. Ricordando la storia di Sodoma e Gomorra, Arendt sottolinea che la punizione toccata in sorte a tutti gli abitanti delle due città non ha nulla a che vedere con l’idea di colpa giuridica. La filosofa intuisce così il grande pericolo insito nel fenomeno che Bauman chiama la «libera fluttuazione della responsabilità»<sup>107</sup>, applicabile anche a posizioni come quella di Eichmann, ossia di ritenere che «dove tutti o quasi tutti sono colpevoli, nessuno lo è», e ribadisce che «colpa e innocenza dinanzi alla legge sono due entità oggettive» e che «quand’anche ottanta milioni di tedeschi avessero fatto come te, non per questo tu potresti essere scusato». Sebbene vengano accennate solo in modo sommario, le riflessioni esposte in chiusura de *La banalità del male* tratteggiano un’idea piuttosto chiara del significato moderno di “colpa collettiva” e, al contempo, lo differenziano nettamente dal concetto di colpa giuridica. «E quali che siano stati gli accidenti esterni o interiori che ti spinsero a divenire un criminale», scrive Arendt rivolgendosi idealmente all’imputato Eichmann – ma per estensione anche a tutti coloro che erano stati coinvolti nell’orrore dello sterminio – «c’è un abisso tra ciò che tu hai fatto realmente e ciò che gli altri potevano fare, tra l’attuale e il potenziale»<sup>108</sup>.

## 5. Images malgré tout

La questione della colpa incomincia a riguardare da vicino i tedeschi già prima dell’uscita del saggio di Jaspers *Die Schuldfrage*, come egli stesso scrive ricordando quando, nell’estate del 1945, nelle città tedesche avevano iniziato a comparire manifesti con immagini degli orribili crimini commessi nei campi di sterminio. I manifesti e gli articoli pubblicati sui quotidiani degli Alleati sono documenti parlanti: la popolazione vede i cadaveri gettati nelle fosse comuni, o ammassati nel vagone di un treno merci, il corpo consunto di un sopravvissuto, e segue con gli occhi il testo d’accusa, scritto a grandi lettere e rivolto alla collettività: «Diese Schandtaten: Eure Schuld!» (fig. 1). In piccolo vengono elencati i crimini atroci di cui si sono macchiati “i tedeschi”; e tra le righe i cittadini leggono accuse come: «Ihr habt ruhig zugesehen und es stillschweigend geduldet», «Das ist Eure große Schuld – Ihr seid mitverantwortlich für diese grausamen Verbrechen!». I manifesti, con le loro fotografie, vengono costruiti “ad arte” dagli Alleati con un preciso scopo pedagogico, politico e morale, in chiara linea con il programma di denazificazione e rieducazione del popolo tedesco<sup>109</sup>; tuttavia, la potenza di quelle immagini e di quella condanna restituisce lo spaccato di una realtà sconvolgente e inimmaginabile. Di fronte ai manifesti del 1945, e in modo definitivo con il saggio di Jaspers del 1946, nessuno può più sottrarsi

---

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>107</sup> Bauman definisce questo fenomeno come «una situazione in cui ciascun membro dell’organizzazione è convinto – e se interrogato risponderebbe – di essersi attenuto alle istruzioni ricevute da altri, i quali però, a propria volta, passerebbero l’onere della responsabilità ad altri ancora. In una situazione del genere si può dire che l’organizzazione nel suo complesso è uno strumento per la cancellazione della responsabilità». Zygmunt Bauman, *Modernità e Olocausto*, cit., p. 225.

<sup>108</sup> Hannah Arendt, *La banalità del male*, cit., pp. 283-284.

<sup>109</sup> Cfr. Cornelia Brink, „Ungläubig stehen oft Leute vor den Bildern von Leichenhaufen abgemagerter Skelette...“. KZ-Fotografien auf Plakaten – Deutschland 1945, in *Auschwitz. Geschichte, Rezeption und Wirkung*, hrsg. v. Fritz-Bauer-Institut, Frankfurt a.M./New York, Campus Verlag 1996, pp. 189-222: 195.

alla corresponsabilità politica e morale di quanto era avvenuto. Le immagini provocano quello che Roland Barthes chiama opportunamente lo “shock fotografico”, che consiste «non tanto nel traumatizzare quanto piuttosto nel *rivelare* ciò che era così ben nascosto, ciò che l’attore stesso ignorava o di cui non era consapevole»<sup>110</sup>. La violenta campagna mediatica con le fotografie dai campi di sterminio imprime un forte senso di colpa, agendo a livello della coscienza individuale e collettiva; come spiega Aleida Assmann, e prima di lei Barthes, la fotografia è una traccia di realtà, di contingenza, la «*Spur des Realen*»<sup>111</sup> che riattualizza il passato e fa tornare vivo ciò che è morto<sup>112</sup>.



Fig. 1. *Die Schandtaten: Eure Schuld!*, poster, London, Imperial War Museum. © IWM Art.IWM PST 8350

La spaventosa realtà rivelata agli occhi di chi osservava questo tipo di manifesti – quello qui riprodotto è forse il più celebre e tra i più crudi – tocca uno dei nodi fondamentali del discorso sulla rappresentabilità dello sterminio degli ebrei. Rappresentabilità che può essere intesa e declinata secondo due diverse accezioni: come *possibilità* assoluta di restituire un evento di per sé incommensurabile e come *modalità* di rappresentazione,

<sup>110</sup> Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi 2003, p. 33 (corsivo mio).

<sup>111</sup> Cfr. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck 2018, p. 247.

<sup>112</sup> Sulla fotografia come *spectrum* e simulacro (*eidolon*) rimando a Roland Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 11.

ovvero come gesto e tentativo di immaginare e riflettere, attraversando le macerie della guerra e dell'umano, il mondo dopo la tragedia del popolo ebraico. Non si tratta solo di vivere, pensare, scrivere e agire nel mondo *dopo* Auschwitz, ma anche *con* Auschwitz e *secondo* Auschwitz, cioè con la lucida consapevolezza di ciò che è accaduto. Come afferma Günter Grass: «Wer gegenwärtig über Deutschland nachdenkt und Antworten auf die deutsche Frage sucht, muß Auschwitz mitdenken»<sup>113</sup>. È in questo senso che è possibile intendere il duplice valore, temporale e modale, della preposizione *nach* nella locuzione di adorniana memoria “nach Auschwitz”. Nel 1971 Peter Szondi avrebbe esplicitato questo pensiero in uno studio sulla poesia *Engführung* di Celan: «Nach Auschwitz ist kein Gedicht mehr möglich, es sei denn *auf Grund von Auschwitz*»<sup>114</sup>. Questo duplice significato di *nach* rimanda all'idea «di un mondo postbellico doppiamente “secondo”: una realtà psicologico-sociale “seconda”, in senso numerale, rispetto ad una precedente – il dodicennio nero – da indagare in un “modo” differente rispetto a quello della “cultura tradizionale”»<sup>115</sup>. Il mondo *postumo*<sup>116</sup> ad Auschwitz impone paradigmi nuovi in campo filosofico, letterario e artistico. La questione della rappresentabilità della tragedia ebraica si iscrive chiaramente nel famosissimo “veto” adorniano del 1949, enucleato dal suo ben più ampio discorso e anche per questo a lungo frainteso: «Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch»<sup>117</sup>. Come comportarsi di fronte a questa affermazione? Lo storico Georges Bensoussan fornisce un'interessante interpretazione su come intende l'intervento del filosofo di Francoforte: «La verità è che si scriveranno sempre poesie dopo Auschwitz, ma *non più* come prima. Quasi la lingua fosse stata *intaccata* dal genocidio, non solo perché le parole si rivelano impotenti a spiegarlo, ma ancora di più perché sono state incancrenite dallo sterminio»<sup>118</sup>. Adorno non nega *tout court* la possibilità di scrivere poesie dopo Auschwitz, quanto piuttosto il carattere affermativo della cultura in generale, la *serenità* dell'arte, come il filosofo postula nello scritto del 1967 *È serena l'arte?*<sup>119</sup>.

Tra le prime reazioni critiche alla dichiarazione di Adorno si trova la recensione di Hans Magnus Enzensberger alle poesie di Nelly Sachs, intitolata *Die Steine der Freiheit* (1959): «Wenn wir weiterleben wollen, muß dieser

<sup>113</sup> Günter Grass, *Kurze Rede eines vaterlandslosen Gesellen*, in Id., *Ein Schnäppchen namens DDR. Letzte Reden vorm Glockengeläut*, Frankfurt a.M., Luchterhand 1990, pp. 7-14: 13.

<sup>114</sup> Peter Szondi, *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*, in Id., *Schriften*, Bd. 2, Berlin, Suhrkamp 2011, pp. 345-389: 384 (corsivo mio).

<sup>115</sup> Raul Calzoni, *Günter Grass, la questione della colpa e il “prisma” della seconda guerra mondiale*, in *Auschwitz dopo Auschwitz. Politica e poetica di fronte alla Shoah*, a cura di Micaela Latini/Erasmus Silvio Storace, Milano, Meltemi 2017, pp. 11-30: 17.

<sup>116</sup> Così nella terza accezione dell'aggettivo “postumo” del dizionario Battaglia: «Successivo alla morte; che si compie dopo la morte; posteriore alla morte». Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, s.v. “postumo”, vol. 13, Torino, UTET 1995, p. 1091.

<sup>117</sup> Cit. in Petra Kiedaisch, *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Reclam 1995, pp. 27-49: 49. Per il riferimento al testo di Adorno cfr. Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. X/1, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1970, pp. 11-30. Il volume curato da Kiedaisch sintetizza molto bene i termini del lungo e complesso dibattito sulla proposizione adorniana.

<sup>118</sup> Georges Bensoussan, *L'eredità di Auschwitz. Come ricordare?*, trad. it. Camilla Testi, Torino, Einaudi 2014, p. 33. Qui citato in Stefano Marino, *Auschwitz e popular culture: considerazioni estetico-politiche sulla presenza del genocidio nella cultura di massa*, in *Auschwitz dopo Auschwitz*, cit., pp. 79-119: 86 (nota).

<sup>119</sup> Theodor W. Adorno, *Ist die Kunst heiter?*, in Id., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1981, pp. 599-606. Si veda anche quanto scrive Rolf Tiedemann, curatore dell'opera di Adorno: «Das Schreiben von Gedichten wird in dem Adornoschen Satz synekdochisch gebraucht, es steht für die Kunst als ganze und schließlich für die ganze Kultur». Rolf Tiedemann, „Nicht die Erste Philosophie, sondern eine letzte“. *Anmerkungen zum Denken Adornos*, in Theodor W. Adorno, *Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1997, pp. 7-27: 12.

Satz widerlegt werden»<sup>120</sup>. Ma anche il discorso *Der Meridian* di Paul Celan, pronunciato in occasione del conferimento del premio Büchner, costituisce a ben vedere il tentativo di abbozzare un'idea di poetica situata cronologicamente *dopo* Auschwitz ma che *pensa con* Auschwitz. Adorno inizia a elaborare un lento e progressivo ripensamento della sua dichiarazione del 1949, pubblicata nel 1951, a partire dai primi anni sessanta, in particolare nello scritto *Jene zwanziger Jahre* (1962). Qui egli constata una generale «kulturelle Aporie» del suo tempo, ribadendo come il concetto di una cultura rinata dalle ceneri di Auschwitz sia ingannevole e assurdo («scheinhaft und widersinnig»). Tuttavia, scrive il filosofo, dal momento che il mondo è sopravvissuto alla sua stessa rovina, l'arte si configura come qualcosa di necessario, avallandone così la legittimità etica e il diritto all'esistenza: «Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert»<sup>121</sup>. Come non riconoscere, in questa “vibrazione” dell'orrore nell'opera d'arte, un riferimento alla lirica celaniana, espressione di un «äußerste[s] Entsetzen»<sup>122</sup>? In altri due luoghi successivi dell'opera adorniana – il saggio *Engagement* del 1962 e la lezione *Metaphysik: Begriff und Probleme* del 1965, poi rielaborata e confluita nella *Negative Dialektik* (1966) – si assiste a un nuovo ritorno sulla dichiarazione del 1949. Nel primo scritto, muovendo dal concetto di “letteratura impegnata” incarnato soprattutto da Sartre e Brecht, Adorno afferma di non voler mitigare la propria affermazione, ma precisa che è vero anche quanto afferma Enzensberger, e cioè che la poesia deve “tener testa” a questo verdetto e non consegnarsi ad alcuna forma di cinismo, e che la smisurata sofferenza reale non tollera oblii: «Das Übermaß an realem Leiden duldet kein Vergessen»<sup>123</sup>. Nella lezione *Metaphysik. Begriff und Probleme* prima e nella *Negative Dialektik* dopo, la riflessione torna sull'aspetto, centrale in Adorno, del dolore e della sofferenza. Nel primo scritto, in particolare, viene messo a fuoco il problema della metafisica nel mondo postumo allo sterminio, con l'interrogativo fondamentale se sia possibile vivere dopo Auschwitz:

«Man muß doch darüber hinaus wirklich sich fragen – und das ist nun eine metaphysische Frage [...] – ob man nach Auschwitz überhaupt noch *leben* kann: so wie ich es selber erfahren habe etwa in den immer wiederkehrenden Träumen, die mich plagen und in denen ich das Gefühl habe, eigentlich gar nicht mehr selbst zu leben, sondern nur noch die Emanation des Wunsches irgendeines der Opfer von Auschwitz zu sein.»<sup>124</sup>

L'anno dopo, nell'ultima parte della *Negative Dialektik*, il filosofo «portava a termine e dava alle stampe la revisione della sua “sentenza”»<sup>125</sup> riconoscendo che le sue affermazioni circa l'illegittimità di scrivere poesie dopo Auschwitz potevano essere state un errore: «Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr

<sup>120</sup> Cit. in Petra Kiedaisch, *Lyrik nach Auschwitz?*, cit., p. 73.

<sup>121</sup> Cit. in Petra Kiedaisch, *Lyrik nach Auschwitz?*, cit., p. 53.

<sup>122</sup> Cfr. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1970, p. 4512.

<sup>123</sup> Theodor W. Adorno, *Engagement*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1974, pp. 409-430: 422.

<sup>124</sup> Theodor W. Adorno, *Nachgelassene Schriften*, hrsg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Abt. 4: *Vorlesungen*, Bd. 14: *Metaphysik. Begriff und Probleme*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1998, p. 173.

<sup>125</sup> Paola Gnani, *Scrivere dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, Firenze, Giuntina 2020, p. 147.

sich schreiben»<sup>126</sup>. Non c'è scrittore, filosofo o artista che non si sia confrontato – e che non si confronti ancora oggi – con la massima adorniana del fare poesia dopo e secondo la catastrofe di Auschwitz. In occasione delle lezioni di poetica tenute presso l'Università di Francoforte nell'estate del 1967, lo scrittore e grafico ebreo-tedesco Wolfgang Hildesheimer afferma che i termini della frase di Adorno devono essere ribaltati: «Ich möchte Adornos Wort, daß nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben barbarisch sei, in sein Gegenteil verkehren, nämlich, daß nach Auschwitz *nur* noch das Gedicht möglich sei, dazu allerdings auch die dem Gedicht verwandte „absurde Prosa“»<sup>127</sup>. Nel ribadire l'impossibilità di scindere la più grande strage del Novecento dalla sfera del reale, Hildesheimer mette in luce il doppio significato della preposizione *nach* e conclude che solo la poesia, insieme alla prosa assurda, sono ammissibili dopo Auschwitz. L'arte e la letteratura diventano così lo specchio di una *realtà* divenuta assurda, incomprensibile. Per Hildesheimer, e così anche per Adorno e per tutti gli intellettuali che hanno scritto e pensato con e dopo Auschwitz, vale quanto annotava nel proprio diario il pittore Paul Klee nel 1915, all'inizio di una guerra che avrebbe sconvolto gli equilibri e le carte mondiali e rimesso in discussione valori e principi etici fondamentali: «Je schrecksvoller die Welt (wie gerade heute) desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt»<sup>128</sup>. La stessa posizione viene assunta da Adorno, che sull'opera di Beckett scrive: «Becketts Stücke sind absurd nicht durch Abwesenheit jeglichen Sinnes – dann wären sie irrelevant – sondern als Verhandlung über ihn. Sie rollen seine Geschichte auf»<sup>129</sup>.

Il pronunciamento di Adorno sul fare poesia dopo Auschwitz non esprime dunque un divieto, ma soprattutto un invito a impegnarsi in un necessario ripensamento soggettivo e radicale dei mezzi espressivi artistici, divenuti ormai inadatti o insufficienti a misurarsi con l'evento dello sterminio. In Adorno, infatti, anche l'idea stessa di impegno subisce una trasformazione, passando dall'«assunzione di posizioni politiche ben precise» alle «scelte *tecnico-formali* da parte dell'artista al servizio dell'espressione di determinate istanze *contenutistiche*», come ben spiega Stefano Marino<sup>130</sup>. Nel contesto delle discussioni sulla legittimità – etica ed estetica – di fare poesia dopo lo sterminio e in generale sulla sua rappresentabilità, Giorgio Agamben osserva che «coloro che rivendicano oggi l'indicibilità di Auschwitz dovrebbero essere più cauti nelle loro affermazioni. Se essi intendono dire che Auschwitz fu un evento unico, di fronte al quale il testimone deve in qualche modo sottoporre ogni sua parola alla prova di un'impossibilità di dire, allora essi hanno ragione. Ma se, coniugando unicità e indicibilità, fanno di Auschwitz una realtà assolutamente separata dal linguaggio, se recidono, nel musulmano, la relazione fra impossibilità e possibilità di dire che costituisce la testimonianza, allora essi ripetono inconsapevolmente il gesto dei nazisti, sono segretamente solidali dell'*arcanum imperii*»<sup>131</sup>. La posizione di Agamben, per il quale la necessità di conoscenza è profondamente legata a un bisogno di comprendere e, quindi, di *dire* l'orrore, è vicina a quella che lo storico dell'arte Georges Didi-

---

<sup>126</sup> Theodor W. Adorno, *Meditationen zur Metaphysik*, cit., p. 355.

<sup>127</sup> Wolfgang Hildesheimer, *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, in Id., *Werke*, Bd. 7, hrsg. v. Christiaan Lucas Hart Nibbrig/Volker Jehle, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1991, pp. 43-99: 57.

<sup>128</sup> Cit. in Walter Ueberwasser, *Paul Klees grosses Spätwerk*, in «Das Werk: Architektur und Kunst. L'œuvre: architecture et art», 52 (1965), 12, pp. 459-466: 466.

<sup>129</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 4099.

<sup>130</sup> Stefano Marino, *Auschwitz e popular culture*, cit., p. 91.

<sup>131</sup> Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 146.

Huberman espone nel saggio *Images malgré tout*, nel quale mette in discussione e anzi contesta il mito dell'indicibilità e dell'inimmaginabilità dello sterminio. L'incipit del testo di Didi-Huberman è in questo senso programmatico:

«Pour savoir il faut s'imaginer. Nous devons tenter d'imaginer ce que fut l'enfer d'Auschwitz en été 1944. N'invoquons pas l'inimaginable. Ne nous protégeons pas en disant qu'imaginer cela, de toutes les façons [...], nous ne le pouvons, nous ne le pourrions pas jusqu'au bout. Mais nous le *devons*, ce très lourd imaginable. [...] *Images malgré tout*, donc : malgré notre propre incapacité à savoir les regarder comme elles le mériteraient, malgré notre propre monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire.»<sup>132</sup>

Nel suo saggio, Didi-Huberman commenta quattro scatti fotografici “strappati all’inferno” di Auschwitz nell’estate del 1944, che riprendono un Sonderkommando intento ad ammassare e bruciare all’aria aperta i cadaveri dei compagni deportati e un gruppo di donne, svestite, che si apprestano a entrare in un crematorio, circondate dalle SS. Sono fotografie fatte di nascosto, clandestinamente, dall’interno buio di una camera a gas. Sono scatti che sono riusciti a superare il confine invalicabile del campo di Auschwitz giungendo fino a noi e che dimostrano, ancora oggi, che è possibile e necessario dire e, in questo caso, *mostrare* un brandello dell’orribile realtà del lager, una traccia visiva sfocata, ma ancora riconoscibile, dell’universo concentrazionario, con la colonna di fumo che si alza dai cadaveri e i corpi nudi delle donne portate a morire. Nel suo serrato e sofferto confronto con queste immagini rubate a un inferno realmente esistito, Didi-Huberman fa appello alle emozioni dell’osservatore ma anche alla ragione. Come scrive l’autore sulla soglia del suo attualissimo scritto: per sapere bisogna immaginare. Le immagini funzionano in modo opposto alla parola: non parlano come i testimoni ai processi contro i criminali nazisti, non verbalizzano un’esperienza, ma la *mostrano*. Le fotografie sono come un testimone silenzioso che, tramite un potente gesto di resistenza, *parla* all’umanità<sup>133</sup>, cercando di dare forma all’orribile lavoro del *Sonderkommando*. La quarta fotografia, in particolare, è una prova della fugacità di questi scatti: l’unico elemento riconoscibile nell’immagine, presa forse di corsa, è la cima delle betulle. Un’“immagine a perdifiato”, come la descrive Didi-Huberman, che ci restituisce la condizione di urgenza e di pericolo in quei quattro scatti rubati alla realtà infernale del campo. Un puro gesto, quindi, che riesce a immortalare un momento, affidandolo come monito al mondo dopo la catastrofe, e che effettivamente lambisce ancora oggi, come una bottiglia con il suo messaggio, le coste del nostro tempo. Quella pellicola, nascosta all’interno di un tubetto di dentifricio e perciò fortuitamente giunta alla resistenza polacca<sup>134</sup>, è una piccola ma assai potente prova documentale di quell’“universo

---

<sup>132</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, in Clément Chéroux, *Mémoire des camps. Photographie des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval 2001, pp. 219-242: 219.

<sup>133</sup> «Er [Didi-Huberman] versucht, die stummen Fotografien zum Sprechen zu bringen». Karoline Feyertag, *Kunst des Sehens und Ethik des Blicks. Zur Debatte um Georges Didi-Hubermans Buch Bilder trotz allem*: <https://transversal.at/transversal/0408/feiertag/de> (ultima consultazione: 4/1/2022).

<sup>134</sup> Cfr. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, cit., p. 226.

concentrazionario”<sup>135</sup> che i nazisti intendevano non solo occultare – anche sul piano linguistico<sup>136</sup> – bensì distruggere nella sua interezza<sup>137</sup>. Didi-Huberman rompe il tabù discorsivo dell’indicibilità di Auschwitz affermando convintamente: «Il suffit d’avoir posé une fois son regard sur ce *reste d’images*, cet erratique corpus d’*images malgré tout*, pour sentir qu’il n’est plus possible de parler d’Auschwitz dans les termes absolus – généralement bien intentionnés, apparemment philosophiques, en réalité paresseux – de l’“indicible” e de l’“inimaginable”»<sup>138</sup>. Gli scatti fatti ad Auschwitz nell’estate del 1944 non sono altro che questo: quattro «instants de vérité»<sup>139</sup> che alludono a un fenomeno di impensabile vastità e che, nella loro natura frammentaria, superano il pregiudizio dell’indicibilità e dell’inimmaginabilità dello sterminio<sup>140</sup>.

Un caso per certi aspetti simile è rappresentato dal cosiddetto “Archivio Ringelblum”, una raccolta di scritti datati tra il 1939 e il 1943 che documentano la vita quotidiana nel ghetto di Varsavia. Quando la comunità ebraica capisce che il ghetto verrà rastrellato e i suoi abitanti deportati, il materiale viene chiuso accuratamente all’interno di scatole e di contenitori per il latte e sotterrato in vari punti della città. Nel 1946, grazie alle indicazioni dei pochi sopravvissuti del ghetto, è stato possibile riportare alla luce una prima parte dell’archivio, nel 1950 viene scoperta la seconda. L’Archivio Ringelblum rappresenta così un coraggioso atto di resistenza alla dittatura, volto a perpetuare la memoria del ghetto e a rispondere all’esigenza di raccontare la storia dalla prospettiva degli oppressi<sup>141</sup>.

## 6. *Lyrrik nach Frankfurt: giustizia po-etica*

Se la locuzione “nach Auschwitz” viene immediatamente associata alla cesura storica del 1945, nella coscienza collettiva e nell’immaginario pubblico un’altra coordinata fondamentale è rappresentata dai lunghi processi giudiziari contro i responsabili del campo di concentramento di Auschwitz. I tre processi, che si svolgono a Francoforte sul Meno tra il 1963 e il 1968<sup>142</sup>, portano all’attenzione pubblica nuovi aspetti e dettagli dello sterminio ebraico fino ad allora ancora sconosciuti, contribuendo a imprimere in modo duraturo la catastrofe ebraica nella coscienza collettiva tedesca<sup>143</sup>. I processi di Francoforte contro gli aguzzini di Auschwitz,

---

<sup>135</sup> David Rousset, *L’universo concentrazionario 1943-1945*, trad. it. Lucia Lamberti, Milano, Dalai Editore 2002. Uscito in francese nel 1946 con il titolo *L’univers concentrationnaire* presso le Éditions du Pavois.

<sup>136</sup> Didi-Huberman parla ad esempio del prefisso *Sonder-*, proprio di parole come *Sonderkommando* o *Sonderbehandlung*, utilizzato in modo eufemistico per occultare una realtà ben più tragica.

<sup>137</sup> Si veda a questo proposito la cosiddetta *Sonderaktion 1005*, condotta tra il 1942 e il 1944, volta a cancellare le tracce degli eccidi di massa di quegli anni tramite la riesumazione dei cadaveri dalle fosse comuni e la loro cremazione.

<sup>138</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, cit., p. 230.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 234.

<sup>140</sup> Rimando anche all’interessante analisi in Gianmario Guidarelli, *Il lavoro dello storico tra scrittura e dimensione etica in Immagini malgrado tutto di Georges Didi-Huberman*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, in «Engramma», 64 (2008): [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1825](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1825) (ultima consultazione: 11.1.2022).

<sup>141</sup> Rimando qui al bellissimo film documentario di Roberta Grossman, *Who Will Write Our History* (2018) e alla pagina: <https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/ringelblum/index.asp> (ultima consultazione: 12.1.2022).

<sup>142</sup> Primo processo di Francoforte: 20 dicembre 1963-19 agosto 1965. Secondo processo di Francoforte: 14 dicembre 1965-16 settembre 1966. Terzo processo di Francoforte: 30 agosto 1967-14 giugno 1968.

<sup>143</sup> Va comunque detto che le pene comminate furono in molti casi assai lievi. Cfr. Massimo Bonifazio, *La memoria inesorabile*, cit., pp. 51-54.

tuttavia, non inaugurano ancora una fase di “riconciliazione” sociale con la tragedia dello sterminio. Proprio in quegli anni turbolenti e ricchi di contraddizioni interne, infatti, la Germania è attraversata da nuove e violente ondate antisemite<sup>144</sup>, mentre in seno al Bundestag si svolge un controverso dibattito sulla prescrizione dei reati commessi durante il dodicennio nero. Nel 1962 Adorno, nel saggio *Engagement*, si interroga sull’arte impegnata e ritorna sulle sue precedenti affermazioni sul fare poesia dopo Auschwitz, mentre nel 1963 Rolf Hochhuth pubblica la pièce *Der Stellvertreter*, dove affronta la delicata questione del “silenzio” del papa Pio XII verso lo sterminio degli ebrei. Rispettivamente nel 1964 e nel 1965 vengono rappresentati i drammi documentari di Peter Weiss *Marat/Sade* e *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*<sup>145</sup>, quest’ultimo basato sugli appunti presi dallo stesso Weiss, sui dibattimenti e sulle deposizioni dei sopravvissuti chiamati al banco dei testimoni a Francoforte. Weiss, che dal 1934 era emigrato dalla Germania e dal 1939 viveva stabilmente in Svezia, sente di avere una responsabilità artistica e morale nei confronti della tragedia ebraica, un’idea che incrocia l’orbita del pensiero arendtiano e che si condensa nella celebre affermazione dello scrittore: «Diese Schuld war nicht zu tilgen, aber sie nahm eine andere Form an, wenn man Verantwortung auf künstlerischer und moralischer Ebene übernahm»<sup>146</sup>. È del 1966 la raccolta di saggi di Jean Améry *Jenseits von Schuld und Sühne*<sup>147</sup>, in cui lo scrittore ripercorre per la prima volta, dopo vent’anni di silenzio, la propria esperienza nei campi di sterminio.

I processi di Francoforte avviano un lungo e sofferto dibattito pubblico e mediatico sulle responsabilità della Germania e dei tedeschi durante gli anni del nazionalsocialismo, che riaccende e alimenta il confronto con una *Grenzsituation* della storia tedesca. I processi riportano infatti alla luce situazioni al limite della realtà e dell’esistenza, ma anche al limite delle possibilità espressive, della rappresentabilità. Proprio per questo profondo significato esistenziale assunto dai processi, Michael Connolly parla, nel caso della produzione lirica di Paul Celan, di *poetry after Frankfurt* (anziché *after Auschwitz*), come se Francoforte rappresentasse effettivamente una seconda cesura nel contesto della rielaborazione e del confronto con il passato. Connolly fa notare che questi processi, “shock postumo dello sterminio”<sup>148</sup>, sanciscono l’urgenza di una comprensione razionale di quanto accaduto, toccando questioni etiche di interesse collettivo come la giustizia e la

---

<sup>144</sup> Un evento che suscitò particolare sdegno e scalpore in tutto il paese fu la profanazione, la notte di Natale del 1959, della sinagoga di Colonia, da poco riaperta da Konrad Adenauer. I muri erano stati imbrattati di svastiche e slogan contro gli ebrei. Non si trattò di un evento isolato, ma fu il preludio di un’epidemia antisemita che si diffuse in molte altre città, non soltanto in Germania.

<sup>145</sup> Peter Weiss segue le fasi istruttorie del processo insieme a Hannah Arendt. Su Peter Weiss e la legittimità etica ed estetica della letteratura dopo Auschwitz rimando a Camilla Miglio, *Dante dopo Auschwitz: l’Inferno di Peter Weiss*, in «Critica del testo»: *Dante, oggi*, a cura di Roberto Antonelli et al., 14 (2011), 3, Roma, Sapienza Università Editrice 2011, pp. 293-315.

<sup>146</sup> Cit. in Marcel Atze, „Die Angeklagten lachen“. Peter Weiss und sein Theaterstück „Die Ermittlung“, in *Auschwitz-Prozess 4 Ks 2/6 Frankfurt am Main*, [Ausstellungskatalog], hrsg. v. Irmlud Wojak, im Auftrag des Fritz Bauer Instituts, Köln, Snoeck 2004, pp. 782-807: 784. Il saggio di Atze mostra anche il *modus operandi* di Weiss con il materiale documentario raccolto per la scrittura della pièce, tratto in gran parte anche dai resoconti di Bernd Naumann pubblicati quotidianamente sulla «Frankfurter Allgemeine Zeitung». Nella Repubblica Federale Tedesca era vietata la diffusione di trascrizioni ufficiali dei procedimenti giudiziari (le registrazioni audio con le deposizioni dei testimoni sono state rese pubblicamente accessibili solo a metà degli anni ’90), motivo per cui Weiss dovette basarsi sul materiale pubblicato da Naumann.

<sup>147</sup> Tradotto nel 1987 in italiano da Enrico Ganni e uscito con il titolo *Intellettuale a Auschwitz*.

<sup>148</sup> Thomas C. Connolly, *Paul Celan’s Unfinished Poetics. Readings in the Sous-CŒuvre*, Cambridge, Legenda 2018, p. 23.



responsabilità<sup>149</sup>. Come fa notare lo studioso sulla scorta di esempi tratti dall'opera di Celan ma anche dall'*Istruttoria* di Weiss, dopo Francoforte l'arte e la letteratura hanno avuto il difficile compito di rendere giustizia ai sommersi della storia mediante un processo di comprensione e di presa di coscienza e restituendo loro una voce. Una giustizia *po-etica*, si potrebbe dunque dire, laddove la valenza etica, come scrive Connolly, «not only lies beyond any legal framework. It also lies beyond the communicative, or representational, function of language»<sup>150</sup>.

### 7. *Argumentum e silentio. Quali parole per dire lo sterminio?*

Didi-Huberman ammette che quelle quattro immagini non dicono *tutta* la verità, ma sono brandelli di verità e di storia – “quel che resta di Auschwitz”, scrive, citando Agamben. Al contempo, lo storico dell'arte riconosce che è proprio nella necessaria *lacuna* generata dall'impotenza di fronte al male assoluto di Auschwitz che si annida il potere di quelle immagini. La verità è sempre qualcosa di più profondo e incomprensibile di quanto possa dire la lingua o mostrare un'immagine. Eppure, scrive Didi-Huberman, l'immaginazione è un atto necessario: «Il faut dire qu'Auschwitz n'est qu'imaginable, que nous sommes contraints à l'image et que, pour cela, nous devons en tenter une critique interne aux fins mêmes de nous débrouiller avec cette contrainte, avec cette *lacunaire nécessité*»<sup>151</sup>. Hitler, osserva lucidamente Adorno, aveva imposto agli uomini, nella loro condizione di illibertà, un “nuovo imperativo categorico”<sup>152</sup> e fatto conoscere al mondo un “nuovo tipo di barbarie”<sup>153</sup>. Che cosa rimane dopo la tragedia? Che cosa può ancora nascere dalle macerie della guerra, dai corpi smembrati? In che modo far sì che qualcosa di simile non si ripeta, come dice il filosofo di Francoforte? A fronte di un incommensurabile trauma che continua a infestare le vite dei sopravvissuti e si tramanda a quelle che Marianne Hirsch definisce propriamente le “generazioni della postmemoria”<sup>154</sup>, l'imperativo etico del ricordare chiama a sé un altro comandamento di ordine etico: quello del raccontare. Osserva sempre Adorno che è nell'intervallo vivo e reattivo tra i due poli opposti di silenzio e parola, oblio e memoria, che si innesta tutta la riflessione filosofica ed estetica sullo sterminio: «Die philosophische Reflexion besteht eigentlich genau in dem Zwischenraum oder, Kantisch gesprochen: in der Vibration zwischen diesen beiden sonst so kahl einander entgegengesetzten Möglichkeiten»<sup>155</sup>. In questo spazio di vibrazione l'uomo si ritrova a fare i conti con il passato che, come nota Hannah Arendt, coincide con la necessità di fare i conti con il problema della

---

<sup>149</sup> Rimando al capitolo *Poetry After Frankfurt* in Thomas C. Connolly, *Paul Celan's Unfinished Poetics*, cit., pp. 137-195.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>151</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, cit., p. 240.

<sup>152</sup> «Hitler hat den Menschen im Stande ihrer Unfreiheit einen neuen kategorischen Imperativ aufgezwungen: ihr Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe». Theodor W. Adorno, *Meditationen zur Metaphysik*, cit., p. 358.

<sup>153</sup> «Eine neue Art von Barbarei». Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M., Fischer 1973, p. 16.

<sup>154</sup> Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press 2012.

<sup>155</sup> Theodor W. Adorno, *Metaphysik. Begriff und Probleme*, cit., p. 172.

lingua: «È nella lingua, infatti, che gli eventi passati risiedono incorruttibili, è nella lingua che tutti i tentativi di liberarsi facilmente dal passato falliscono»<sup>156</sup>. Si tratta, perciò, di superare il limite dell'indicibilità del male e di riscattare la parola al silenzio totale, all'imbarazzante e definitivo ammutolimento. Dall'impossibilità di dire fino in fondo il male, cioè di comprendere e descrivere tutta l'entità del dolore, nasce una lingua singhiozzata, che procede per pieni e vuoti, detto e non detto, emergenza e latenza. L'impossibilità di dire il male si risolve, non da ultimo, nell'impossibilità di nominare i luoghi del terrore nazista e l'evento stesso dello sterminio. Lo dimostrano le strategie di reticenza e di elusione, tipiche della *Negative Dialektik* adorniana ma anche, forse in modo più emblematico, della poetica di Paul Celan, per il quale ogni parola si rivela insufficiente a definire l'evento. Il termine "Olocausto", dall'aggettivo greco ὀλόκουστος, "interamente bruciato", deriva dalla pratica di sacrificio, diffusa soprattutto nel culto greco e in quello ebraico, in cui la vittima veniva interamente arsa<sup>157</sup>. La parola "Shoah", termine ebraico già attestato nella Bibbia (ad es. Isaia 47, 11), significa "catastrofe", "calamità"<sup>158</sup> e viene adottato già nel 1940 dalla comunità ebraica in Palestina. Nel 1954, lo scrittore austriaco Manès Sperber propone di sostituire a questi due termini la parola "Churban" o "Hurban", che etimologicamente rimanda al campo semantico delle rovine, dei residui, di tutto "ciò che resta", ma che ha anche un importante valore teologico in quanto «designa la prima distruzione del Tempio di Salomone prima dell'Esilio di Babilonia, e poi del secondo Tempio di Gerusalemme accaduta nel 70 d.C., a partire dalla quale si misura il tempo della diaspora»<sup>159</sup>. Nell'opera di Celan non si hanno tracce delle parole Shoah o Olocausto. Egli pronuncia lo sterminio senza mai nominarlo, nota George Steiner in *Dopo Babele*<sup>160</sup>, forse sulla scorta di un pensiero, rimasto celebre, di Adorno: «Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen. Ihr Wahrheitsgehalt selbst wird ein Negatives»<sup>161</sup>. La formula che comprende, e al tempo stesso sottace, la tragedia dello sterminio è per Celan l'Accaduto, "das, was geschah", ma anche, come si legge in un appunto del 30 marzo 1968, la parola "Churban"<sup>162</sup>. L'Accaduto non è affatto paragonabile al sacrificio olocaustico né la sua origine è di tipo naturale, ma designa un progetto di distruzione e annientamento pianificato e attuato su scala industriale, per volontà umana. Mancando le parole per definirlo e comprenderlo, il suo contenuto di verità si delinea come uno spazio vuoto nella scrittura di Celan. Non è, tuttavia, una lacuna silenziosa, ma un vuoto che cerca di trovare le parole, anche se ciò implica di sottacere (*verschweigen*) il nome dello sterminio. Un tentativo di superare l'indicibilità del male, di proiettare una luce sul suo fondo oscuro riportando le parole dal silenzio alla lingua.

<sup>156</sup> Hannah Arendt, *Walter Benjamin*, in Id., *Men in Dark Times*, New York, Penguin 1968. Traggo la citazione da Camilla Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet 2005, p. 14.

<sup>157</sup> Cfr. Vocabolario Treccani online, s.v. "olocausto".

<sup>158</sup> Cfr. Vocabolario Treccani online, s.v. "shoah".

<sup>159</sup> Camilla Miglio, *Le parole per dire "l'Accaduto". Paul Celan e l'Hurban*, in «poloniaeuropae», 2: *Ricordare la seconda guerra mondiale*, 2011. Lo sterminio degli ebrei sarebbe quindi un terzo Hurban. Cfr. Geoffrey H. Hartman, *Public Memory and its Discontents*, in *Literature of the Holocaust*, ed. by Harold Bloom, Broomall, Chelsea House Publishers 2004, pp. 205-222: 213.

<sup>160</sup> George Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. it. Ruggero Bianchi, Milano, Garzanti 1994, p. 226.

<sup>161</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 4512.

<sup>162</sup> Paul Celan, „Mikrolithen sind's, Steinchen“. *Die Prosa aus dem Nachlass*, hrsg. v. Barbara Wiedemann/Bertrand Badiou, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2005, p. 123. Rimando anche all'analisi puntuale contenuta nel saggio di Anna-Vera Sullam Calimani, *I nomi dello sterminio. Definizioni di una tragedia*, Torino, Einaudi 2001.

Nella celebre intervista ad Hannah Arendt condotta da Günter Gaus nel 1964, alla domanda su cosa sia rimasto intatto e cosa sia andato perduto dell'Europa prehitleriana, la filosofa risponde, senza alcuna esitazione: «Geblieden ist die Sprache. Ich habe immer bewusst abgelehnt, die Muttersprache zu verlieren. Ich habe immer eine gewisse Distanz behalten, sowohl zum Französischen, das ich damals sehr gut sprach, wie zum Englischen, das ich ja heute schreibe»<sup>163</sup>. Anche Celan, nel discorso pronunciato a Brema, definisce la lingua come l'unica cosa che, in mezzo a tante perdite, si è salvata: «Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem»<sup>164</sup>. La lingua è l'unica entità imperduta (*unlost*<sup>165</sup>), uscita illesa dalle distruzioni della guerra. Per Celan la presenza viva della lingua – *trotz allem, malgré tout* – è un miracolo. Essa ha dovuto aprirsi un varco, una strada tra le mancate risposte, in mezzo al suo terribile ammutolire, come scrive il poeta: «Aber sie mußte hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen»<sup>166</sup>. Da questo viaggio per la sopravvivenza attraverso il lutto e la morte, la lingua è riuscita a riemergere, paradossalmente “arricchita” (lo stesso Celan lo mette tra virgolette) da tutte quelle perdite: «Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, „angereichert“ von all dem»<sup>167</sup>. È possibile leggere la parola *Anreicherung* nel senso di un arricchimento “nucleare” della lingua che, con il suo potenziale energetico, ne sconvolge «ogni intima fibra»<sup>168</sup>. Ma è anche possibile intravedere in quell'*angereichert* la sinistra permanenza del *Reich* nella parola<sup>169</sup>. È quindi importante sottolineare come la lingua tedesca dopo il 1945 – nel dettato celaniano, ma non solo – sia inevitabilmente arricchita «dalla voce (che è presenza) della morte, o meglio, di *quei* morti», una voce che rende «l'io lirico [...] soggetto lirico duale, dialogico, nel senso che incorpora la morte nel proprio parlare»<sup>170</sup>.

<sup>163</sup> L'intervista è disponibile online: <https://www.youtube.com/watch?v=J9SyTEUi6Kw> (ultima consultazione: 7.1.2022).

<sup>164</sup> Paul Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. 3, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1983, pp. 185-186: 185.

<sup>165</sup> Anne Carson, *Economy of the Unlost. (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*, Princeton, Princeton University Press 1999.

<sup>166</sup> Paul Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, cit., pp. 185-186.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> Cfr. Amelia Valtolina, *Blu e poesia. Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori 2002, p. 180.

<sup>169</sup> È quanto osserva Camilla Miglio nel suo ultimo ed esteso studio sulla poesia celaniana. Cfr. Camilla Miglio, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Macerata, Quodlibet 2022, p. 33.

<sup>170</sup> Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 184.

## Capitolo secondo

### La po-etica futuribile di Ilse Aichinger

#### 1. «Erinnerung begreift sich nicht zu Ende»: Ilse Aichinger e la po-etica che ricorda

A settant'anni esatti dal conferimento del premio del Gruppo 47 con il breve racconto *Spiegelgeschichte* (1952), che consacrava Ilse Aichinger, forse troppo frettolosamente, a diretta erede di Kafka<sup>171</sup>, si constata una forte e rinnovata attenzione verso la scrittrice che sta concorrendo, in ultima analisi, ad abbandonare certe letture mistificanti dell'opera di Aichinger che, troppo a lungo, hanno definito la sua scrittura *tout court* come "ermetica", "assurda" o "surrealista", spesso con una corriva liquidazione della comprensibilità dei suoi testi. Per certi versi, è vero che il dettato aichingeriano si sottrae a una facile e rapida comprensione e che, proprio per questo, è difficile inquadralo in una specifica "categoria" estetica o in un "movimento" letterario. Le opere di Aichinger, a partire dalla prima edizione di *Die größere Hoffnung*, sanciscono infatti una rottura con le forme di scrittura tradizionali, rendendo spesso impossibile ogni tentativo di classificazione, o anche solo di accostamento a gruppi, tendenze e movimenti coevi. Ed è in questa autonomia che risiede il tratto distintivo della sua opera – forse ancor più della sua presunta "poetica del silenzio"<sup>172</sup>. Non si è di fronte a una scrittura realistica, ma neppure a una poetica trascendente, sganciata dalla realtà<sup>173</sup>. Per questo motivo, forse, i suoi testi sono ancora oggi ritenuti "difficili": sul piano formale, negli anni si assiste a un lavoro di sperimentazione e di continua radicalizzazione della forma, con un conseguente svuotamento e una risignificazione dei generi tradizionali, mentre sul piano linguistico colpisce la singolarità del dettato, che risponde sempre a una personale ricerca ed esplorazione delle possibilità offerte dalla lingua. Tuttavia, tale sperimentazione non deve essere confusa con un artificio o dispositivo estetico, in quanto è sempre tesa a interrogare e scardinare le certezze della realtà e della lingua stessa. Forse, proprio per questo approccio radicale, in certi casi anarchico,

---

<sup>171</sup> Sui rapporti tra Aichinger e Kafka la letteratura critica è assai ricca. Per un'analisi dettagliata, si rimanda a Vivian Liska, „Und dieser Schatten wird mich streifen, solange ich atme“. *Ilse Aichinger und Franz Kafka*, in „Was wir einsetzen können ist Nüchternheit“. *Zum Werk Ilse Aichingers*, hrsg. v. Britta Herrmann/Barbara Thums, Würzburg, Königshausen & Neumann 2001, pp. 189-204. Le consonanze tra Aichinger e Kafka sono state notate ben presto, già in occasione della lettura del racconto *Der Gefesselte* durante l'incontro del Gruppo 47 nel 1951, quando Aichinger fu apostrofata come "Fräulein Kafka". La stessa Aichinger ha però ammesso in più occasioni di aver conosciuto l'opera di Kafka solo molto tardi. Cfr. ad esempio KMF: 102. Sull'episodio del Gruppo 47 si rimanda a Helmut Böttiger, *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*, München, Deutsche Verlags-Anstalt 2012, p. 128

<sup>172</sup> Cfr. Susanne Komfort-Hein, „Vom Ende her und auf das Ende hin“. *Ilse Aichingers Ort des Poetischen jenseits einer „Stunde Null“*, in „Was wir einsetzen können ist Nüchternheit“, cit., pp. 26-38: 31-34. Di *Poetik des Schweigens* parla inoltre anche Johann Sonnleitner, *Lyrik nach Auschwitz. Der Fall Ilse Aichinger*, in *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?*, hrsg. v. Ingeborg Rabenstein-Michel u.a., Würzburg, Königshausen & Neumann 2009, pp. 17-26.

<sup>173</sup> *Beschreiben* e *Transzendieren* sono i due atteggiamenti che Wilfried Barner associa a due diverse forme di scrittura del dopoguerra. La categoria *Texte des Beschreibens* comprende i testi che descrivono la realtà in modo diretto, così com'è, senza gli arabeschi della cosiddetta *deutsche Kalligraphie*, mentre i testi ricompresi nella categoria *Texte des Transzendierens* mostrano un approccio più indiretto nella rappresentazione della realtà, da cui mantengono una certa distanza. Il romanzo di Aichinger *Die größere Hoffnung* si situa nel mezzo delle due modalità, superando ogni possibile classificazione, come ammette Barner. Cfr. *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Wilfried Barner, München, Beck 2006, pp. 35 sgg.

alla lingua comune, la voce di Aichinger risulta ancora oggi “marginale”<sup>174</sup> nel campo della letteratura di lingua tedesca, canonica ma certamente più lontana dai riflettori pubblici rispetto ad altre autrici austriache del suo tempo, fra tutte Ingeborg Bachmann<sup>175</sup>.

Alla fine degli anni novanta, in concomitanza con lo sviluppo e il successo dell’*ethical turn*, anche la letteratura secondaria su Aichinger riflette un maggiore interesse verso gli aspetti etici nell’opera della scrittrice. In particolare, si segnalano studi dedicati a *Die größere Hoffnung*, come quello di Tanja Hetzer *Kinderblick auf die Shoah* (1999)<sup>176</sup> che parte dalla tecnica del punto di vista infantile per indagare le diverse forme di narrazione e rappresentazione della memoria traumatica nel romanzo di Aichinger (e nelle scritture di altri autori)<sup>177</sup>. La monografia di Nicole Rosenberger *Poetik des Ungefügten* (1998)<sup>178</sup> mostra come Aichinger sia riuscita ad articolare la dolorosa esperienza della persecuzione e della costante minaccia della morte in una narrazione dal carattere dialogico e nella presenza simultanea di molte voci, caratteristica che conferisce al romanzo una spiccata complessità prospettica («Polyperspektivität»<sup>179</sup>) e che riflette diverse forme di memoria del nazionalsocialismo. Pertanto, scrive Rosenberger, *Die größere Hoffnung* è «eine Geschichte über Kinder, aber keine Kindheitsgeschichte»<sup>180</sup>. Dal 2000 si constata un aumento significativo delle pubblicazioni su Aichinger, stimulate anche dall’uscita di nuovi libri dell’autrice, in primis *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben* (2001) e *Kurzschlüsse. Wien* (2001). In linea di massima, le intersezioni tra etica ed estetica nella produzione aichingeriana vengono analizzate sulla base dello studio della memoria del periodo nazionalsocialista e bellico, in particolare nei termini del rapporto dialettico tra rimozione/oblio e ricordo/narrazione. Nel caso di Aichinger, questa tensione assume tanta più importanza se si pensa che la scrittrice ha vissuto in prima persona l’*Anschluss* dell’Austria al Reich tedesco e la costruzione del “mito della vittima” (*Opfermythos*) da parte dei governi della Seconda Repubblica, nata dalle ceneri del 1945. Aichinger, e con lei molti altri che hanno iniziato o ricominciato a scrivere dopo il 1945, profonde un impegno radicale nella decostruzione e nello smascheramento della convinzione comune che l’Austria sia stata la “prima

---

<sup>174</sup> A partire dal volume di riferimento di Klaus Briegleb e Sigrid Weigel *Gegenwartsliteratur seit 1968*, Christine Ivanovic nota come, nel 1994, gli autori faticassero ancora a riconoscere a Ilse Aichinger un posto nella storia della letteratura moderna e contemporanea di lingua tedesca, nonostante la scrittrice facesse ormai già parte del canone letterario, visti i premi letterari ricevuti e la pubblicazione della sua opera completa presso Fischer. Cfr. Christine Ivanovic, „*Meine Sprache und Ich*“. *Ilse Aichingers Zwiesprache im Vergleich mit Derridas „Le monolinguisme de l’autre“*, in «Arcadia: International Journal of Literary Culture», 45 (2010), 1, Berlin/New York, De Gruyter 2010, pp. 94-119: 94-96.

<sup>175</sup> «Ich [wünsche] mir, nicht populär zu sein. Ich liebe den Literaturbetrieb nicht, diesen ganzen Rummel. Ich sehe darin einen Widerspruch zur Literatur». Manfred Stuber, *Man muss seinen Zorn wachhalten* [1993], in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, hrsg. v. Simone Fässler, Wien, Edition Korrespondenzen 2011, pp. 72-79: 75. A proposito dell’immagine pubblica di Aichinger, Roland Berbig e Irene Fußl raccontano che, in origine, la celebre copertina dello «Spiegel» del 1954 che ritraeva Ingeborg Bachmann era pensata come una «Doppel-Geschichte» in cui sarebbe dovuta comparire anche Ilse Aichinger. Cfr. Irene Fußl/Roland Berbig, *Nachwort. „Eine Brücke zu mir schlagen“*, cit., p. 321.

<sup>176</sup> Tanja Hetzer, *Kinderblick auf die Shoah. Formen der Erinnerung bei Ilse Aichinger, Hubert Fichte und Danilo Kiš*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1999.

<sup>177</sup> Una delle domande centrali poste dalla studiosa è proprio: «Welche Möglichkeiten und Formen der Erinnerung und Deutung der NS-Zeit lassen sich mit einem literarischen Kinderblick gestalten?». *Ivi*, p. 10.

<sup>178</sup> Nicole Rosenberger, *Poetik des Ungefügten. Zur Darstellung von Krieg und Verfolgung in Ilse Aichingers Roman „Die größere Hoffnung“*, Wien, Braumüller 1998.

<sup>179</sup> *Ivi*, pp. 97-102.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 5.

vittima” di Hitler – convinzione che crollerà in modo definitivo solo con lo scandalo del cosiddetto “caso Waldheim” del 1986<sup>181</sup>. Aichinger vede nel mito della vittima il pericolo di un’amnesia di quanto era accaduto negli anni del regime e crede quindi fermamente che la scrittura, in quanto atto di *narrazione*, sia chiamata a opporre un gesto di resistenza contro l’oblio della storia e, più specificamente, contro l’autoassoluzione dalle corresponsabilità dei crimini commessi in passato. Come riflesso di questa amnesia è possibile interpretare l’immagine dell’erba alta nei pochi versi della poesia *Breitbrunn* di Ilse Aichinger: «Und fragst du nach der Heimat/ so sagen alle, die blieben:/ Das Gras ist gewachsen»<sup>182</sup>.

Anche lo *Spätwerk* della scrittrice, collocabile tra il 2001 e il 2006, è caratterizzato da un confronto serrato con il trauma e la memoria, tanto che Simone Fässler ha parlato, per le prose del nuovo millennio, di “progetto autobiografico” che si lega a un più ampio “progetto mnestico” (*Erinnerungsprojekt*)<sup>183</sup>. A prescindere dall’intenzione di realizzare un vero e proprio *progetto* di scrittura, è certo che la memoria rappresenta ancora un tema essenziale nell’ultima produzione aichingeriana, a dimostrazione di come non si sopravviva mai a certe situazioni ed esperienze: «Man überlebt nicht alles, was man überlebt»<sup>184</sup>. I ricordi sono sempre esposti in forma di traccia, di brevi e improvvisi flash del passato privato che fanno irruzione nel tessuto presente e rimandano sempre a una storia collettiva e condivisa. Nella scrittura in prosa degli ultimi anni, l’elemento discontinuo si riflette in una poetica del ricordo traumatico che segue l’incedere della memoria – frammenti, cesure, flashback, associazioni spontanee, salti su piani temporali e narrativi diversi. Ricordare e scrivere diventano così attività complementari che si compiono nel qui e ora e che non smettono mai di ripetersi in forme nuove. «Erinnerung begreift sich nicht zu Ende»<sup>185</sup>, scrive Ilse Aichinger nel testo che apre la raccolta *Kleist, Moos, Fasane*, a sottolineare la difficoltà di capire fino in fondo i meccanismi della memoria umana e, al contempo, a ribadire l’impossibilità di una definitiva riconciliazione con il passato.

## 2. Ilse Aichinger, 1921-2021: una po-etica futuribile in una lingua postuma

Le premesse avanzate nella prima parte di questo primo capitolo costituiscono alcune tra le principali pietre angolari che definiscono il perimetro entro il quale si muove la poetica di Ilse Aichinger. A cento anni dalla sua nascita e a cinque dalla morte, numerose pubblicazioni attestano l’immutata attualità della sua opera<sup>186</sup>. In

---

<sup>181</sup> Nel 1986 Kurt Waldheim, già segretario generale delle Nazioni Unite, vinse le elezioni presidenziali in Austria. Durante la campagna elettorale fu rivelato che Waldheim era stato un convinto nazista. Il suo caso segnò di fatto l’avvio di un confronto critico con il passato nazista dell’Austria, paese natale di Hitler.

<sup>182</sup> VR: 39. L’espressione *Gras über etwas wachsen lassen*, ovvero “lasciar cadere qualcosa nell’oblio”, rimanda al processo di (consapevole) rimozione del passato.

<sup>183</sup> Simone Fässler, *Erinnerung auf dem Sprung. „Film und Verhängnis“ und „Unglaubliche Reisen“ – Ilse Aichingers Spätwerk*, in «TEXT+KRITIK», 175: *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold/Roland Berbig, München, edition text+kritik 2007, pp. 91-98.

<sup>184</sup> Cit. in Richard Reichensperger, *Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, hrsg. v. Samuel Moser, Frankfurt a.M., Fischer 1995, pp. 83-97: 85.

<sup>185</sup> KMF: 18.

<sup>186</sup> Nel 2021 sono usciti otto volumi dedicati all’opera di Aichinger: Rüdiger Görner, *Die versprochene Sprache. Über Ilse Aichinger*, Wien, Löcker Verlag 2021. Christine Ivanovic, *Das grüne Märchenbuch aus Linz. Ilse Aichinger (1921-*

particolare, la recente monografia di Thomas Wild *ununterbrochen mit niemandem reden. Lektüren mit Ilse Aichinger* (2021), uscita presso l'editore Fischer, propone una serie di letture di testi di Aichinger all'interno di costellazioni personali, letterarie, ma anche storiche e politiche, mettendo in luce nuove facce della sua scrittura e mostrandone tutta la complessità e, soprattutto, l'apertura verso l'altro. Il Novecento è stato il secolo in cui la categoria dell'alterità è stata maggiormente soggetta a oppressioni, persecuzioni e sistematici tentativi di eliminazione. Muovendo da questo presupposto storico-politico, Wild legge gli scritti pubblicati di Ilse Aichinger accanto a documenti marginali e anticonvenzionali (fotografie, appunti, glosse, filmati prodotti dalla scrittrice), oltre che inediti (il carteggio privato con la sorella gemella Helga Michie, ma anche le dichiarazioni di familiari e amici), per restituire l'idea di una poetica in continuo movimento, aperta a nuove letture, sempre protesa verso un altrove o un interlocutore, un *Gegenüber*. Quella di Aichinger è perciò per Wild l'esempio di una «Poetik der Gastfreundschaft»<sup>187</sup> che, proprio attraverso l'accoglienza dell'estraneità e dell'alterità, si pone come una possibile risposta all'affermazione di Adorno sul fare poesia dopo Auschwitz. La concezione di etica che sta alla base dello studio di Wild si sovrappone in trasparenza al progetto filosofico di Lévinas, come pure alle riflessioni di Derrida sull'ospitalità e sulla lingua, e parte dall'idea (centrale in Aichinger) di responsabilità verso l'altro. Quella della scrittrice è infatti «eine Ethik, die angesichts der Erfahrungen des 20. Jahrhunderts das Verhältnis zum Anderen, zum Fremden anders zu denken sucht»<sup>188</sup>. La po-etica di Ilse Aichinger non si colloca quindi mai in una dimensione extratemporale, ma è continuamente assediata dalla storia, infestata dalle presenze del passato e della memoria traumatica; andando incontro all'altro, cerca di entrare in relazione con un Tu e di ridefinire il proprio modo di stare al mondo. Il testo, vero diaframma comunicativo tra Aichinger e il pubblico, è un sistema di relazione perché chiama in causa il lettore, invitandolo a interrogarsi sul testo, sulle sue parole, ma anche sul mondo stesso – proprio come fa l'autrice. Per questo, quella di Aichinger è una poetica aperta: va verso l'altro, chi legge o ascolta il testo, ma anche verso il proprio oggetto, la lingua, tramite un gesto di accoglimento dell'estraneità: «Ein Schreiben, das die Wörter nicht an der Schwelle nach ihrem Ausweis und Namen fragt – Wie heißt du? –, sondern sie einlädt und einlässt in ihre Texturen, in Aichingers Schreiben, mit allen Konsequenzen»<sup>189</sup>.

I testi di Ilse Aichinger funzionano come cartine al tornasole che rendono visibili problematiche e contraddizioni di un'epoca e toccano sempre nodi fondamentali dell'esistenza e dei rapporti tra gli esseri umani. Vista così, la poetica della scrittrice non è *in sé* assurda (né tantomeno ermetica o surrealista), ma è piuttosto il prodotto di una reazione a una realtà assurda, a un mondo che tace davanti alle domande

---

2016), Publikationsreihe „Literatur im StifterHaus“, Bd. 35, Linz, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich 2021. Teresa Präauer, *Über Ilse Aichinger*, Wien/Berlin, mandelbaum verlag 2021. Jutta Sauer, „Wie nur ein Haifisch trösten kann“. *Ilse Aichinger. Ein Porträt*, Berlin, Aviva Verlag 2021. Thomas Wild, *ununterbrochen mit niemandem reden. Lektüren mit Ilse Aichinger*, Frankfurt a.M., Fischer 2021. *Die Hochsee der Ilse Aichinger. Ein unglaublicher Reiseführer zum 100. Geburtstag*, hrsg. v. Marie Luise Knott/Uljana Wolf, Heidelberg, Verlag Das Wunderhorn 2021. *Ilse Aichinger Wörterbuch*, hrsg. v. Birgit Erdle/Annegret Pelz, Göttingen, Wallstein Verlag 2021. *Was für Sätze. Zu Ilse Aichinger*, hrsg. v. Theresia Prammer/Christine Vescoli, Wien, Edition Korrespondenzen 2021. *Ilse Aichinger / Helga Michie. Zwischen Abschied und Ankunft. Between Departure and Arrival*, hrsg. v. Geoff Wilkes, Würzburg, Königshausen & Neumann 2021.

<sup>187</sup> Cfr. Thomas Wild, *ununterbrochen mit niemandem reden. Lektüren mit Ilse Aichinger*, Frankfurt a.M., Fischer 2021 (soprattutto pp. 269 sgg).

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 275.

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 10.

dell'uomo<sup>190</sup>. Quella di Aichinger è un'opera cronologicamente situata dopo Auschwitz e che, al tempo stesso, pensa con Auschwitz<sup>191</sup>. La sua è, in questo senso, una lingua postuma, sopravvissuta alla storia e alle sue distruzioni, ma ancora presente e viva. Come quella di Celan, la lingua di Aichinger viene ripensata “da dentro”, risillabata a partire da una messa in discussione delle costruzioni del discorso, delle frasi e delle parole date per scontate e abusate. È una lingua che ripensa se stessa in forma di balbettio<sup>192</sup> (ed è quindi davvero “barbarica”, nel senso letterale del termine), con lo sguardo rivolto al futuro, ma che serba anche la traccia dolorosa del passato. Come Celan, anche Aichinger immortala nel proprio dettato la presenza dei perduti, tramandando la loro voce al mondo di oggi e a quello di domani. A monito di ciò che è accaduto, la lingua preserva e mostra il segno indelebile del silenzio dei morti e delle mancate risposte della storia, che rimangono nello spazio della lingua come un vuoto, una *Leerstelle*, un “vuoto pieno” – se così si può dire – che parla al lettore proprio nel suo carattere reticente. L'archivio di Marbach ci restituisce una testimonianza molto prematura di questa “po-etica che ricorda” in una commovente pagina del diario di Aichinger datata 28 aprile 1944:

«Und wenn auch in meinen Träumen über die Schwedenbrücke unentwegt Lastwagen mit verlorenen Menschen rollen werden – seit damals, so laufe ich doch mit offenem Haar und einem wilden glücklichen Gesicht über sie hinweg und meine Augen strahlen über die hellgrünen, zitternden Pappeln hin zu den blauen, dämmrigen Bergen.»<sup>193</sup>

Si percepisce come la scrittura diaristica sia già fortemente influenzata dal tenore suggestivo che si ritroverà nella prima edizione del romanzo *Die größere Hoffnung*. Il ricordo rievocato nei sogni della scrittrice rende di nuovo presenti gli “uomini perduti” caricati sui camion sulla Schwedenbrücke<sup>194</sup>, luogo simbolo di tutta la sua opera. È in questa esperienza fondativa della perdita che la lingua futuribile di Aichinger si radica e matura.

---

<sup>190</sup> Così Wolfgang Hildesheimer, citando Albert Camus, definisce la scrittura dell'assurdo. Cfr. Wolfgang Hildesheimer, *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, cit., pp. 82-83. La citazione estesa di Camus è: «L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde». Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, in Id., *Œuvres*, Paris, Gallimard 2013, pp. 251-335: 270.

<sup>191</sup> Sempre per dirla con le parole di Wolfgang Hildesheimer: nella scrittura di Ilse Aichinger è contenuta la “dimensione Auschwitz”. Wolfgang Hildesheimer, *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, cit., p. 57.

<sup>192</sup> Cfr. la poesia di Celan *Die nachzustotternde Welt* in Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. v. Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2005, p. 321.

<sup>193</sup> Cit. in Roland Berbig, „*Kind-sein* gewesen sein“. *Ilse Aichingers frühes Tagebuch (1938 bis 1941)*, in «Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens»: *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Roland Berbig/Hannah Markus, 9 (2010), Berlin, Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität Berlin 2010, pp. 15-31: 30-31.

<sup>194</sup> In occasione del centenario della nascita della scrittrice, sulla Schwedenbrücke è stata inaugurata una targa commemorativa e una scritta con i versi della poesia *Winterantwort*, in cui l'io lirico si rivolge alla nonna, è stata incisa sul parapetto del ponte.



## Capitolo terzo

### Ilse Aichinger: dialoghi tra edito e inedito

#### 1. *Il corpus*

Per questo studio è stato preso in esame il primo trentennio della produzione di Ilse Aichinger (1945-1976). Questo arco di riferimento temporale serve a circoscrivere e definire l'orizzonte e l'oggetto della ricerca (i testi analizzati), ma aiuta anche a tenere sullo sfondo i contesti storico-politici, culturali e sociali, tra loro assai diversi, entro cui si sviluppa e muta la poetica di Aichinger. L'obiettivo, comunque, non è quello di fotografare una o più "fasi" della produzione dell'autrice. Piuttosto, l'intenzione è di mettere a fuoco alcuni aspetti della sua poetica seguendo tre *movimenti* o *modi* della scrittura tra loro complementari, modalità simultanee, non distinte, che permeano i testi di Aichinger oltre ogni possibilità di periodizzazione. L'intenzione è di presentare tre facce di uno stesso prisma estetico e poetico che possano mettere in luce, sebbene in modo parziale, il modo in cui la scrittrice lavora e sperimenta con generi e forme letterarie e come si confronta con la (propria) lingua, ma anche con la storia, la memoria, l'altro. Nei tre movimenti qui individuati si affrontano generi diversi, dal romanzo alla prosa breve, passando per i radiodrammi, ma questi generi non vanno intesi come esclusivi di un certo momento. Se è vero, ad esempio, che i radiodrammi sono situabili in un determinato arco temporale, i temi con cui Aichinger si confronta nella scrittura radiodrammatica (il silenzio, il respiro, la voce, il corpo) occupano trasversalmente tutto il suo percorso poetico. Di conseguenza, non deve stupire che tali modalità spesso si sovrappongano nella scrittura aichingeriana, facendo emergere continue riprese e permettendo di stabilire nessi più o meno evidenti tra opere anche molto distanti nel tempo. I modi della scrittura rispondono al grande interrogativo etico che sottende il pensiero etico e poetico di Ilse Aichinger: *come* scrivere? Da questo punto di (ri)partenza, condiviso da molti scrittori dopo la cesura del 1945, scaturiscono risposte anche molto diverse. Al di là di ogni ipotizzabile (e certo opportuna) scansione temporale, le letture proposte nei seguenti capitoli articoleranno i tre movimenti della scrittura secondo tre voci verbali, indici di un'attività non finita e non finibile: interrogare, ricercare, ridurre<sup>195</sup>.

#### 2. *Il repertorio «dial»*

Per muoversi all'interno del complesso panorama dei testi di Ilse Aichinger e avere una visione d'insieme quanto più precisa e completa possibile della sua produzione, ci si è serviti della banca dati realizzata nell'ambito del progetto «dial» («Das Digitale Ilse Aichinger Literaturverzeichnis»)<sup>196</sup>, che raccoglie tutti i

---

<sup>195</sup> Sebbene ogni modalità si concentri su un testo o su un ciclo di testi affini per genere o forma, si è cercato sempre, per quanto possibile, di mettere in evidenza eventuali nessi con altri testi di Ilse Aichinger, proprio per mostrare come queste modalità abbiano in realtà quasi un carattere "epico" e non siano solo ascrivibili a un periodo o a un'opera specifici.

<sup>196</sup> <http://dial.aichingerhaus.at/#>

testi pubblicati da Ilse Aichinger, comprese varie ed eventuali ristampe. Il repertorio<sup>197</sup>, costruito e alimentato da Andreas Dittrich, include anche tutte le pubblicazioni uscite in riviste, antologie e volumi collettanei. Allo stato attuale (aprile 2022) in «dial» sono registrati 2341 testi, dei quali 686 sono prime pubblicazioni (*Erstveröffentlichungen*). La raccolta costituisce quindi un'utilissima bussola mediante la quale è possibile orientarsi nel variegato e frastagliato panorama di tutta la produzione aichingeriana grazie all'applicazione di diversi filtri di ricerca: anno (decennio di pubblicazione: anni '40, '50, '60 ecc.), tipo di pubblicazione (libro, articolo, contributo in volume, audio ecc.), titolo di rivista, casa editrice, genere letterario. Come spiega Dittrich in un articolo che illustra struttura, obiettivi e funzionalità del suo repertorio, uno dei vantaggi di «dial» è che ha consentito di rendere accessibili e indicizzare, mediante gli strumenti di ricerca online, testi poco noti o poco studiati della scrittrice austriaca.

### 3. Problemi e questioni di datazione: il profilo dell'opera edita tra il 1945 e il 1976

Grazie al repertorio «dial» sappiamo che tra il 1945 e il 1976 vengono pubblicati in totale circa 230 testi di Ilse Aichinger<sup>198</sup>, la maggior parte dei quali è costituita da racconti brevi e poesie. Mentre i testi fino al 1950 vengono pubblicati esclusivamente a Vienna, a partire dal 1951 Aichinger inizia a essere nota anche in Germania, con la pubblicazione di due racconti, poi confluiti nella raccolta *Der Gefesselte*, nei periodici «Frankfurter Hefte» e «Neue Rundschau». Sempre nel 1951 inizia la collaborazione con lo «Ulmer Monatsspiegel», una rivista legata alla Ulmer Volkshochschule, nata nel 1946 da un'idea di Inge Aicher-Scholl<sup>199</sup> sulla scorta dei valori e dell'eredità spirituale trasmessi dai fratelli della fondatrice, Hans e Sophie, tragicamente uccisi dai nazisti nel 1943. Grazie al repertorio «dial» è possibile affermare e verificare che la maggior parte dei testi di Aichinger è stata pubblicata da riviste e editori tedeschi<sup>200</sup>.

Nell'edizione Fischer dell'opera completa di Aichinger, uscita nel 1991 a cura dell'amico della scrittrice Richard Reichensperger, il trentennio 1945-1976 è coperto dai volumi *Die größere Hoffnung* (1960; romanzo), *Der Gefesselte* (1953; racconti), *Zu keiner Stunde* (1957, 1961, 1963 e 1980; scene e dialoghi), *Eliza Eliza* (1965; racconti), *Auckland* (1954, 1969 e 1976; radiodrammi), *Schlechte Wörter* (1976; racconti e prose

---

<sup>197</sup> Come precisa Dittrich, «dial» non è una bibliografia in quanto non censisce libri, ma singoli testi: «Das dial [...] löst sich in gewisser Weise von der Einheit des Buches». Questo spiega anche l'enorme discrepanza, in termini numerici, tra le bibliografie già esistenti su Aichinger e il corposo repertorio «dial». Andreas Dittrich, *dial. Das Digitale Ilse Aichinger Literaturverzeichnis Methoden, Quellen und eine erste Auswertung des Literaturverzeichnisses* (2018): [https://epub.oeaw.ac.at/0xc1aa5576\\_0x003b3987.pdf](https://epub.oeaw.ac.at/0xc1aa5576_0x003b3987.pdf) (consultato il 20/9/2021).

<sup>198</sup> Ricavo il calcolo dal database di Andreas Dittrich, aggiornato al 6 aprile 2022. Il repertorio «dial» è in costante aggiornamento, perciò il conteggio non è da considerarsi come definitivo. Sono state considerate solo le prime pubblicazioni, non le ristampe. Per “testo” si intende qui qualsiasi contributo scritto e pubblicato, indipendentemente da forma e genere letterario.

<sup>199</sup> Nel 1952 Inge Scholl sposa Otl Aicher, uno dei più importanti designer tedeschi del Novecento, che progetterà per Fischer le copertine dei volumi della *Werkausgabe* del 1991. Sul lavoro di Ilse Aichinger a Ulm si rimanda a Christine Ivanovic, *Ilse Aichinger in Ulm*, Marbach a.N., Deutsche Schillergesellschaft 2011.

<sup>200</sup> Andreas Dittrich ha anche proposto una rappresentazione grafica (stato: luglio 2019) da cui emerge che i testi pubblicati a Vienna sono poco più della metà di quelli pubblicati a Francoforte.

poetiche<sup>201</sup>). Tranne *Die größere Hoffnung*, tutti i volumi dell'opera completa pubblicati da Fischer sono tecnicamente *Sammelbände*, cioè raccolte di testi scritti in vari periodi, cronologicamente anche molto lontani tra loro. Nell'edizione Fischer del 1991 del volume *Eliza Eliza* sono compresi, ad esempio, testi prodotti tra il 1958 (*Das Bauen von Dörfern*) e il 1968 (*Meine Sprache und ich*), il che rende ancora più prezioso uno strumento di lavoro come «dial».

Il problema della datazione dei testi, emerso nel progetto editoriale del 1991, è stato in parte risolto dal curatore Reichensperger tramite l'aggiunta di un apparato sintetico di note (*editorische Nachbemerkung*) che fornisce una serie di indicazioni utili sul testo, tra cui la prima stampa (*Erstdruck*) e, laddove possibile, la genesi (*Entstehungszeit*). Nel caso di *Der Gefesselte* e *Zu keiner Stunde*, la datazione dei testi ha dovuto basarsi su una lista approntata a posteriori dalla stessa Aichinger, a causa della mancanza di ulteriori testimoni (manoscritti o dattiloscritti). Solo a partire dal volume di racconti *Eliza Eliza* è possibile datare i testi a partire anche dai dattiloscritti e dalle agende di lavoro di Aichinger, oggi conservate in archivio.

#### 4. Interrogare l'archivio: il lascito di Ilse Aichinger a Marbach

Nel 2005 Ilse Aichinger ha affidato il proprio lascito in vita (*Vorlass*) al Deutsches Literaturarchiv di Marbach am Neckar, dove già si trovava quello del marito Günter Eich. Il lascito è stato oggetto di un meticoloso e attento lavoro di sistemazione e catalogazione e consta oggi di 48 scatole al cui interno sono custodite circa millecinquecento unità archivistiche appartenenti alla scrittrice, tra documenti, lettere, cartoline, manoscritti e dattiloscritti editi e inediti che vanno dai primi diari del 1938-1941 fino ai fascicoli «Letzte Notate» (2014-2015) e «Späte Zeichnungen und Assoziationsketten» (2015-2016). Il lascito comprende anche un numero considerevole di lettere, tra le quali spiccano i nomi di importanti scrittori e scrittrici del tempo: Paul Celan, Ingeborg Bachmann<sup>202</sup> (a cui è legata da un rapporto quasi sororale), Wolfgang Hildesheimer, Nelly Sachs, Hilde Domin, Heinrich Böll, ma anche Martin Heidegger e, chiaramente, Günter Eich.

Nonostante il lascito sia molto ben strutturato a livello archivistico, l'officina di Aichinger appare piuttosto disordinata e, talvolta, poco produttiva ai fini della ricostruzione della genesi di un testo. Rari sono, ad esempio, i casi in cui sono riportate indicazioni chiare sulle fasi di stesura di un testo (le cosiddette *Vorstufen*), così come mancano spesso date o estremi temporali degli scritti, che sono tutt'al più desumibili a partire da altri elementi testuali, ad esempio il retro delle pagine dattiloscritte<sup>203</sup>, o incrociando altri materiali d'archivio, come le agende dell'autrice<sup>204</sup>. Molto materiale è anche andato perduto o è stato distrutto dalla stessa Aichinger. In

---

<sup>201</sup> La prima edizione di *Schlechte Wörter* comprendeva anche il radiodramma *Gare maritime*, poi ristampato solo nel 1991. Sul concetto di “prosa poetica” o *Prosagedicht* si rimanda all'ultimo capitolo di questo lavoro.

<sup>202</sup> Le lettere tra Ilse Aichinger, Günter Eich e Ingeborg Bachmann sono state pubblicate nel 2021 da Irene Fußl e Roland Berbig all'interno della *Salzburger Bachmann-Ausgabe*.

<sup>203</sup> Un gran numero di dattiloscritti di Aichinger è stampato sul retro dei fogli dell'«evangelischer Pressedienst» (epd), il che fornisce un *terminus post quem*, quantunque impreciso, di composizione del testo. A causa della scarsa disponibilità di carta, soprattutto negli anni '50, Aichinger era spesso solita scrivere anche su altri supporti “di fortuna”: buste da lettera, ma anche su fragilissimi fogli di carta velina e sul retro di dattiloscritti suoi e di Günter Eich.

<sup>204</sup> Il periodo delle agende conservate a Marbach va dal 1961 al 1993.

generale, quindi, il lascito non si presenta come un repertorio sequenziale e ordinato di manoscritti e dattiloscritti. Per quanto riguarda i testi editi, in numerosi casi le versioni conservate nel lascito sono quelle pronte per la stampa, non divergendo in modo sostanziale dal testo pubblicato, mentre di rado è possibile confrontare diverse versioni di uno stesso testo edito<sup>205</sup>. Allo stesso tempo, però, la fisionomia del lascito è estremamente composita: in esso è conservata una grande quantità di testi non pubblicati, più o meno brevi, in moltissimi casi abbozzi frammentari, appartenenti a generi e forme diversi. Nonostante la sua natura asistemica, visto dall'alto il lascito riflette la complessità e la ricchezza del percorso poetico di Ilse Aichinger. Tra i materiali conservati si trovano radiodrammi, racconti brevi, prose poetiche, saggi, ma anche aforismi, appunti, scritti di poetica, articoli, recensioni e interviste.

L'archivio consente di venire a contatto diretto con una qualità diversa, inedita, del testo, in quanto può portare alla luce alcune attenzioni e dettagli altrimenti invisibili nel testo autorizzato: glosse, manipolazioni, riscritture, riflessioni, correzioni, appunti o particolari grafie conservano una traccia viva della mano di chi scrive. L'archivio è, in questo senso, lo statuto documentale del lavoro dell'autore. Non solo il profilo esterno del lascito, ma anche i singoli materiali d'archivio possono riflettere una determinata *qualità* del gesto della scrittura e della poetica di Ilse Aichinger. Un caso particolarmente interessante è quello della produzione degli anni 2000. Si pensi soprattutto ai volumi *Film und Verhängnis* (2001), *Unglaubliche Reisen* (2005) e *Subtexte* (2006). Alla lettura di questi brevi testi in prosa, l'impressione è quella di seguire i percorsi associativi della mente dell'autrice; i testi procedono infatti per fulminei "lampi" o flash (*Blitzlichter*)<sup>206</sup>, dove al racconto di un banale fatto quotidiano può seguire immediatamente e senza soluzione di continuità un ricordo anche molto remoto. Questi testi sono spesso nati all'interno dei caffè frequentati da Aichinger e utilizzando i supporti più disparati – menu, ma anche tovaglioli di carta, pagine di cruciverba, fogli pubblicitari. I testi presentano poche correzioni, sono scritti a mano ma senza eccessivi rimaneggiamenti. Il gesto fisico di questa scrittura spontanea, che emerge con evidenza dai fogli del lascito, si riflette nella particolare qualità sfuggevole, cangiante e rapida delle prose brevi del terzo millennio<sup>207</sup>. *Flüchtigkeit* è qui la parola chiave: il movimento rapido e leggero della penna è il preludio a una poetica del dileguamento (*Poetik des Verschwindens*)<sup>208</sup>, dove fatti e ricordi si susseguono in modo quasi impercettibile, seguendo la rapidità delle associazioni del pensiero

---

<sup>205</sup> Un'eccezione è rappresentata forse dai radiodrammi della raccolta *Auckland*, dei quali sono effettivamente conservate diverse versioni le quali, tuttavia, non presentano differenze significative rispetto al testo autorizzato, ma per aspetti più "marginali" o paratestuali: punteggiatura, indicazioni di regia, assegnazione delle battute, titolo dell'opera, elenco dei personaggi.

<sup>206</sup> Il sottotitolo di *Film und Verhängnis* è *Blitzlichter auf ein Leben*. Sulla qualità fugace e immediata dello *Spätwerk* di Ilse Aichinger cfr. Franz Hammerbacher, *Die Kolumne „Schattenspiele“ – Das Buch „Subtexte“*, in «TEXT+KRITIK», 175: *Ilse Aichinger*, cit., pp. 99-101.

<sup>207</sup> Sulla *Flüchtigkeit* come elemento strutturante della poetica dell'ultima Aichinger rimando anche al mio contributo *Spuren des Traumas, Latenzen und Zäsuren im Spätwerk von Ilse Aichinger*, in *Zwischen Abschied und Ankunft. Between Departure and Arrival. Ilse Aichinger/Helga Michie*, hrsg. v. Geoff Wilkes, Würzburg, Königshausen & Neumann 2021, pp. 163-172. Anche Reto Ziegler e Franz Hammerbacher ricordano come questi testi non nascessero in modo programmato, ma fossero il frutto spontaneo di una scrittura che si nutreva delle letture e delle impressioni del momento: «Als Anregung fürs Schreiben jener wöchentlichen Texte habe Aichinger sich auf ihrem morgendlichen Gang ins Kaffeehaus oft unterwegs Bücher oder Broschüren besorgt. Jedoch nicht nach Plan, sondern spontan und scheinbar beliebig, was in diesem Moment gerade greifbar war». Thomas Wild, *ununterbrochen mit niemandem reden*, cit., p. 248.

<sup>208</sup> Christine Ivanovic, *Ilse Aichingers Poetik des Verschwindens*, in «Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures», 63 (2009), 3, pp. 178-193.

e non lasciando al lettore il tempo di intuire il momento in cui si dilegua un blocco narrativo e se ne apre un altro.

##### 5. Il testo come rete in movimento: biblioteca, libro e sous-œuvre

Il lascito conservato a Marbach non comprende la biblioteca privata dei coniugi Aichinger-Eich<sup>209</sup>, che è invece proprietà degli eredi e di amici della coppia<sup>210</sup>. Malgrado ciò non consenta, purtroppo, di documentare eventuali fonti e letture che possono soggiacere al testo edito, va anche detto che il *modus legendi* di Aichinger era piuttosto erratico e spontaneo. Thomas Wild, nella sua recente monografia dedicata all'autrice nel centenario della nascita, riconosce in Aichinger il comportamento di una "lettrice-colibri" e, citando gli amici Reto Ziegler e Franz Hammerbacher, la definisce «Eine „Querleserin“ [...]. Was in diesem Zusammenhang nicht heißt, ein Buch von vorne bis hinten rasch lesend durchgehen, sondern ein Lesen, das hier quer einsteigt, überraschend nach dort springt, abrupt aufhört, weiterfliegt. Eine Kolibri-Leserin»<sup>211</sup>. Un'altra particolarità della biblioteca privata di Aichinger, notata sempre da Wild, è che i volumi non recano alcuna traccia di lettura. Non ci sono appunti, segni, sottolineature, orecchie alle pagine: un'osservazione che coincide con i ricordi della figlia di Aichinger, Mirjam Eich, che afferma di non aver mai visto sua madre leggere con la matita in mano, e degli amici Hammerbacher e Ziegler, secondo i quali Aichinger, tutt'al più, utilizzava le pagine bianche dei libri come supporto per la *propria* pratica di scrittura<sup>212</sup>. Un'altra curiosità del rapporto di Aichinger con i libri, infine, è legata al suo scarso senso di possesso dell'oggetto libro, caratteristica evidente ad esempio nell'abitudine di regalare a ospiti e amici volumi della propria biblioteca privata<sup>213</sup>.

Sotto il corpo emerso dell'opera letteraria, incarnato dal libro e dalle sue pagine stampate, c'è un intero apparato sommerso, costituito da bozze, appunti, frammenti, ritagli di giornale, ma anche libri, dizionari ed

---

<sup>209</sup> Esiste un censimento delle opere di letteratura di lingua inglese presenti nella biblioteca di Ilse Aichinger. L'elenco, non esaustivo e non aggiornato, è pubblicato da Wolfgang Götschacher in „*Ich bin dort, wo ich immer hinwollte, im Herz der Finsternis*“. *Ilse Aichingers Privat-/Arbeitsbibliothek zur englischen Literatur*, in *Behutsam kämpfen*, hrsg. v. Irene Fußl und Christa Gürtler, Würzburg, Königshausen & Neumann 2013, pp. 111-118. L'archivio di Marbach ha acquisito una parte della biblioteca dei due autori, costituita da copie d'obbligo (*Belegexemplare*) di traduzioni delle opere di Aichinger e Eich, nonché antologie e riviste contenenti testi poetici e in prosa dei due autori. La biblioteca comprende 274 volumi, non ancora catalogati, ma visionabili su richiesta.

<sup>210</sup> Mirjam Eich racconta che nelle due case di Lenggries e Großmain i genitori avevano due biblioteche di lavoro separate – quella di Eich era «umfangreicher und geordneter», mentre quella di Aichinger «kleiner und disparater». La biblioteca di Günter Eich è stata rilevata nel 1984 da Clemens Eich, figlio della coppia, scomparso nel 1998 per un tragico incidente. Mirjam Eich ha trasferito i libri della casa di famiglia di Großmain nel proprio appartamento di Berlino. I volumi non sono classificati o suddivisi in alcun modo, motivo per cui è anche difficile stabilirne la quantità. Vi sono tuttavia una trentina di libri con dedica, da Samuel Beckett a Ingeborg Bachmann, da Rose Ausländer a Peter Handke. Nell'appartamento della Herrengasse a Vienna, l'ultima casa in cui ha abitato la scrittrice, una enorme libreria verde con circa mille volumi ricopriva un'intera parete. Una galassia di opere nella quale era difficile individuare gli interessi di lettura di Aichinger, ma che si presentava più come una «wilde Mischung», secondo quanto afferma l'amico Franz Hammerbacher. Reto Ziegler e Franz Hammerbacher hanno rilevato parte della biblioteca della Herrengasse. Traggo queste preziose informazioni dal volume di Thomas Wild, *ununterbrochen mit niemandem reden*, cit., pp. 245-253.

<sup>211</sup> *Ivi*, pp. 251-252.

<sup>212</sup> *Ivi*, p. 252.

<sup>213</sup> Ricorda Reto Ziegler: «„Möchten Sie ein Buch von mir?“, wurde ein Gast gern gefragt [...]. Und ehe ein Nicken in die Offerte einwilligte, hatte man einen Band in der Hand. Gezielt und gewitzt ausgewählt. Doch in aller Regel kein Exemplar von Aichinger eigenen Büchern, [...] sondern eine Trouvaille aus Aichingers Regal». *Ivi*, p. 249.

enciclopedie di proprietà dell'autore. Il lascito di Marbach conserva molte e preziose tracce che, anche quando sono minime, possono aprire nuovi percorsi di lettura e di interpretazione dell'opera edita. Porre sullo stesso piano di validità il testo edito e autorizzato e il corpo profondo del testo<sup>214</sup> solleva diverse questioni che mettono in discussione il concetto stesso di "opera letteraria" quale entità autonoma. Interrogando il lascito di un autore è possibile imbattersi in una serie di indizi che invitano a ripensare il testo non come una costruzione dai confini circoscritti (la copertina del libro o la pagina), monolitica (*sic erat scriptum*) e bidimensionale (il foglio stampato), bensì come un corpo dinamico e in movimento, aperto, multidimensionale, profondo, attraversabile, elemento emerso di una rete (spesso sommersa) molto più ampia. La pratica scrittoria si lega così all'idea di una "poetica del non finito", come viene ben descritta e documentata ad esempio da Thomas C. Connolly in un recente studio sul ciclo di poesie *Eingedunkelt* di Paul Celan: «A poetics is by nature unfinished, multiple, and contradictory. It is always in the process of developing, as new readers encounter and create meaning with the œuvre»<sup>215</sup>. Connolly legge il corpus emerso delle poesie di Celan accanto a un complesso apparato sommerso di materiali preparatori, abbozzi, glosse e appunti del poeta<sup>216</sup>, che opportunamente denomina "*sous-œuvre*". L'approccio di Connolly riconfigura lo spazio del testo come una rete aperta, accessibile da più punti, perennemente mobile e soggetta a nuove e potenzialmente infinite riletture e interpretazioni da parte di chi legge<sup>217</sup>. Il concetto di *sous-œuvre* viene così definito: «In contrast to the œuvre, which defines all known parts of an author's work, by sous-œuvre I intend all traces of scriptural activity, whether published or unpublished, visible or invisible, linguistic or super-linguistic, desirable or undesirable»<sup>218</sup>. Lo studioso fa notare, infatti, come parole quali "opera", "*Werk*", "*work*", "*œuvre*" "*opus*" si riferiscano alla parte pubblicamente visibile del corpus di un autore<sup>219</sup>. Il *sous-œuvre*, al contrario, sta a indicare le fondamenta, l'impalcatura sottostante (*sous*) e anche precedente (*pre-text*) al testo edito – tutta la parte "inconscia", preesistente nella mente del poeta. Citando Celan<sup>220</sup>, Connolly mette in evidenza la necessità di imparare a leggere nel *sous-œuvre* dell'autore affermando che è la poesia a sfidare il lettore invitandolo a scendere nelle sue profondità, a estendere i confini del testo e, con esso, del "pensiero poetico"<sup>221</sup>.

Da questo approccio orientato verso il lettore emergono numerosi elementi fondamentali per ogni preliminare riflessione sul testo letterario (in generale, non solo poetico). Poter leggere nel *sous-œuvre*, ad esempio, consente di cogliere il grado di complessità e di multidimensionalità di un'opera; inoltre, il costante movimento

---

<sup>214</sup> Si intende qui tutta la complessa rete di relazioni tra testo e sottotesto, il quale non è necessariamente costituito da materiali inediti conservati in archivio, ma può comprendere anche fonti poco citate o frequentate dalla critica. Nel corpo sommerso di un testo può inoltre trovarsi ogni genere di traccia d'autore: appunti, sottolineature, correzioni nel testo, glosse.

<sup>215</sup> Thomas C. Connolly, *Paul Celan's Unfinished Poetics*, cit., p. 5.

<sup>216</sup> Si veda ad esempio questa posizione programmatica di Connolly: «An intertextual source already constitutes an integral part of the text, part of the way it lives and breathes, although it is not usually considered part of that text». *Ivi*, p. 15.

<sup>217</sup> «[...] The pre-text offers a privileged point of entry into any exploration of the sous-œuvre». *Ivi*, p. 219.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 218. Il termine *sous-œuvre* indica, in gergo edile, la tecnica della sottomurazione.

<sup>220</sup> «[...] The poem is both wounded by and seeking reality, "wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend"». *Ivi*, p. 8.

<sup>221</sup> «The sous-œuvre encourages us to look beyond what is evident to that which hides just outside of conventional expression». *Ivi*, p. 220. Sul concetto di "poetic thinking" rimando al saggio di Amir Eshel, *Poetic Thinking Today*, Stanford, Stanford University Press 2020.

e dialogo tra testo e *sous-œuvre*<sup>222</sup> rende evidente quanto di non detto, inconcluso e latente sia presente nell'opera emersa e sia di essa costitutivo. Questa modalità altra, per certi versi inedita, di leggere il testo letterario esige però un nuovo modo di concepire il testo stesso: come sistema aperto e complesso fatto di relazioni, intenzionali e casuali, molto fitte e spesso difficile da estrarre<sup>223</sup>.

---

<sup>222</sup> Può essere un movimento in verticale (dalla superficie del testo edito al *sous-œuvre* dell'archivio, e viceversa), ma anche in orizzontale (leggere il materiale del *sous-œuvre* affianco al testo edito).

<sup>223</sup> Thomas C. Connolly, *Paul Celan's Unfinished Poetics*, cit., p. 222. Connolly parla di una «original extension and wildness» testo poetico. *Ivi*, p. 225.

## Contesti

### Capitolo quarto

#### Crisi e creatività: voci dal dopoguerra

##### 1. *The Third Man (1949) e Das vierte Tor (1945): testi e testimonianze dalla Vienna postbellica*

Quando nell'aprile del 1945 l'Armata Rossa entra a Vienna (episodio ricordato dalla storiografia tedesca con vari nomi: *Schlacht um Wien*, *Kampf um Wien* o *Wiener Operation*), la città porta tutti i segni della distruzione e della guerra: cinquantadue bombardamenti aerei avevano devastato ampie parti della capitale, le infrastrutture urbane (ponti, canali, condutture di acqua e gas) erano state completamente smantellate, mentre la produzione industriale era scesa a livelli preoccupanti<sup>224</sup>. Nei giorni dell'offensiva di Vienna, i saccheggiatori danno alle fiamme numerosi negozi del centro cittadino. Gli incendi divampano rapidamente e, nella notte tra l'11 e il 12 aprile, distruggono il simbolo della capitale, la cattedrale di Santo Stefano, già parzialmente danneggiata dagli attacchi aerei di pochi giorni prima<sup>225</sup>. L'Austria è il principale Paese di prima accoglienza di migranti, apolidi e sfollati (*displaced persons*, DP<sup>226</sup>) provenienti da ogni parte d'Europa, ma soprattutto dalle regioni orientali: nel 1945 sul territorio austriaco si contano circa 1'650'000 *displaced persons*, che stanno costituendo un vero e proprio nuovo soggetto collettivo, attraversato da molte contraddizioni interne, non da ultimo di ordine giuridico e normativo. Di queste, 660'000 sono di lingua tedesca<sup>227</sup>, il restante milione di altra lingua e cultura. Le *displaced persons*, come ha descritto efficacemente Kathryn Hulme, «portavano con loro documenti di identità che non li attribuivano a un paese conosciuto o a un continente ma semplicemente a un punto segnato con il compasso. La parola OST era stampata in evidenti caratteri neri sotto la fotografia del documento. OST, est. Una persona dell'est»<sup>228</sup>.

---

<sup>224</sup> «Das Haus in der Hohlweggasse ist ausgebrannt, Wien ist eine tote traurige Stadt und kein zu Hause mehr. Das Fasanviertel ein Trümmerhaufen». Ilse Aichinger a Helga Singer, 23 ottobre 1945, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., p. 195.

<sup>225</sup> Per molti anni sarebbe stata diffusa la tesi che fossero state le truppe sovietiche a dare fuoco alla cattedrale. Questo pregiudizio alimentava il mito della vittima (*Opfermythos*) austriaco, cioè che l'Austria fosse stata la prima vittima del nazionalsocialismo. I governi della Seconda Repubblica, nata dalle ceneri del 1945, a lungo si sarebbero trincerati nella costruzione di questo mito, di fatto autoassolvendosi dalle corresponsabilità dei crimini commessi durante il Terzo Reich. Successivamente è stato dimostrato che l'incendio della cattedrale di Santo Stefano fu provocato dagli incendi già appiccati nel centro cittadino da parte di saccheggiatori del posto. Cfr.: <https://magazin.wienmuseum.at/brand-des-stephansdomes-1945> (ultima consultazione: 11/10/2021).

<sup>226</sup> Alla fine del conflitto, gli Alleati definivano *displaced persons* «tutti i civili che si trovano fuori dai confini del proprio paese per motivi legati alla guerra». Cfr. Silvia Salvatici, *Le displaced persons, un nuovo soggetto collettivo*, in *Naufreggi della pace. Il 1945, i profughi e le memorie divise d'Europa*, a cura di Guido Crainz et al., Roma, Donzelli 2008, pp. 91-109: 94.

<sup>227</sup> A loro volta suddivisi, secondo la vecchia terminologia nazista, in *Reichsdeutsche* (ovvero i cittadini residenti nel Reich e quindi di nazionalità tedesca) e *Volksdeutsche* (cioè cittadini di altri Paesi, nati al di fuori del Reich ma di etnia tedesca, come i tedeschi del Volga).

<sup>228</sup> Kathryn Hulme, *The Wild Place*, Frederick Muller, London 1954, pp. 5-6. Traggio la citazione da Silvia Salvatici, *Le displaced persons, un nuovo soggetto collettivo*, cit., p. 104.



Nell'immaginario collettivo sono rimaste impresse, tramandate nel tempo, le scene del film noir di Carol Reed *The Third Man* (1949), ancora oggi opera cult<sup>229</sup>, uscito un anno dopo *Germania anno zero* di Roberto Rossellini. La pellicola è ambientata in una Vienna dai tratti post-apocalittici: lo spettatore si muove, insieme agli attori, in una città spettrale, in apparenza abbandonata, dedita al contrabbando e al malaffare; ai lati delle strade, i cumuli di macerie testimoniano ancora dei recenti bombardamenti<sup>230</sup>. L'11 marzo 1950, il giorno dopo l'uscita del film nelle sale austriache, il giornalista Hellmut Andics pubblica una descrizione della città sul quotidiano «Neues Österreich» così come, secondo lui, l'avrebbe vista il romanziere Graham Greene, autore della sceneggiatura di *The Third Man*, percorrendo i luoghi della pellicola:

«Es war ein Wien ohne die traditionellen Attribute seiner Fremdenverkehrsgemütlichkeit. Ein Prater, in dem keine Bäume blühten, sondern nur angebrannte Stämme und verdorrte Äste zum Himmel starrten. Ein Wien ohne Heurigen, dafür aber mit einer Ringstraße in Schutt und Asche; mit einbeinigen Zigarettenverkäufern beim Kärntnerort, mit interalliierten Polizeipatrouillen, Heimatlosen und Paßfälschern, Spionen, Schleichhändlern und Desperados. Ein Wien, das nur zwei Alternativen kannte: Schieben oder hungern.»<sup>231</sup>

La Seconda guerra mondiale aveva sfigurato l'aspetto di Vienna, lasciando dietro di sé un paesaggio urbano distrutto, ma anche un tessuto sociale degradato e ormai irriconoscibile, come si legge da queste parole scritte da Ilse Aichinger alla sorella gemella Helga Michie: «Letzthin haben wir am Schwarzenbergplatz Mary Pleyl getroffen, sie ist eine abgemagerte Greisin geworden, Mutti hat sie kaum erkannt. So ist fast alles in Wien, nicht wieder zu erkennen»<sup>232</sup>. Aichinger vive e inizia a muovere i primi passi come scrittrice proprio in questo contesto di devastazione ed estrema precarietà. La sua prima pubblicazione, un breve racconto dal titolo *Das vierte Tor*, esce il 1° settembre 1945 sul quotidiano «Wiener Kurier», fondato pochi giorni prima dalle forze di occupazione americane<sup>233</sup>. La data non è affatto casuale, ma è rilevante e anzi simbolica sul piano storico e biografico. Il 1° settembre 1945, infatti, il Giappone annuncia la propria resa e, il giorno successivo, firma l'armistizio. Il 1° settembre coincide anche, nella memoria della giovane scrittrice e in quella collettiva, con l'invasione della Polonia e l'imminente scoppio della Seconda guerra mondiale (1939). La data segna però anche altre stazioni della vita di Aichinger: il 1° settembre 1941, ad esempio, viene emanata la disposizione

---

<sup>229</sup> Per dare un'idea di quello che è ormai diventato un vero e proprio mito cittadino: nel 2005, a Vienna, è stato aperto un museo dedicato al film (Das Dritte Mann Museum). Tre volte a settimana, durante tutto l'anno, il film viene ancora trasmesso in una piccolissima sala del Burg Kino. Inoltre, il comune di Vienna organizza tour nei luoghi in cui è stata girata la pellicola, compresi i canali sotterranei della città. La stessa Aichinger andava regolarmente a vedere il film, in cui aveva avuto un piccolo ruolo anche la sorella Helga.

<sup>230</sup> Il film *The Third Man* sarà un importantissimo punto di riferimento anche per il romanzo *Malina* (1971) di Ingeborg Bachmann, il cui secondo capitolo si intitola proprio *Der dritte Mann*. Per un'analisi più approfondita di questa dinamica intertestuale e intermediale rimando a Eva B. Revesz, *Viennese Noir: The Third Man in Ingeborg Bachmann's Malina*, in «Journal of Austrian Studies», 46 (2013), 3, pp. 109-132.

<sup>231</sup> Hellmut Andics, *Der dritte Mann*, in «Neues Österreich», 11 marzo 1950, p. 3.

<sup>232</sup> Ilse Aichinger a Klara Kremer, 13 novembre (?) 1945, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., p. 206.

<sup>233</sup> Con una tiratura di circa 300'000 copie, il «Wiener Kurier» era il più importante periodico austriaco. Raggiunse l'apice della sua diffusione nell'autunno del 1946, quando seguì e raccontò i processi di Norimberga.

che obbliga tutti gli ebrei dai sei anni di età a indossare la stella gialla<sup>234</sup>. Il 1° settembre è, insieme ad altre, una data ricorrente nei testi di Ilse Aichinger, ad esempio in un breve scritto intitolato proprio *Der 1. September 1939*, pubblicato nella raccolta *Kleist, Moos, Fasane*<sup>235</sup> e che si apre con la frase: «Ich glaube, ich war im Kino». In questo testo, il 1° settembre si lega a un'altra data importante per la biografia di Aichinger, ovvero il 4 luglio, giorno in cui la gemella della scrittrice, Helga Michie, lascia definitivamente Vienna per l'Inghilterra su uno dei *Kindertransporte* organizzati dai quaccheri. Questa costellazione di date, in cui rientrano anche il 17 gennaio 1944<sup>236</sup> e il 6 maggio 1942<sup>237</sup>, funziona come un dispositivo segnatempo; le date sono pietre d'inciampo inscritte nella memoria e nella poetica dell'autrice – una poetica che è memore di tali date e «non ne smarrisce il senso», come afferma Celan nel celebre discorso pronunciato a Darmstadt, noto come *Il meridiano*<sup>238</sup>.

Il titolo del racconto *Das vierte Tor* allude esplicitamente al cimitero ebraico di Vienna, a cui ancora oggi è possibile accedere attraverso il quarto cancello del cimitero centrale della città. Il cimitero è anche il luogo principale dove si svolgono le vicende del racconto. Il narratore, che parla da un punto di vista esterno, si rivolge a una persona non meglio identificata, un *Sie* che potrebbe coincidere con il lettore. *Das vierte Tor* si apre con la descrizione di un gruppo di bambini che, da soli, scendono da un tram rosso (è possibile riconoscere la vecchia *Straßenbahn* viennese, con i vagoni rossi e bianchi) all'altezza del terzo cancello. «Die Tramway fährt so schnell daran vorbei, als hätte sie ein schlechtes Gewissen»<sup>239</sup>. Gli sguardi incuriositi dei passeggeri, che hanno quasi dimenticato l'esistenza di un quarto cancello, tradiscono la consapevolezza collettiva che quello è un luogo di emarginati. Nel racconto, un estraneo chiede a un gruppo di bambini dove sono diretti. I bambini rispondono che stanno andando a giocare nel cimitero poiché non è consentito loro di giocare nello Stadtpark, il grande parco di Vienna: «In den Stadtpark dürfen wir nicht hinein»<sup>240</sup>. L'interlocutore, un uomo adulto, vuole portare avanti la conversazione con i bambini e sapere che cosa succede se vanno a giocare nello Stadtpark. Uno di loro, senza esitare, risponde: «Konzentrationslager!». *Das vierte Tor* viene perciò ricordato come il primo testo nella letteratura di lingua tedesca ad aver menzionato e impresso sulla carta, oltre che nell'immaginario collettivo, la parola dolorosamente concreta “campo di concentramento”, sottraendo lo sterminio degli ebrei a un tabù discorsivo che avrebbe caratterizzato ancora per molti anni la letteratura di

---

<sup>234</sup> Questa disposizione non si applicava ai cosiddetti *Mischlinge*, come Ilse Aichinger.

<sup>235</sup> KMF: 23-27.

<sup>236</sup> Il 17 gennaio 1944 ricorre in una citazione tratta dal film *Au revoir les enfants* (1987) di Louis Malle. Subito dopo il racconto del film, che narra la storia del priore di un collegio che accoglie tre bambini ebrei, per i quali sacrifica la propria vita, Aichinger inserisce un ricordo personale che di nuovo lega lo scoppio della guerra al cinema: «Auch an dem Tag, an dem der Zweite Weltkrieg begann, war ich im Kino». FuV: 15.

<sup>237</sup> Il giorno in cui la nonna, la zia e lo zio materni di Aichinger vengono deportati.

<sup>238</sup> «Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein „20. Jänner“ eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben? Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?» Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, cit., pp. 187-202: 196. Sul 1° settembre come data simbolica per la poetica di Ilse Aichinger rimando anche a Nikola Herweg, *Der 1. September*, in *Ilse Aichinger Wörterbuch*, hrsg. v. Birgit R. Erdle/Annegret Pelz, Göttingen, Wallstein 2021, pp. 68-71.

<sup>239</sup> Ilse Aichinger, *Das vierte Tor*, in DgH: 272-275. Il racconto è stato tradotto per la prima volta in italiano da chi scrive ed è pubblicato in Ilse Aichinger, *La speranza più grande*, trad. it. Ervino Pocar, Macerata, Quodlibet 2021, pp. 245-248.

<sup>240</sup> DgH: 272.

lingua tedesca<sup>241</sup>. La frase sul divieto di entrare nello Stadtpark fa riferimento alla disposizione, introdotta nell'estate del 1938, che proibiva ai cittadini ebrei l'accesso ai giardini pubblici. Il cimitero ebraico di Vienna, così, diventa uno degli ultimi possibili luoghi di aggregazione e di incontro per gli ebrei della città<sup>242</sup>. Dal luglio 1940, nell'ambito dell'iniziativa *Grabeland-Aktion*, la comunità ebraica della capitale inizia anche a sfruttare alcune parti del cimitero per piantare frutta e verdura, oltre che per organizzare campi estivi per bambini e adolescenti<sup>243</sup>. È significativa, in questo senso, una frase tratta dal romanzo *Die größere Hoffnung*, presente nell'edizione del 1960 e in qualche edizione successiva, ma scomparsa in quella del 1991, parte dell'opera completa della scrittrice: «Seit den Kindern die öffentlichen Gärten verboten und die Verbote verschärft worden waren, hatten sie ihren Spielplatz auf den letzten Friedhof verlegt. Sie hatten fast nur noch Verstecken gespielt, aber es war immer schwerer gewesen, sich wiederzufinden, sich selbst und die übrigen».<sup>244</sup>

Nel breve racconto di Aichinger, i riferimenti storici non hanno bisogno di spiegazioni, così come sono ovvie le allusioni alla tragedia collettiva dello sterminio. Toponimi, nomi comuni ed espressioni sono testimoni di un mondo ferito: *Konzentrationslager, Buchenwald, Trauer, die in alle Winde verweht wurde, Verschleppte, Getötete, Emigranten, zerstörte Zeremonienhallen*. Eppure, in questo luogo di mistero, silenzio, dolore e contemplazione, la natura e la vita prosperano: fiorisce il gelsomino e lussureggiano cespugli e piante selvatiche, farfalle e insetti popolano il cimitero. I campi sono visibili all'orizzonte, come una speranza viva e tangibile, e il sole scalda ancora il marmo distrutto delle sale cerimoniali. Nella seconda sezione del testo si compie un salto temporale di tre anni, «im Dunkel einer windigen wilden Aprilnacht»<sup>245</sup>. Anche qui il riferimento all'aprile 1945 è esplicito: i «primi shrapnel» («die ersten Schrapnells») che lampeggiano nel buio alludono infatti all'imminente liberazione. Vale anche la pena di notare come questa seconda parte del testo abbondi di sostantivi connotati positivamente: *Sehnsucht, Liebe, Glanz e Hoffnung*. Anche il vento, che nella prima parte del testo disperde le ceneri dei morti, si fa ora portatore di un messaggio di amore ardente ai morti nel cimitero («unsichtbare Wellen brennender Liebe»<sup>246</sup>). Il soggetto che brucia è l'amore, non più i crematori.

---

<sup>241</sup> Anche secondo Gernot Wimmer il racconto *Das vierte Tor* segna, insieme alla raccolta di liriche *Der Sand aus den Urnen* (1948) di Paul Celan, l'avvio di un confronto diretto con la questione della colpa nell'Austria postbellica. Cfr. Gernot Wimmer, *Antisemitismus und Kriegssentiment in Franz Kafkas „Kinder auf der Landstraße“ und Ilse Aichingers „Das vierte Tor“*, in *Zwischen Abschied und Ankunft*, cit., pp. 61-70: 69.

<sup>242</sup> «Für die Zurückgebliebenen bildete dieser Friedhof nach wie vor den primären gemeinschaftlichen Bestattungsraum, doch diese Grünfläche sollte in den Jahren der Verfolgung darüber hinaus radikal uminterpretiert werden: als ein ausdrücklich verstandener „jüdischer“ Gemeinschaftsraum, einer der letzten Gemeinschaftsräume, der der jüdischen Bevölkerung übrig blieb». Tim Corbett, *Die Grabstätten meiner Väter. Die jüdischen Friedhöfe in Wien*, Wien, Böhlau 2021, p. 589.

<sup>243</sup> *Ivi*, pp. 634 sgg.

<sup>244</sup> Cito qui dall'edizione del romanzo uscita nella DDR nella collana Spektrum dell'editore Volk und Welt. Cfr. Ilse Aichinger, *Die größere Hoffnung*, Berlin, Verlag Volk und Welt 1979, p. 42. Riporto anche la traduzione di Ervino Pocar, basata sull'edizione tedesca del 1960: «Da quando i giardini pubblici erano vietati ai fanciulli e i divieti erano stati inaspriti, essi avevano trasportato il loro campo di giuochi nell'ultimo cimitero. Avevano giocato soltanto a nascondino, ma era diventato sempre più difficile ritrovarsi, trovare se stessi e gli altri». Ilse Aichinger, *La speranza più grande*, Milano, Garzanti 1963, p. 56. Il passo citato compare e scompare continuamente nelle diverse edizioni tedesche. In quella del 1960, posseduta da Pocar, è certamente presente, mentre se ne perdono le tracce nella ristampa del 1966. Compare nuovamente in quella del 1974 e del 1979, stampata nella DDR, per poi sparire nell'edizione del 1991 e nelle ristampe successive.

<sup>245</sup> DgH: 274-275.

<sup>246</sup> DgH: 274.

In tutto il testo, il cimitero ha una doppia valenza; è il luogo dove riposano i morti, ma è anche un luogo vissuto, un luogo per i vivi: «Insel der Lebendigen»<sup>247</sup>. È infatti nel cimitero che i morti sono di nuovo “presenti” grazie alla traccia *viva* della loro memoria. Il cimitero ebraico di Aichinger è così al tempo stesso un *bet kevarot* (“casa delle tombe”) e un *bet hayyim* (“casa della vita”, “casa dei viventi”)<sup>248</sup>. Un pensiero simile si ritrova in un già citato passo del diario di Aichinger, datato 28 aprile 1944, in cui la scrittrice ripercorre (idealmente e fisicamente) i luoghi traumatici della propria memoria – in particolare la Schwedenbrücke a Vienna, da cui la nonna fu deportata su un camion verso il campo di sterminio di Malyj Trosteneč – e risignifica il destino di morte dei “sommersi” e dei “perduti” in una presenza concreta e viva.

«Und wenn auch in meinen Träumen über die Schwedenbrücke unentwegt Lastwagen mit verlorenen Menschen rollen werden – seit damals, so laufe ich doch mit offenem Haar und einem wilden glücklichen Gesicht über sie hinweg und meine Augen strahlen über die hell-grünen, zitternden Pappeln hin zu den blauen, dämmrigen Bergen. Und dann sind alle Versunkenen und alle Verlorenen wieder da! Und dann kommt über den graugrünen Donaukanal das brennende, tiefe Leben auf mich zu, segnet mich und sagt: „Werde – werde – werde!“ und aus allen dämmrigen, alten Gassen kommt es und sagt: „Du darfst niemals vergessen!“ und auf dem Heimweg geht es neben mir her: „Ich bin bei Dir.“»<sup>249</sup>

Inserendosi in una lunga tradizione letteraria e culturale, il luogo sepolcrale descritto da Aichinger in *Das vierte Tor* è il punto di contatto tra la vita e la morte, ma è anche *Heimat*, casa, *bet*<sup>250</sup>. Così racconta Aichinger in una lettera del 23 ottobre 1945 alla sorella Helga: «Großpapas Grab war uns, seit Großmama weg ist, hier die letzte Heimat und bei jedem unserer Geburtstage sind wir zu ihm gefahren und haben ihm alles erzählt und die Erde geküsst auf seinem Grab»<sup>251</sup>. L’idea della presenza “viva” dei morti trova spazio anche in una lettera del 1947 in cui Aichinger racconta alla zia Klara Kremer di una visita alla tomba del nonno:

---

<sup>247</sup> DgH: 274.

<sup>248</sup> Cfr. la voce “cemetery” in «Encyclopaedia Judaica», V, Jerusalem, Keter Publishing House 1971, pp. 271 sgg. Il concetto di “casa dei viventi” suggerisce un significato eufemistico, come si legge in Giobbe 30:23: «So bene che mi conduci alla morte, alla casa dove convengono tutti i viventi». Un altro modo per chiamare il cimitero in ebraico è *bet olam* (letteralmente “casa dell’eternità”). Vale la pena di osservare come nelle varie denominazioni del cimitero la parola di partenza sia *bet*, casa. Rimando anche a quanto scrive Tim Corbett: «Im modernen Hebräischen findet man drei zentrale Begriffe, die dem europäischen „Friedhof“ entsprechen, alle drei der Bibel entstammend. Diese heißen jeweils in direkter Übersetzung: das Haus des Lebens (*beit hacha'im*), das Haus der Ewigkeit (*beit ha'olam*) und das Haus der Gräber (*beit hakwarot*)». Tim Corbett, *Die Grabstätten meiner Väter*, cit., p. 72.

<sup>249</sup> Ilse Aichinger, *Tagebuchblätter, 1943/1944*, 28 aprile 1944, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., p. 156. Il testo del diario presenta alcune affinità lessicali e semantiche con *Das vierte Tor*, ad esempio le frasi: «Und dann kommt über den graugrünen Donaukanal das brennende, tiefe Leben auf mich zu» (*Tagebuchblätter*) e «Fluten nicht vielmehr Ströme von Sehnsucht über die wogenden Wiesen auf sie zu?» (*Das vierte Tor*), l’utilizzo del verbo *segnen* in entrambi i testi, come pure l’idea che i morti non costituiscano un vuoto, un’assenza, ma diventino per Aichinger una presenza viva.

<sup>250</sup> Seconda lettera dell’alfabeto ebraico, la *bet* (ב) risale al pittogramma acrofonico che indicava la casa nell’alfabeto proto-sinaitico. Rimando alla voce “bet”, in «Encyclopaedia Judaica», IV, cit., p. 709.

<sup>251</sup> Ilse Aichinger a Helga Singer, 23 ottobre 1945, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., p. 195.

«Heute vormittag waren wir bei Großpapa am vierten Tor und ich kann nicht sagen, wie stark ich unsere Lieben spür, manchmal weiß ich, daß all diese Menschen, die da ihr schweres Leben durch die Gassen jagen, versunkener sind, als diese Versunkenen und daß wir ohnmächtiger sind als sie! Bestimmt helfen sie uns, unsere Leben weiterzuführen und positiv zu nehmen.»<sup>252</sup>

L'ambientazione del racconto *Das vierte Tor* e il dialogo tra i bambini ebrei e l'adulto, che è anche un plausibile destinatario a cui si rivolge la voce narrante, innesca una profonda riflessione etica. Il cimitero è infatti il luogo dell'alterità e del confronto con la memoria collettiva e storica. Il cimitero ebraico, più in particolare, è anche luogo di emarginazione. L'aspetto che forse assume maggiore rilevanza sul piano etico è che questo cimitero conserva la traccia viva dei recenti orrori della storia: il marmo rotto delle sale cerimoniali (quella del cimitero ebraico di Vienna era stata distrutta durante i pogrom del novembre 1938), le vite troppo brevi, impresse nelle date sulle lapidi, di chi riposa nel cimitero ebraico, la stella gialla cucita sulla pelle nuda, la leggenda delle urne di Buchenwald: «Weit draußen, wo schon die Felder beginnen, ruhen die Toten der letzten Jahre und beweisen in ihren Geburts- und Sterbedaten, die fast niemals ein ganzes Leben zwischen sich lassen, daß das Sterben an gebrochenem Herzen ebensowenig ein Märchen ist wie die Sage von den Urnen aus Buchenwald»<sup>253</sup>. Tramite quest'ultimo riferimento, Aichinger dimostra di essere molto bene a conoscenza degli avvenimenti interni alla comunità ebraica viennese e alla vita nel cimitero<sup>254</sup>: il richiamo alle «Urnen aus Buchenwald» allude difatti alle urne provenienti dal campo di concentramento della città tedesca vicino Weimar, spedite al cimitero ebraico di Vienna, dove furono sepolte<sup>255</sup>.

Il cimitero rappresentato da Aichinger in *Das vierte Tor* può essere letto come un'eterotopia, cioè un luogo che funziona da tramite tra due realtà, un luogo di separazione e simultanea congiunzione tra presente e passato, regno dei vivi e regno dei morti<sup>256</sup>. Va anche notato, però, che il cimitero ebraico di questa storia non comunica

---

<sup>252</sup> Ilse Aichinger a Klara Kremer, 7 aprile 1947, in *Ivi*, p. 290.

<sup>253</sup> DgH: 273.

<sup>254</sup> In una lettera del 7 luglio 1939 indirizzata alla sorella, Ilse Aichinger menziona la Schwedische Israelmission di Vienna, che la scrittrice frequentava assiduamente partecipando agli incontri dei giovani. Cfr. lettera di Ilse e Berta Aichinger a Helga Aichinger, 7 luglio 1939, Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., p. 27. Aichinger parla più diffusamente della Missione anche in una lettera del 25 novembre 1945 a Helga Michie, allora Helga Singer. Cfr. *Ivi*, pp. 211 sgg. Sui riferimenti alla Missione nell'opera di Aichinger cfr. Ilse Aichinger, *Schweden in Wien*, in «Der Standard», 13 giugno 2002: <https://www.derstandard.at/story/981607/schweden-in-wien> (ultima consultazione: 13/9/2021). Cfr. anche Thomas Pammer, „*Barnen som var räddning värda*“? *Die Schwedische Israelmission in Wien 1938-1941, ihre Kindertransporte und der literarische und wissenschaftliche Diskurs*, Diplomarbeit, Universität Wien, 2012, soprattutto pp. 33-41.

<sup>255</sup> Si veda la lettera del 20 novembre 1939 in cui Josef Israel Löwenherz, capo della comunità ebraica di Vienna, riferisce alla Gestapo di Vienna dei molti decessi registrati a Buchenwald e chiede la liberazione degli ebrei con permesso di espatrio: «Aus den Aufzeichnungen des Friedhofsamtes der Israelitischen Kultusgemeinde Wien – die selbstverständlich für jeden Außenstehenden unzugänglich sind – ist zu ersehen, daß bisher insgesamt 199 Urnen aus Buchenwald in Wien bestattet wurden. Diese hohe Sterblichkeitsziffer ist darauf zurückzuführen, daß sich unter den in Schutzhaft Genommenen eine größere Anzahl von Personen befindet, für welche wegen hohen Alters oder aus sonstigen Gründen die Haft mit schwerer Schädigung ihrer Gesundheit verbunden ist». Cit. in *Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945*, Bd. 3: *Deutsches Reich und Protektorat Böhmen und Mähren. September 1939-September 1941*, hrsg. v. Andrea Löw, München, Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2012, p. 134.

<sup>256</sup> Come afferma Michel Foucault, il cimitero è «l'esempio più evidente dell'eterotopia» in quanto *altro* luogo. Michel Foucault, *Le eterotopie*, in Id., *Utopie, eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Napoli, Edizioni Cronopio 2006, pp. 11-28: 17.

con la vita sociale e urbana in cui è inserito; esso è una specie di exclave, un luogo, come lo describe Aichinger, «am Rand einer geistig getöteten, gefesselten Stadt»<sup>257</sup>. La sua natura estranea lo aliena dal resto della città e dai suoi abitanti e persino il mezzo di trasporto pubblico menzionato all'inizio del racconto, un tram rosso, sfreccia davanti al quarto cancello senza fare l'ultima fermata. Tuttavia, nella sua estrema marginalità geografica e sociale, il cimitero ebraico conserva un tratto positivo e, al contempo, lancia un forte messaggio di speranza. Il cancello di *Das vierte Tor*, infatti, non segna più solo il confine dell'unico luogo in cui agli ebrei è consentito passeggiare e socializzare, ma rappresenta una soglia verso la libertà<sup>258</sup>: «Dort, wo die Tramway nicht einmal eine kleine, einfache Endstation machen wollte, dort ist die erste Station der Freiheit».

## 2. «Papier, Papier, Papier!»

La distruzione di Vienna non lascia i suoi segni solo nel tessuto sociale, politico, umano e materiale, ma investe in modo evidente anche la dimensione culturale della città. Paul Celan (allora ancora Paul Antschel), nella prima cartolina da Vienna inviata il 27 dicembre 1947 al suo mentore bucarestino Alfred Margul-Sperber, commenta così il clima che si respira nella capitale austriaca: «Wie Sie ja wissen, erscheint eine größere (darf ich sagen: zu große?) Auswahl meiner Gedichte im Jännerheft des „Plan“. Herr Basil ist sehr nett zu mir, aber mit Literatur, besonders mit Poesie, läßt sich hier in Wien nicht viel anfangen»<sup>259</sup>. Un panorama amorfo, come l'avrebbe definito Hans Weigel molti anni dopo<sup>260</sup>. E anche Wendelin Schmidt-Dengler, in tempi più recenti, ha evidenziato come gli anni dopo la guerra fossero caratterizzati dalla totale assenza di un dibattito critico e pubblico sulla letteratura<sup>261</sup>. Dopo il 1945, la situazione nel campo della produzione e diffusione culturale si presenta in generale molto precaria, benché in Austria, diversamente dalla Germania, la maggior parte delle tipografie fosse stata risparmiata dalla completa distruzione<sup>262</sup>. Il primo organo di informazione fondato nell'Austria postbellica è la «Österreichische Zeitung» (15 aprile 1945, fondata dal 3° Fronte Ucraino dell'Armata Rossa), cui seguono poco dopo gli organi di partito «Das kleine Volksblatt» (5 agosto 1945,

---

<sup>257</sup> DgH: 274.

<sup>258</sup> DgH: 275.

<sup>259</sup> Cit. in *Otto Basil und die Literatur um 1945. Tradition, Kontinuität, Neubeginn*, hrsg. v. Volker Kaukoreit/Wendelin Schmidt-Dengler, Wien, Paul Zsolnay Verlag 1998, p. 61.

<sup>260</sup> Hans Weigel, *Es begann mit Ilse Aichinger. Fragmentarische Erinnerungen an die Wiedergeburtstendenzen der österreichischen Literatur nach 1945*, in *Protokolle 1*, Wien-München, Verlag für Jugend und Volk 1966, pp. 3-8: 4. In un saggio uscito nel quinto numero della rivista «Plan», Hans Weigel, riflettendo sul dibattito intorno al concetto di colpa collettiva e sui criteri nazionali adottati per addebitare le colpe dei crimini di guerra, espresse il timore che l'Austria potesse isolarsi eccessivamente dalla Germania sul piano della politica culturale, arrivando a dire che il modo dispregiativo con cui gli austriaci erano soliti utilizzare la parola “tedesco” ricordava fatalmente il tono diffamatorio dei nazisti e degli antisemiti. Cfr. Hans Weigel, *Das verhängte Fenster*, in «Plan», 5 (1946), pp. 397-399. Rimando anche al recentissimo e interessante lavoro di Desiree Hebenstreit, *Die Zeitschrift „Plan“. Österreichischer Identitätsdiskurs, individuelles und kollektives Gedächtnis in der Nachkriegszeit*, Wien, Vienna University Press 2022, pp. 159 sgg.

<sup>261</sup> Wendelin Schmidt-Dengler, *Gegenbilder zum Operettenstaat. Österreichische Literatur als „Aufruf zum Mißtrauen“*, in «Europäische Rundschau», 33/2 (2005), pp. 65-83: 68.

<sup>262</sup> Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, St. Pölten/Salzburg, Residenz Verlag 2010, p. 22.

fondato dalla ÖVP<sup>263</sup>), «Arbeiter-Zeitung» (5 agosto 1945, fondato dalla SPÖ<sup>264</sup>) e «Österreichische Volksstimme» (5 agosto 1945, fondato dalla KPÖ<sup>265</sup>). Il 23 aprile 1945, su iniziativa di tutti i partiti fondatori della Seconda Repubblica (ÖVP, SPÖ e KPÖ) nasce il quotidiano «Neues Österreich». In campo editoriale, un problema importante è costituito dalla carta, assai scarsa e generalmente di bassissima qualità. Ernst Schönwiese, scrittore, direttore della casa editrice di Salisburgo Silberboot Verlag e capo della rivista letteraria «das silberboot», ricorda ad esempio che la prima edizione del romanzo *Der Engel mit der Posaune* (1946) di Ernst Lothar dovette essere stampata su sottilissima carta utilizzata per la produzione di sigarette<sup>266</sup>. Anche la rivista «Lynkeus», fondata da Hermann Hakel nel 1948, testimonia di questa persistente condizione di precarietà; ancora tre anni dopo la fine della guerra, infatti, il periodico si presenta come un fascicoletto a distribuzione gratuita e a tiratura limitatissima, contenente testi scritti a macchina<sup>267</sup> e senza numeri di pagina, stampati su carta di scarsa qualità. Nel settimo numero della rivista si legge come il suo aspetto estremamente semplice rifletta una generale condizione di precarietà che accomuna la vita di molti artisti e scrittori austriaci del tempo: «Ärmlich im Äußeren, wie heute die meisten um Kunst bemühten Menschen in Österreich sind»<sup>268</sup> (fig. 2).

---

<sup>263</sup> Österreichische Volkspartei. Il «Kleines Volksblatt» era stato fondato già nel 1929, ma fu “allineato” (*gleichgeschaltet*) alla stampa di regime nel 1938.

<sup>264</sup> Sozialdemokratische Partei Österreichs. Anche la «Arbeiter-Zeitung» non era nuova: era stata infatti fondata nel 1889.

<sup>265</sup> Kommunistische Partei Österreichs. La «Österreichische Volksstimme», che viene pubblicata ancora oggi, nacque come organo successore della «Rote Fahne» (1919-1939).

<sup>266</sup> In gergo cartotecnico *Dünndruckpapier*, corrispondente alla “carta bibbia”. L’episodio è riportato in Ingrid Pfeiffer, *Scheideweg der Worte. Literatur in österreichischen Zeitschriften 1945-1948*, Wien, Steinbauer 2006, p. 22.

<sup>267</sup> Su «Lynkeus» pubblicano anche Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer e Gerhard Fritsch.

<sup>268</sup> Cfr. <https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Lynkeus/Lynkeus.htm> (ultima consultazione: 11/10/2021).



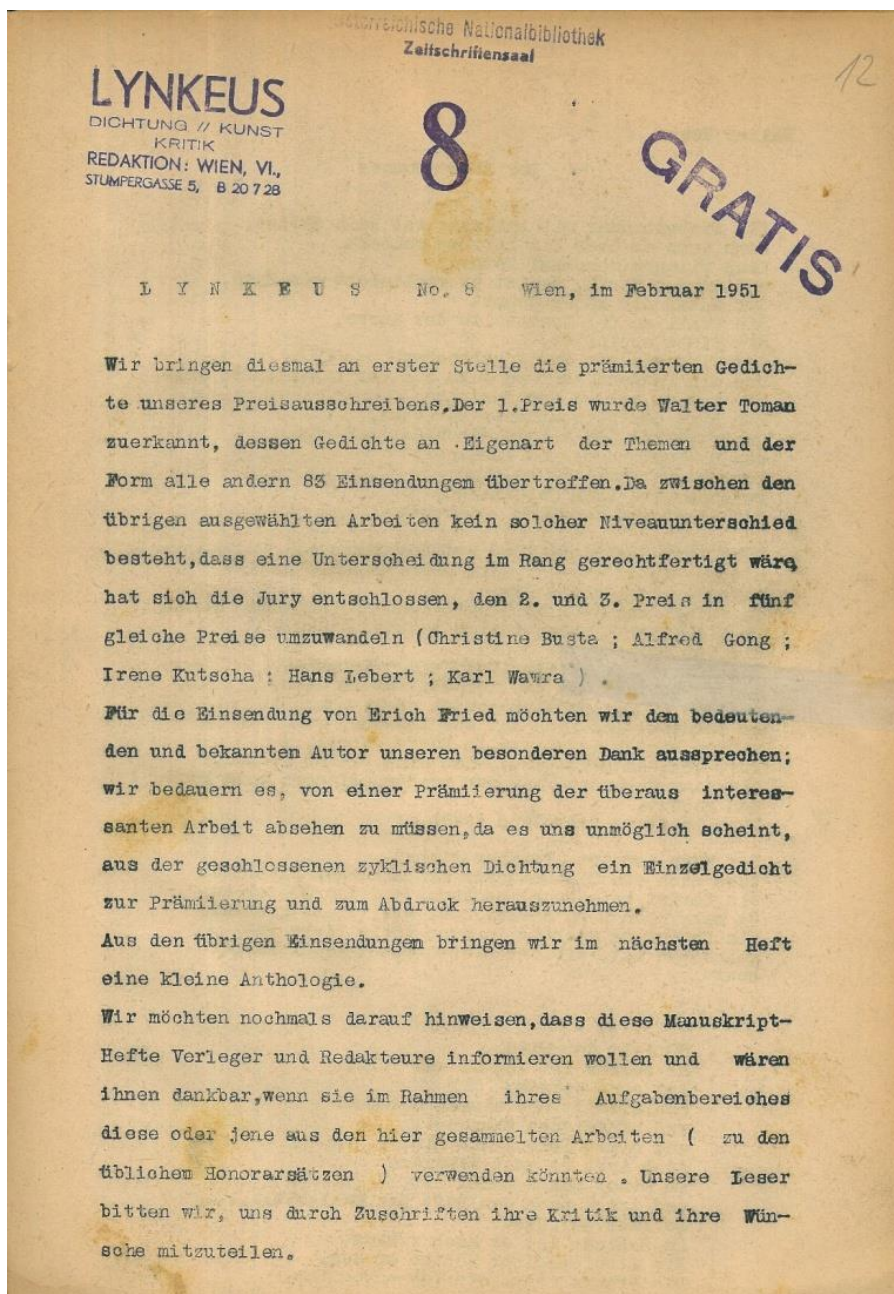


Fig. 2. Prima pagina del numero 8 della rivista «Lynkeus». Fonte: [https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Lynkeus/Lynkeus\\_gestaltung.htm](https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Lynkeus/Lynkeus_gestaltung.htm) (ultima consultazione: 11/10/2021)

La studiosa Ingrid Pfeiffer sottolinea comunque come la scarsa disponibilità di carta fosse dovuta soprattutto a problemi di ordine amministrativo e gestionale. Dopo la fine della guerra, infatti, l'Austria si ritrova senza un proprio sistema di produzione e lavorazione della carta, che prima era gestito centralmente dal Reich<sup>269</sup>. Questo aspetto viene ribadito anche da Wendelin Schmidt-Dengler, il quale aggiunge che il settore produttivo non era in grado di soddisfare le richieste dell'editoria a causa della disomogenea distribuzione di carta da parte delle forze alleate<sup>270</sup>. Un problema condiviso anche dalla Germania, dove la produzione di libri tra il

<sup>269</sup> Cfr. Ingrid Pfeiffer, *Scheideweg der Worte*, cit., p. 23.

<sup>270</sup> Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, cit., p. 22.



1945 e il 1947 è pari a un decimo rispetto ai livelli del 1932<sup>271</sup>. Anche qui, infatti, gli Alleati distribuiscono la carta in modo disuguale, privilegiando quegli editori che pubblicano opere in linea con la politica culturale delle rispettive forze di occupazione<sup>272</sup>. Il 18 gennaio 1948 la «Wiener Tageszeitung» osserva che il problema della carta ha ripercussioni dirette sulla vita delle persone e che questo bene, anzi, garantisce l'esistenza stessa dei cittadini: «Nicht Lebensmittel, nicht der Verkehr, nicht die Verwaltung ist die Vorbedingung unserer Existenz, sondern Papier, Papier und wieder Papier. Ohne Papier gäbe es keine Lebensmittelkarten, keine Verkehrserlaubnisse und keine Akten, ja auch keine Identitätsausweise, so daß wir ohne Papier eigentlich gar nicht vorhanden wären».<sup>273</sup>

Nel frattempo, per ottenere gli aiuti del Piano Marshall (siglato nel 1948), l'Austria si impegna a stabilizzare lo scellino e a risanare le casse dello Stato. Tuttavia, la riforma valutaria (*Währungsreform*) del 1947 esacerba la situazione, già piuttosto compromessa, sommandosi alla «Papierkalamität»<sup>274</sup> del dopoguerra. La cosiddetta legge di protezione della moneta (*Währungsschutzgesetz*), votata dal Parlamento il 19 novembre 1947 e approvata all'unanimità il 4 dicembre dal Consiglio alleato, distrugge il panorama editoriale provocando un aumento vertiginoso del prezzo dei libri<sup>275</sup>. Questo spiega anche perché, nell'immediato dopoguerra, le riviste rappresentano il forum principale per la pubblicazione e la circolazione della letteratura. Una funzione analoga e parallela a quella che, di lì a poco tempo, avrebbero assunto le antologie<sup>276</sup>.

### 3. Il «Plan» tra fratture e continuità

«Wende dich, Freiheit, denn der Krieg ist zu Ende»: con questi versi del poeta americano Walt Whitman<sup>277</sup>, qui tradotti dal filosofo anarchico Gustav Landauer, si apre nel 1945 il primo numero della nuova edizione della rivista austriaca «Plan», definita da Wendelin Schmidt-Dengler come «das überzeugendste Dokument dieser österreichischen Erneuerung»<sup>278</sup>. Il periodico era stato fondato dall'editore e scrittore Otto Basil già

---

<sup>271</sup> Cfr. Jost Hermand, *Unbewältigte Vergangenheit. Auswirkungen des Kalten Kriegs auf die westdeutsche Nachkriegsliteratur*, Köln, Böhlau 2019, p. 9.

<sup>272</sup> A sua volta, questa politica rientrava in un più complesso e articolato programma di “rieducazione” (*reeducation*). Su questo aspetto rimando anche a p. 121, n. 581 del presente lavoro.

<sup>273</sup> Cit. in Christoph Kepplinger-Prinz/Elisabeth Prinz, *Kampf Ums Papier: Literarische Produktionsmittel in Österreich Um 1950*, in «Journal of Austrian Studies», 48 (2015), 3, pp. 41-64: 41-42.

<sup>274</sup> «Wiener Zeitung», 11 gennaio 1948, p. 2:  
<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19480111&seite=2&zoom=33> (ultima consultazione: 13/10/2021).

<sup>275</sup> «Einfache kurze Romane mit durchschnittlich 180 bis 250 Seiten liegen zwischen 15 und 30, 35, umfangreichere Bücher mit besserer Ausstattung und Bebilderung zwischen 50, 75 und 80 S. Das ist für den Normalverdiener unstreitig viel Geld». «Wiener Zeitung», 11 gennaio 1948, p. 2:

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19480111&seite=2&zoom=33> (ultima consultazione 13/10/2021).

<sup>276</sup> Cfr. Claudia Kreutel, „Es begann mit Ilse Aichinger“ oder „Aufruf zum Mißtrauen“: *Die Anfänge der österreichischen Nachkriegsliteratur*, in «Studia Austriaca»: *Ilse Aichinger*, a cura di Fausto Cercignani/Elena Agazzi, Milano, Università degli Studi di Milano 1996, pp. 111-124: 114.

<sup>277</sup> Cit. in «Plan», 1 (1945), p. 3. In originale: «Turn O Libertad, for the war is over».

<sup>278</sup> Wendelin Schmidt-Dengler, *Gegenbilder zum Operettenstaat*, cit., p. 66.

prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale, nel 1938, ma viene confiscato poco dopo dalla Gestapo, quando le copie del terzo numero (marzo 1938, il mese dell'*Anschluss*) sono ancora in stampa. La pubblicazione del «Plan» riprende nell'ottobre del 1945. Nel contesto di generale precarietà in cui versa la capitale austriaca, la prefazione della rivista, a firma della redazione, assume un importante e preciso significato politico, oltre che culturale. Il testo che apre il primo numero del 1945 è programmaticamente intitolato *Zum Wiederbeginn*: un nuovo inizio che da un lato vuole segnalare la ripresa dell'attività della rivista e, dall'altro, rimanda a un vero e proprio programma di rinascita politica, sociale, etica e intellettuale dell'Austria postbellica. Dopo numerosi anni di *Gleichschaltung*, infatti, la proliferazione di nuovi e vecchi periodici riflette il forte bisogno di una pluralità di opinioni e di voci pubbliche. Il manifesto del «Plan», caratterizzato da un tono attivistico, incoraggiante e positivo che parla alle menti creative di ogni ispirazione politica<sup>279</sup>, lancia un messaggio chiaro ai lettori: la rivista si pone come «punto di cristallizzazione»<sup>280</sup> di nuove idee e voci che si riconoscono nei valori della democrazia e che, allo stesso tempo, vogliono contribuire a plasmare un sentimento europeo e cosmopolita – si potrebbe aggiungere, già prebellico<sup>281</sup>. A questo proposito va sicuramente menzionato l'undicesimo numero (1947), dedicato interamente alla nuova letteratura francese (*Sonderheft Junges Frankreich*), o ancora il terzo numero (1947), focalizzato sulla letteratura ceca contemporanea (*kleine tschechische Anthologie*). Il «Plan» non si caratterizza come un “prodotto austriaco”, ma nutre ambizioni e ideali molto più grandi: il suo progetto è quello di costruire un'ampia costellazione artistica e letteraria, al di là dei confini nazionali, che condivida i valori democratici propugnati dalla rivista. In un trafiletto della «Österreichische Volksstimme» del 6 ottobre 1945 che annuncia la rinascita del «Plan», si legge proprio come l'intento del periodico sia di «rappresentare degnamente lo spirito democratico e progressista austriaco dinanzi al consesso delle nazioni europee» e di fungere, con questa disposizione mentale (*Geisteshaltung*), da «istanza mediatrice tra Est e Ovest»<sup>282</sup>. Anche altre testate dell'epoca sottolineano l'aspetto, centrale nel progetto di Basil, di una rigenerazione politica e culturale aperta all'Europa tutta e alle avanguardie (intese anche come le giovani generazioni di scrittori): «Nach siebenjährigem Schweigen erscheint die Zeitschrift „Plan“ wieder, diesmal aber im Stil einer großangelegten kulturpolitischen Monatsschrift, die ebenso eine österreichische wie eine wahrhaft europäische Tribüne des avantgardistischen Geistes sein will»<sup>283</sup>. Oltre che nell'indice dei vari numeri del «Plan», è possibile riscontrare l'atteggiamento

<sup>279</sup> Otto Basil *und die Literatur um 1945*, cit., p. 20. Nonostante il suo spirito “engagé”, il «Plan» è sempre stato un organo indipendente sul piano politico e finanziario.

<sup>280</sup> «Sie [unsere Zeitschrift] möchte zum Kristallisationspunkt aller jener Kräfte werden, die im Kunst- und Kulturleben unserer Heimat für die Festigung des demokratisch-republikanischen Staatsgedankens und für die Wiederaufrichtung eines geistigen Österreichertums von europäischem Zuschnitt und weltbürgerlicher Fülle eintreten». Otto Basil, *Zum Wiederbeginn*, in «Plan», 1 (1945), pp. 1-2: 1.

<sup>281</sup> «Wir sind nicht nur materiell arm geworden, wir sind auch geistig verarmt. Was wissen wir von den großen Strömungen der letzten sieben Jahre?». *Ivi*, p. 2.

<sup>282</sup> «„Plan“ [...] will die fortschrittliche demokratische Geistigkeit Österreichs vor dem europäischen Forum würdig vertreten, wobei er in seiner Geisteshaltung ein Mittlertum zwischen Ost und West anstrebt». «Österreichische Volksstimme», 6 ottobre 1945, p. 4: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ovs&datum=19451006&seite=4&zoom=33> (ultima consultazione: 13/10/2021).

<sup>283</sup> «Wiener Kurier», 6 ottobre 1945, p. 2: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wku&datum=19451006&seite=2&zoom=33&query=%22Zeitschrift%2BPlan%22&ref=anno-search> (ultima consultazione: 13/10/2021).

di apertura e spiccatamente europeistico di Otto Basil anche nel progetto, mai realizzato concretamente, di una collana che avrebbe dovuto curare per Erwin Müller Verlag, dal titolo *Die Welt im Wort* (1945). Del progetto editoriale resta ancora oggi, come promessa mancata, la lista degli autori, che attraversa numerosi luoghi e regioni del mondo, da occidente a oriente: Walt Whitman, Stéphane Mallarmé, Ignazio Silone, Vladimir Majakowskij, Lucian Blaga, Sergej Esenin, Petr Bezruč, Otokar Březina. Il progetto di *Die Welt im Wort* sembra fondersi con le intenzioni programmatiche del «Plan», tanto che in un breve testo di presentazione della collana, uscito il 1° novembre 1945 sulla rivista «Anzeiger für den Buch-, Kunst- und Musikalienhandel», vi è una citazione quasi testuale dell'articolo sulla ripresa del «Plan» summenzionato (quello del 6 ottobre 1945): «Ein geistiges Mittlertum zwischen Ost und West wird angestrebt und der Versuch gemacht, den schöpferisch Jungen und Junggebliebenen Antrieb und Anregung zu geben»<sup>284</sup>.

Se le parole d'ordine del programma politico-culturale di Basil sono «Arbeit, Aktivität, positive Leistung», anche la promozione delle nuove leve riveste una grande importanza nel progetto del «Plan». I giovani e ancora ignoti protagonisti di questa rinascita<sup>285</sup> vengono chiamati a risvegliare la cultura austriaca dalla condizione di «oblomovismo» (come la chiama Basil) che l'aveva segnata durante gli anni del regime nazionalsocialista e a rinnovarla dall'interno. Scrive Basil nella premessa al settimo numero del luglio 1946: «Ich kann unsere jungen Freunde nur ermahnen, sich an uns Älteren kein böses Beispiel zu nehmen. Sie müssen es anders machen, von Grund auf anders!»<sup>286</sup>. Il «Plan» è quindi un forum in cui il nuovo pantheon della letteratura austriaca può far sentire la propria voce e contribuire a rivitalizzare il panorama culturale del tempo. Nel 1948 vengono pubblicate qui le prime poesie in tedesco di Paul Celan, nonché i primi testi di Friederike Mayröcker, Christine Busta, Milo Dor, Erich Fried e Ilse Aichinger<sup>287</sup>.

Oltre agli aspetti legati al rinnovamento culturale e politico dell'Austria postbellica, è interessante osservare che l'idea di rinascita portata avanti dal «Plan» si iscrive in una linea di continuità con la tradizione. Ne è una prova lampante l'aspetto grafico della rivista, dalla copertina rosso fuoco, che ricorda inequivocabilmente la

---

<sup>284</sup> «Anzeiger für den Buch-, Kunst- und Musikalienhandel», 1 novembre 1945, p. 14: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=obc&datum=19451101&seite=14&zoom=33&query=%22Otto%2BBasil%22&ref=anno-search> (ultima consultazione: 13/10/2021).

<sup>285</sup> «Und die Dichtung der Jüngsten? Damals ein mächtig anschwellender Chor brüderlicher, revolutionärer Stimmen; heute eine Abstraktion, ein Fragezeichen, ein Friedhof der Namenlosen. Trotzdem: Wir rufen diese unbekannte geistige Jugend!». Otto Basil, *Zum Wiederbeginn*, cit., p. 2.

<sup>286</sup> Otto Basil, *Vorwort*, in «Plan», 7 (1946), p. 531.

<sup>287</sup> Oltre a Otto Basil, Aichinger cercò il contatto di molti altri scrittori e redattori dell'epoca. Tra questi, Hans Weigel, che fu il principale promotore del romanzo *Die größere Hoffnung* per la casa editrice Fischer, ma anche Zeno e Elisabeth Liebl. Aichinger cercò inoltre di entrare in contatto con Franz Theodor Csokor, come scrive in una lettera dell'aprile 1946: «Ich will versuchen, diese Woche mit Czokor in Verbindung zu kommen, ein sehr guter Schriftsteller und Korrespondent von Austria-American-Tribune, wo das vierte Tor herausgekommen ist». Ilse Aichinger a Helga Singer e Klara Kremer, 23 aprile 1946, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., pp. 245-46. È comunque doveroso notare che, nonostante la sua importanza nel contesto austriaco, il «Plan» non ebbe successo all'estero. A tal proposito si rimanda a Klaus Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck, StudienVerlag 2008, p. 59. Questo fatto spiega anche perché due autrici come Ilse Aichinger e Ingeborg Bachmann abbiano cercato attenzione al di fuori dell'Austria, ad esempio nella Germania Ovest e in particolare nel Gruppo 47. La stessa Bachmann, d'altronde, scrive ai genitori nel giugno 1952: «Die Verdienstmöglichkeiten sind unvergleichlich besser als in Österreich, das Leben für einen Intellektuellen viel besser, wenn ich die sogenannte Erfolgsleiter in Deutschland erklimme». Ingeborg Bachmann ai genitori, inizio giugno 1952, cit. in Irene Fußl/Roland Berbig, *Nachwort*. „*Eine Brücke zu mir schlagen*“, in Ingeborg Bachmann/Ilse Aichinger/Günter Eich, „*halten wir einander fest und halten wir alles fest!*“. *Der Briefwechsel*, hrsg. v. Irene Fußl/Roland Berbig, München/Berlin/Zürich, Piper und Suhrkamp Verlag 2021, pp. 297-333: 321.

copertina cult della celebre «Fackel» di Karl Kraus, chiusa nel 1936, due anni prima della nascita della rivista di Basil. Anche un rapido sguardo ai testi ospitati nel «Plan», come pure in altre riviste austriache coeve<sup>288</sup>, consente di individuare questa costante compresenza di elementi di rottura e di continuità. Accanto agli autori esordienti convive, sotto diverse forme della testualità (poesie, prose brevi, citazioni, recensioni, aforismi, saggi) la “vecchia guardia” della tradizione austriaca, da Kraus a Kafka, da Trakl a Rilke. A tutta prima, i nomi di questi scrittori possono essere letti come il tentativo di rievocare un passato illustre e un canone letterario e culturale condiviso<sup>289</sup>, ma a un livello più profondo la loro presenza associa anche il «Plan» a una tradizione di critica del linguaggio e della soggettività, tipicamente austriaca, sempre collocata nella contingenza di un presente e di un dato momento storico. Si può pertanto intravedere una linea di continuità che segue le tracce di modelli di po-etica, di figure i cui percorsi artistici ed esistenziali hanno intersecato il piano del valore etico della scrittura. Lo mostra l’esempio di Karl Kraus, modello e garante di una nuova «österreichische Solidarität»<sup>290</sup>, di cui nel «Plan» viene esaltata la *vis* etica della scrittura giornalistica, che si contraddistingue per i toni sferzanti e satirici, e la sua tenace opposizione alla guerra<sup>291</sup>. Ma lo mostra anche l’esempio di Georg Trakl. Il recupero di questa figura nel settimo numero del 1946, intitolato *Stimme der Jugend* e scritto interamente da giovani tra i 17 e i 25 anni di età, è sintomo di un’affinità spirituale, di un’interlocuzione<sup>292</sup> che mette in comunicazione due generazioni e due epoche ormai lontane, ma per molti versi simili. La nuova leva, reduce del recente conflitto e mutila di molti affetti, può trovare conforto e coraggio («Trost und Mut») nei versi allucinati e angoscianti del giovane poeta salisburghese, morto suicida al fronte di battaglia nel 1914<sup>293</sup>. Anche i silenzi che abitano la scrittura dei giovani autori del «Plan», e che sarà per molti di loro (tra cui Aichinger) un aspetto cruciale della propria visione poetica, richiama la lirica trakliana, «distillato di angoscia e dolore» che «vive nella dimensione del silenzio» e che sul silenzio (le latenze, le cesure, il non detto) è strutturata, come «evocazione dell’assenza, della fine, del nulla, e, a un tempo, epifania di una sfera ineffabile»<sup>294</sup>. L’inferno descritto nel testamento poetico di Trakl, come nelle poesie *Klage/II* e *Grodek*, viene attualizzato e riletto trent’anni dopo, nelle pagine del «Plan», come un superamento della morte e affermazione di vita:

«Bis wir in der Vision von Grodek die bis zum Schmerz vollzogene Ordnung erkannten, welche uns eine Überwindung des Todes schien und ein Bekenntnis zum Leben. Und aus den herbstlichen Untergängen stieg

<sup>288</sup> Nell’immediato dopoguerra, altre riviste contribuiscono al rinnovamento della cultura in Austria, specialmente *Der Turm* e *Die Furche*, che godono del supporto della Chiesa cattolica e del Partito popolare (ÖVP). A tal proposito si rimanda a Ingrid Pfeiffer, *Scheideweg der Worte*, cit. Si veda però anche Ruth V. Gross, *Plan and the Austrian Rebirth. Portrait of a Journal*, Columbia, Camden House 1982.

<sup>289</sup> Ingrid Pfeiffer, *Scheideweg der Worte*, cit., pp. 31-32.

<sup>290</sup> Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, cit., p. 30.

<sup>291</sup> *Ibidem*.

<sup>292</sup> Mutuo da Michael Eskin il concetto di *interlocution* inteso come «hermeneutical relationship between agents or entities, such as texts». Michael Eskin, *Poetic Affairs. Celan, Grünbein, Brodsky*, Stanford, Stanford University Press 2008, p. 23.

<sup>293</sup> Tra gli altri, si vedano anche alcuni componimenti scritti già prima dello scoppio della Guerra, ad esempio *Salmo (Psalm)*.

<sup>294</sup> Grazia Pulvirenti, *Introduzione*, in Georg Trakl, *Poesie*, a cura di Grazia Pulvirenti, trad. it. Enrico De Angelis, Venezia, Marsilio 1999, pp. 17-38: 34-35.

das Sinnbild des einfachen Lebens, von Melancholie und Sehnsüchten beschattet. Es war die Heiterkeit, die aus dem Leid wächst, die uns tröstete und aufrichtete.»<sup>295</sup>

Una simile dinamica interlocutoria si riscontra in uno dei primi testi scritti da Ilse Aichinger, „*Bitte – Stefan Zweig!*“, pubblicato il 4 aprile 1946 nel quotidiano «Wiener Kurier». Nel cappello dell’articolo, che la redazione definisce una “lettera indirizzata all’aldilà”, si legge come la poesia di Zweig abbia saputo infondere consolazione e aiuto ai giovani scrittori in tempi difficili: «Die selbst noch junge Verfasserin will mit diesem gewissermaßen ins Jenseits gerichteten Brief den Dank jener Jugend ausdrücken, der Stefan Zweig auch in schwerer Zeit durch seine Dichtung ein Helfer und Tröster war»<sup>296</sup>. La giovane Aichinger, che qui si fa portavoce di un’intera generazione, come dimostra l’uso costante del soggetto *wir*, rivolge a Zweig un sentito e lungo ringraziamento: «Wir wollten Ihnen sagen, wie sehr Sie in der Selbstvernichtung Europas geistige Heimat geblieben sind, wie sehr Ihr Verantwortungsgefühl wiederum Verantwortung gezeugt hat, ja, wie sehr Sie gerade damals, als Ihr Heimweh und Ihre Erschöpfung den Höhepunkt erreicht hatten, Kraft und Heimat wurden in unseren Herzen!»<sup>297</sup>.

#### 4. La po-etica diffidenza della lingua: Junge Dichter e Aufruf zum Mißtrauen (1946)

«Ilse Aichinger, 1921 in Wien geboren, studiert derzeit im dritten Semester Medizin, will aber auf Philosophie umsatteln. Sie schreibt an ihrem ersten Roman „Die größere Prüfung (*sic*)“»<sup>298</sup>. Così recita la breve biografia della giovane Aichinger alla fine del settimo numero (luglio 1946) del «Plan». La presenza di Aichinger sulla rivista è episodica e legata a due testi programmatici dell’allora studentessa di medicina<sup>299</sup>. Il primo, pubblicato

---

<sup>295</sup> *Bekennnis zu Trakl*, in «Plan», 7 (1946), p. 554. Sempre una poesia di Trakl, *Menschheit* (1912), apre il primo numero della rivista «Wort und Wahrheit», fondata nell’aprile del 1946. Il testo *Bekennnis zu Trakl* fa parte di un’antologia di brevi contributi composti da autori diversi, intitolata in modo programmatico *Georg Trakls Nachfolge*; Thomas Wild attribuisce erroneamente la maternità del testo a Ilse Aichinger. Cfr. Thomas Wild, „*ununterbrochen mit niemandem reden*“, cit., p. 296 (nota).

<sup>296</sup> AuzMi: 287.

<sup>297</sup> AuzMi: 17.

<sup>298</sup> «Plan», 7 (1946), p. 610.

<sup>299</sup> La collaborazione con il «Plan» rappresenta comunque per Aichinger un motivo di successo e di soddisfazione, come scrive alla zia Klara Kremer il 19 marzo 1946: «Schriftstellerisch habe ich in letzter Zeit ziemlich Erfolg gehabt und einmal sogar 40 S. für ein Feuilleton gekriegt, auch Verbindung mit Redakteuren hab ich gewonnen». Ilse Aichinger a Klara Kremer, 19 marzo 1946, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., p. 238. La frase di Aichinger potrebbe riferirsi comunque anche ad altri testi pubblicati in quei mesi: *U.S. Eine kleine Geschichte von der Treue* (26 gennaio 1946 su «Die Warte», supplemento della rivista «Die Furche») e *Der Londoner „Verlorene Sohn“*, *Theater der Stephansspieler* (1° marzo 1946 sulla rivista «Der Turm»). Il mese successivo Aichinger menziona alla sorella gemella Helga Michie, allora Singer, la collaborazione con il «Wiener Kurier»: «Glaub nicht, mein Kleines, weil ich jetzt Reporter bin, beim Kurier, daß ich alles nur so hinschmier, irgendetwas hinschmieren werde ich nie können». Ilse Aichinger a Helga Singer, 19 aprile 1946, in *Ivi*, p. 243. Aichinger si riferisce quasi certamente al feuilleton „*Bitte – Stefan Zweig!*“, pubblicato il 3 aprile 1946. Di lì a poco, il 18 maggio 1946, sarebbe uscito anche un altro breve testo, dal titolo *Geliebter Feind!*. Il termine «Reporter» utilizzato da Aichinger non è improprio se si considera quanto comunica poco dopo alla sorella: «Denk Dir vor kurzem mußte ich ein Interview über den Stephansturm und eine Reportage drüber machen und da bin ich einen ganzen Vormittag lang auf Gerüsten und am Dach herumgekrallt von dem armen zerstörten Dom». Ilse Aichinger a Helga Singer, 19 aprile 1946, in *Ivi*, p. 244.

nel numero del febbraio 1946, fa parte di un dossier curato da Otto Basil, intitolato *Stimme der Jugend*<sup>300</sup>; introduce programmaticamente il dossier l'immagine di un'opera di Fritz Wotruba che raffigura l'immortale e giovane dio Pan (*Der unsterbliche Pan*). In *Stimme der Jugend* vengono presentate inoltre alcune poesie scritte da Hans Heinz Hahnl durante la guerra, dalle quali emerge la straordinaria sintonia con la lirica rilkiana e trakliana, e alcuni componimenti di Gertrud Ferra (Vera Ferra-Mikura), divenuta poi celebre principalmente come autrice di libri per bambini. Nell'introduzione alla sua rubrica, Basil tenta di individuare un denominatore comune alle voci della nuova generazione che pubblica nel «Plan» e osserva: «Allen diesen Äußerungen gemeinsam ist eine erschütternde Ratlosigkeit, eine bedrückende Primitivität des Denkens, eine ungeheure Resignation»<sup>301</sup>. Le tre condizioni enumerate da Basil, tutte nate dall'esperienza della guerra, accomunano i giovani scrittori, riflettendosi anche nel loro particolare dettato: «In einer oft stammelnden Sprache, in vielfach naiv nachgetönten Versen, Aufzeichnungen, dramatischen Szenen wird von der Fremdartigkeit des Lebens, von dem Labyrinth Welt ausgesagt»<sup>302</sup>. Ad esempio, le allucinanti visioni nella lirica di Hahnl, precipitato di una lingua ridotta all'osso, rastremata, prodotto di una scrittura balbettante che si muove su un terreno incerto: «Aus den kalten Kirchenschatten/ kam ich und ich fror./ Das Gebet ist stumm. Sie hatten/ nur geschrien. Ich schwor./ Ich bin unterwegs. Die graue/ Nacht ist wie erstarrt./ Ich bin tot und eine rauhe/ Hand hat mich verscharrt»<sup>303</sup>.

Chiude la rubrica un contributo di Ilse Aichinger presentato da Basil come «Kollektivbekenntnis der jungen Dichtergeneration»<sup>304</sup>. Il titolo del testo, *Junge Dichter*<sup>305</sup>, è programmatico; Aichinger, infatti, problematizza l'etichetta *Dichter* ricalcando l'abitudine delle riviste dell'epoca, come lo stesso «Plan», di presentare al pubblico i giovani che si affacciano sulla scena culturale e letteraria con l'appellativo di “poeti”. Il titolo scelto da Aichinger si oppone diametralmente agli *alte Dichter*, la vecchia guardia di scrittori a cui il suo messaggio sembra essere rivolto. Occorre ricordare che molti di questi poeti “adulti” scrivevano ancora dall'esilio, come Hermann Broch, o erano morti in terra straniera, ad esempio il già citato Zweig e Robert Musil, ma anche Guido Zernatto, che poco prima della sua morte aveva così descritto il proprio sentimento di *Heinweh*: «Dieser Wind der fremden Kontinente/ Bläst mir noch die Seele aus dem Leib/ [...] Ich bin hier verloren/ Wie ein Waldtier, das in Winternächten schreit»<sup>306</sup>. Di fronte a questo contesto di desolazione culturale, ma anche profondamente umana, il testo di Ilse Aichinger assume un significato nuovo, più concreto, e riflette il senso di spaesamento provato dai giovani scrittori: «Wir sind befangen vor diesem Namen, werden meist verlegen, wenn man uns so nennt und wenden uns ab»<sup>307</sup>. Aichinger apre il suo contributo parlando dell'imbarazzo

<sup>300</sup> Ancora oggi il testo non gode di grande fortuna critica e non è neppure indicizzato nel «Plan». Se ne trova traccia solo in Annette Ratmann, *Spiegelungen, ein Tanz. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2001, p. 7 (nota) e in Susanne Komfort-Hein, „Vom Ende her und auf das Ende hin“, cit., p. 28.

<sup>301</sup> Otto Basil, *Stimme der Jugend*, in «Plan», 4 (1946), pp. 307-310

<sup>302</sup> *Ivi*, p. 307.

<sup>303</sup> Hans Heinz Hahnl, *In memoriam*, in «Plan», 4 (1946), p. 308.

<sup>304</sup> Otto Basil, *Stimme der Jugend*, cit., p. 309.

<sup>305</sup> Il testo è ora ripubblicato nel volume curato da Andreas Dittrich, *Aufruf zum Mißtrauen. Verstreute Publikationen 1946-2005*, Frankfurt a.M., Fischer 2021, pp. 13-14.

<sup>306</sup> Guido Zernatto, *Kündet laut die Zeit*, hrsg. v. Hans Brunmayr, Graz, Stiasny Verlag 1961, p. 39.

<sup>307</sup> AuzMi: 13.

provocato dall'essere chiamati "poeti", un senso di disagio che nasce dal cammino di dolore che ha segnato la "nuova" parola poetica, una parola carica di silenzio, nata nell'incertezza, una parola che è stata diretta testimone di persecuzione e di morte.

«Denn das haben wir in sieben tödlichen Jahren vollendet gelernt, zu leiden und die Frucht des Erlittenen zu verbergen wie etwas sehr Kostbares. Zu schweigen und wieder zu schweigen, so lange, bis die Tiefe schmerzhaft und unaufhaltsam hervorbricht und zum Wort wird, zeugend, daß hinter allem Gesagten mächtig das Ungesagte ruht.»<sup>308</sup>

Dalle parole di Aichinger emerge un profondo senso di sconforto derivante, in primo luogo, dalla consapevolezza di essere una superstite del suo tempo. La matrice della sua scrittura è il silenzio, la reticenza: il non detto (*das Ungesagte*), infatti, è descritto come il principio generatore e strutturante di tutto il detto (*hinter allem Gesagten*). Come avrebbe affermato anche Paul Celan nel 1958 nella celebre allocuzione di Brema<sup>309</sup>, in mezzo a tante perdite la lingua è l'unica realtà a non essere andata perduta (*unverloren*<sup>310</sup>), ma ha dovuto passare attraverso molte risposte mancate e numerosi silenzi. Nel suo messaggio, Celan insiste sul concetto di attraversamento, come quando calca la mano sulla preposizione *durch* (ad esempio in *hindurchgehen durch*), tratteggiando l'idea di un percorso di dolore che la sua lingua ha compiuto e compie. Come ha acutamente (e precocemente) osservato Andrea Zanzotto (1921-2011), lettore e interlocutore del poeta di Czernowitz, «la tragedia di Celan è proprio quella di un linguaggio che è consapevole di andare verso la mutezza, come egli stesso diceva, che è qualcosa di diverso dal silenzio. Crollare nella mutezza e nello stesso tempo essere ebbri di nuove scoperte: questo è il suo paradosso»<sup>311</sup>. Allo stesso modo, in *Junge Dichter* Aichinger ricorda come il bene, prima di poter finalmente venire alla luce, abbia dovuto fare esperienza diretta del male e del disumano.

«Nun erschrecken wir, da man uns ruft, und fragen zweifelnd: Was wollt ihr von uns? Ältere, Reifere, Stärkere als wir sind irre geworden, sind zugrunde gegangen oder haben ihren Genius unter die Währung des Dritten Reiches gestellt und entwertet. Wie habt ihr da den Mut, uns zu vertrauen, die wir Kinder waren, als der Krieg begann, die wir am Zerrbild der Verwirrung die Wahrheit erkennen mußten, an der Maßlosigkeit das Maß, an der Kritiklosigkeit die Kritik, an dem hochmütigen Haß des Nationalismus die Liebe zu allen Menschen! Wir mußten an allem verzweifeln, ehe wir glauben durften, und alles, was wir schreiben, ist gezeugt worden im Dunkel der Verfolgung und der Verlassenheit.»<sup>312</sup>

---

<sup>308</sup> AuzMi: 13.

<sup>309</sup> Cfr. in questo lavoro p. 34.

<sup>310</sup> La parola *unverloren* esprime tutta la vulnerabilità dell'oggetto "non perduto", ovvero la lingua.

<sup>311</sup> La citazione è tratta da una rara intervista rilasciata da Andrea Zanzotto nell'estate del 1976, ritrovata e trascritta da Dario Borso e ora pubblicata in Dario Borso, *Per Paul Celan. In memoriam*, in «Humanitas», 75 (2020), 3, pp. 497-498: 497.

<sup>312</sup> AuzMi: 13.

In modo assai critico, Aichinger sostiene che tra le prime certezze che è necessario rimettere in discussione vi sia proprio l'opportunità (etica ed estetica) di scrivere. Questo dubbio trova espressione in due domande attorno alle quali orbita tutto il testo e che lasciano trasparire un forte senso di sfiducia: «Was wollt ihr von uns?», «Dürft ihr uns vertrauen?». Terrorizzati («Nun erschrecken wir») dall'appello della schiera dei vecchi poeti («da man uns ruft»), i giovani scrittori riconoscono di trovarsi in una posizione di vulnerabilità e di insicurezza: «Ihr ruft uns ans Licht! Versteht unser Zögern!»<sup>313</sup>. La riflessione di Aichinger cerca di spingersi oltre le contingenze dell'esperienza reale della guerra per cercare di cogliere il senso più autentico di questa condizione di esitazione (*Zögern*) comune ai giovani scrittori. Se infatti non c'è dubbio che la violenza e la morte abbiano costituito la matrice che ha generato e nutrito la nuova parola poetica dopo Auschwitz, è altrettanto vero che il regime nazionalsocialista non aveva disintegrato solo corpi e luoghi, in tutta la loro fisicità e presenza, ma aveva annientato anche i principali e più alti valori morali della libertà e della democrazia, sostituendoli con spietati meccanismi di produzione e distruzione, meccanizzazione e razionalizzazione, come lucidamente osservava Herbert Marcuse nel 1942<sup>314</sup>. Questo aiuta a spiegare e a comprendere il disagio espresso da Aichinger di fronte alla denominazione di “poeti”: in un tempo in cui l'etica è ormai solo una «triste scienza»<sup>315</sup>, la giovane generazione sente il bisogno di ridisegnare una tavola di valori etici e umani in tempi disumani, prima ancora di proferire parola:

«So sind wir gewachsen aus dem Zweifel an uns selbst, aus der Kritik und aus der Stille um unser Werk. So hat uns die ungeheure Gedankenlosigkeit dieser letzten Jahre gerufen, zu denken, so hat uns die Unmenschlichkeit, unter der wir litten wie gequälte Tiere, gerufen, alles Menschliche zu suchen und zu verdichten, so haben wir zu allererst gelernt, Menschen zu sein, bevor wir Dichter wurden.»<sup>316</sup>

È opportuno evidenziare che l'idea di una necessaria rifondazione dei valori democratici e umanitari, a monte del rinnovamento linguistico e poetico, si discosta dall'intenzione di fare tabula rasa del passato, concetto incarnato ad esempio nell'idea di *Stunde Null*. Di nuovo sembrano sovrapporsi in trasparenza il pensiero di Aichinger e quello di Adorno, il quale in un celebre frammento dei *Minima moralia* ammonisce: «Der Gedanke, dass nach diesem Krieg das Leben „normal“ weitergehen oder gar die Kultur „wiederaufgebaut“ werden könnte – als wäre nicht der Wiederaufbau von Kultur allein schon deren Negation –, ist idiotisch. Millionen Juden sind ermordet worden, und das soll ein Zwischenspiel sein und nicht die Katastrophe selbst.

---

<sup>313</sup> AuzMi: 14.

<sup>314</sup> Herbert Marcuse, *Die neue deutsche Mentalität*, in Id., *Feindanalysen. Über die Deutschen*, Lüneburg, zu Klampen Verlag 2007, pp. 29-76. Marcuse riconosce, in particolare, due piani distinti nella “nuova mentalità tedesca”: da un lato il piano pragmatico (*pragmatische Schicht*), legato all'idea della meccanizzazione e della razionalizzazione e alle categorie di efficienza e successo (*Effizienz und Erfolg*), dall'altro il piano mitologico (*mythologische Schicht*), legato alle nozioni, centrali nell'ideologia nazista, di darwinismo sociale, paganesimo e razzismo.

<sup>315</sup> Così si apre la dedica di Adorno a Max Horkheimer nei *Minima moralia*: «Die traurige Wissenschaft, aus der ich meinem Freunde einiges darbiete, bezieht sich auf einen Bereich, der für undenkliche Zeiten als der eigentliche der Philosophie galt, seit deren Verwandlung in Methode aber der intellektuellen Nichtachtung, der sentiösen Willkür und am Ende der Vergessenheit verfiel: die Lehre vom richtigen Leben». Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1970, p. 7.

<sup>316</sup> AuzMi: 14.



Worauf wartet die Kultur eigentlich noch?»<sup>317</sup>. Dalla stessa consapevolezza dell'impossibilità di azzerare il passato e della necessità di essere memore della storia nasce quel sentimento di esitazione (*Zögern*) che rappresenta per Aichinger uno dei presupposti necessari per poter scrivere, ma che è anche un elemento costitutivo dell'esistenza nella Vienna del dopoguerra. Così, lo *Zögern* si lega a sentimenti propri di paura, di dubbio, di angoscia e alla sensazione di non essere più di casa in nessun luogo, come confessa la scrittrice alla sorella Helga: «Nur wenn ich schreib, bin ich selig. Aber dann überfällt mich wieder Angst und Müdigkeit und ein furchtbares Gefühl von Heimatlosigkeit und Zweifel und nichts kann mich trösten»<sup>318</sup>.

Affine al dubbio e all'esitazione è la diffidenza (*Misstrauen*), sentimento che dà il titolo al secondo testo di Aichinger ospitato nel «Plan», pubblicato nel luglio 1946, dal titolo *Aufruf zum Mißtrauen*. Anche in questo caso, il valore del testo risiede soprattutto nel suo carattere programmatico, nel suo essere un vero e proprio manifesto. Questo appello all'autoriflessione, infatti, getta le basi della poetica di Aichinger nell'immediato dopoguerra, ma costituisce al contempo una cornice di riferimento per tutto il suo lungo percorso di ricerca artistica. L'importanza di questo testo, d'altronde, continua a essere ribadita dalla critica. Si veda quanto scrive Marko Pajević in apertura della voce *Mißtrauen* dello *Ilse Aichinger Wörterbuch*, di recentissima pubblicazione: «Mit dem Wort „Mißtrauen“ gibt Ilse Aichinger ganz zu Anfang ihrer literarischen Laufbahn den Ton für ihr Werk vor»<sup>319</sup>. Allo stesso modo, è significativo che il volume curato da Andreas Dittrich nel 2021 per l'editore Fischer, che raccoglie tutti gli scritti sparsi di Aichinger<sup>320</sup>, rechi proprio il titolo *Aufruf zum Mißtrauen*. La diffidenza è la cornice programmatica che racchiude e tiene insieme una vastissima produzione che attraversa epoche, forme e luoghi diversi<sup>321</sup>. Similmente a *Junge Dichter*, l'*Aufruf* si pone però anche come manifesto di un'intera generazione che si confronta con il mondo e con la storia; in questo senso, non è sbagliato o esagerato leggere l'*Aufruf* come «Ausgangspunkt einer ganzen Schriftstellergeneration», secondo le parole di Herbert Eisenreich<sup>322</sup>. *Mißtrauen*, così come *Zögern*, diventa perciò la parola d'ordine di un'epoca, indice di una disposizione mentale e di un atteggiamento radicalmente scettico verso l'esistenza e, quindi, verso la lingua<sup>323</sup>.

---

<sup>317</sup> Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, cit., p. 65. In italiano: «L'idea che, dopo questa guerra, la vita potrà riprendere “normalmente” o la cultura essere “ricostruita” – come se la ricostruzione della cultura non fosse già la sua negazione – è semplicemente idiota. Milioni di ebrei sono stati assassinati, e questo dovrebbe essere un semplice intermezzo, e non la catastrofe stessa. Che cosa aspetta ancora questa cultura?». Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. it. Renato Solmi, Torino, Einaudi 2015, p. 55.

<sup>318</sup> Ilse Aichinger a Helga Singer, 9 settembre 1946, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., pp. 256-257.

<sup>319</sup> Marko Pajević, *Mißtrauen*, in *Ilse Aichinger Wörterbuch*, cit., pp. 188-191: 188.

<sup>320</sup> Ovvero testi già editi altrove, ad esempio in riviste, quotidiani o antologie, ma mai confluiti nei volumi dell'opera completa del 1991, curata da Richard Reichensperger per Fischer, né nelle successive pubblicazioni in volume.

<sup>321</sup> Vale tuttavia la pena di notare che la stessa Aichinger aveva ammesso, in una lettera del 1967 inviata a Gerhard Fritsch, di non voler più far ristampare il testo: «Ich veröffentliche den Aufsatz nicht mehr, er scheint mir nicht gut genug geschrieben». Cit. in *Editorische Nachbemerkung*, in *AuzMi*: 283.

<sup>322</sup> Gerhard Fritsch, *Literatur*, in *Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur, bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945*, hrsg. v. Otto Breicha/Gerhard Fritsch, Salzburg, Residenz Verlag 1967, pp. 7-9: 8.

<sup>323</sup> Wendelin Schmidt-Dengler lo ha definito «ein Schlüsseltext für die mentale Disposition dieser Generation in den ersten Nachkriegsjahren» e «das große skeptische Präludium zur österreichischen Literatur der Zweiten Republik». Wendelin Schmidt-Dengler, *Gegenbilder zum Operettenstaat*, cit., p. 66.

Anche per questo testo vale la pena di concentrarsi sul titolo, che sembra fare il coro allo «Aufruf zur Mitarbeit»<sup>324</sup> lanciato da Otto Basil nella prefazione del «Plan», dove il redattore invita i giovani all'azione e alla collaborazione. Questo aspetto accomuna *Aufruf a Junge Dichter*, che è la risposta a un appello esortativo e ottimistico della vecchia generazione. In un mondo fisicamente e moralmente disintegrato, che a stento riesce a contare le vittime dell'«assassinio burocratico di massa»<sup>325</sup> rappresentato dallo sterminio degli ebrei, l'invito espresso da Aichinger in *Aufruf zum Mißtrauen* è un'esortazione a diffidare di se stessi, anziché dell'altro, e a riflettere sulle responsabilità del proprio agire. Il concetto di *Zögern* nel primo testo programmatico e di *Misstrauen* nel secondo rappresentano i due poli di una poetica che riflette la condizione della produzione culturale in Austria nel secondo dopoguerra, in costante tensione tra l'urgenza di un nuovo inizio e l'ammutilamento originato dalle brutalità inflitte da anni di nazismo; ma sono anche il sintomo di una particolare condizione umana. Proprio la diffidenza, infatti, è paragonata da Aichinger al morbo più grave e inguaribile da cui è afflitto il mondo, ferito e dolente: «Die schwerste und unheilbarste Krankheit dieser tastenden, verwundeten, von Wehen geschüttelten Welt»<sup>326</sup>.

Nel suo appello Aichinger attinge nuovamente allo stile intimo della confessione e a un linguaggio limpido, imitando per certi versi anche alcuni stilemi retorici del discorso propagandistico, con le numerose interiezioni (il *ductus* del testo è scandito dai punti esclamativi), il corsivo enfatico, l'utilizzo diffuso del verbo *sollen*, che richiama una prescrizione di ordine etico-morale, e del verbo *müssen*, espressione di un'urgenza. Anche Otto Basil, nell'introduzione al dossier *Stimme der Jugend*, nota infatti come alcuni dei giovani autori del «Plan» utilizzino ancora, forse inconsapevolmente, «die zackige Ausdrucksweise des Dritten Reiches»<sup>327</sup>.

L'appello è rivolto allo «armer, bleicher Bürger des XX. Jahrhunderts»<sup>328</sup> ed è teso a scardinare il pensiero che vede nel prossimo, nel diverso e nell'altro (un qualsiasi altro, persona e oggetto) una minaccia: «Wir sind erfüllt von Mißtrauen gegen Gott, gegen den Schleichhändler, bei dem wir kaufen, gegen die Zukunft, gegen die Atomforschung und gegen das wachsende Gras». Contro la tendenza a diffidare di tutto ciò che rispetto al soggetto è altro, ovvero che si trova intorno e fuori a esso, l'autrice postula la necessità di rivolgere nuovamente lo sguardo al proprio io e di diffidare, anzitutto, di se stessi:

«Sie sollen nicht Ihrem Bruder mißtrauen, nicht Amerika, nicht Rußland und nicht Gott. *Sich selbst müssen Sie mißtrauen!* Ja? Haben sie richtig verstanden? Uns selbst müssen wir mißtrauen. Der Klarheit unserer Absichten, der Tiefe unserer Gedanken, der Güte unserer Taten! Unserer eigenen Wahrhaftigkeit müssen wir mißtrauen!»<sup>329</sup>

---

<sup>324</sup> Ingrid Pfeiffer, *Scheideweg der Worte*, cit., p. 61.

<sup>325</sup> Hannah Arendt parla proprio di «bureaucracy of murder» e di «modern, state-employed mass murderers» in Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York, Penguin Books 1994, pp. 172 e 272.

<sup>326</sup> AuzMi: 22.

<sup>327</sup> Otto Basil, *Stimme der Jugend*, cit., p. 307.

<sup>328</sup> AuzMi: 21.

<sup>329</sup> AuzMi: 21-22.

L'invito indirizzato da Aichinger al suo interlocutore è a rimettere in discussione i propri pensieri, le azioni, le intenzioni, la propria sincerità (*Wahrhaftigkeit*). È in questo gesto di interrogare e mettere in dubbio se stessi, prima ancora dell'altro, del vicino, dello straniero, che si riflette l'urgenza e il significato politico del testo programmatico di Ilse Aichinger. Nell'Austria del 1946, un testo che parla in modo diretto al lettore in questi toni assume immediatamente una forte connotazione politica ed etica, senza tuttavia avere intenzioni moralizzanti. L'*Aufruf*, infatti, non vuole lanciare un monito; piuttosto è un invito che intende stimolare un dialogo dell'uomo con se stesso e con la storia, invitandolo a (ri)pensare criticamente il suo modo di stare nel mondo. È in questo senso che la riflessione di Aichinger può essere intesa come "etica": l'*ethos* come il modo dell'uomo di abitare il mondo e di relazionarsi all'altro<sup>330</sup>. Il pensiero alla base dell'*Aufruf* è stato ben riassunto da Marko Pajević, il quale in un suo saggio vede nel concetto di *Misstrauen* proprio una forma di po-etica, di *engagement*: «Ilse Aichinger's poetics stand for the conviction that too much light, blinding clarity, does not correspond to reality; the shadow, the nuances, the realm of in-between, on the other hand, offer the possibility of accessing realness. Aichinger's mistrust aims at the clear certainties, at the linear logic, at the technical vision of the world in general»<sup>331</sup>.

Da questo nucleo diffidente, di certo non chiuso in sé ma in dialogo con una più lunga tradizione *sprachskeptisch*<sup>332</sup>, prende avvio e forma la ricerca di Ilse Aichinger, tra sperimentalismo, scetticismo e sovvertimento delle convenzioni linguistiche e sociali. La sua poetica, in passato troppo spesso frettolosamente definita come surrealista o ridotta a una poetica dell'assurdo, si basa in verità su un continuo interrogare da dentro l'oggetto-lingua e la realtà, su un confronto corpo a corpo con la parola – confronto dal quale emerge il rapporto, spesso conflittuale, tra la scrittrice e la *sua* lingua<sup>333</sup>. Tale atteggiamento di po-etica diffidenza caratterizza, e in parte aiuta a spiegare, la marcata tendenza allo sperimentalismo che porterà, nel corso degli anni, a una progressiva rottura degli ordini formali e linguistici del testo, fino alla più totale anarchia della scrittura, come nel caso emblematico del volume di prose e prose poetiche *Schlechte Wörter* (1976). La diffidenza, centrale in *Aufruf zum Mißtrauen*, non richiama solo un aspetto comportamentale; il concetto di *Misstrauen* è un importante paradigma po-etico e poetologico che ha delle ricadute significative anche sulla lingua, come afferma la stessa Aichinger:

«Unserer eigenen Wahrhaftigkeit müssen wir mißtrauen! Schwingt nicht schon wieder Lüge darin? Unserer eigenen Stimme! Ist sie nicht gläsern vor Lieblosigkeit? Unserer eigenen Liebe! Ist sie nicht angefault von Selbstsucht? Unserer eigenen Ehre! Ist sie nicht brüchig vor Hochmut?»<sup>334</sup>

---

<sup>330</sup> Rimando a p. 17 di questo lavoro.

<sup>331</sup> Marko Pajević, *On the Fringes: Mistrust as Commitment in the Poetics of Ilse Aichinger*, in *German and European Poetics After the Holocaust: Crisis and Creativity*, ed. by Gert Hofmann et al., Rochester, Camden House 2011, pp. 88-106: 94.

<sup>332</sup> Sul *fil rouge* dello scetticismo filosofico e linguistico che lega Aichinger a Wittgenstein si rimanda al volume di Claudia Fahrenwald, *Aporien der Sprache. Ludwig Wittgenstein und die Literatur der Moderne*, Wien, Passagen Verlag 2000. Si segnala inoltre il contributo di Martin Kubaczek, *Paradoxes Verstehen. Zu einer Gedankenfigur bei Ilse Aichinger und Ludwig Wittgenstein*, in *Stimmen im Sprachraum. Sterbensarten in der österreichischen Literatur*, hrsg. v. Martin Kubaczek/Sugi Shindo, Tübingen, Stauffenburg Verlag 2015, pp. 25-42.

<sup>333</sup> Rimando alle pagine 182 sgg. di questo lavoro.

<sup>334</sup> AuzMi: 22.

Diffidare della propria voce (ovvero della lingua, usurpata e offesa, e della comunicabilità del reale) significa per Aichinger anche diffidare del «serpente nel nostro cuore» e della «bestia»<sup>335</sup>, nutrita di tracotanza e sicumera, cresciuta silente nell'uomo di fine Ottocento e primo Novecento (quella che Zweig chiamava *Sekurität*) e che le nevrosi del secolo breve hanno risvegliato<sup>336</sup>. La diffidenza è infatti anche la conseguenza del totale cedimento di ogni certezza acquisita e data per scontata, non da ultimo la lingua. Il racconto del 1952 *Wo ich wohne* può essere letto come declinazione letteraria di questo senso di disagio e spaesamento espresso in *Aufruf zum Mißtrauen*, ma anche già in *Junge Dichter*. Il breve racconto si apre con una costatazione lapidaria che racchiude in poche parole un intero dramma esistenziale: «Ich wohne seit gestern einen Stock tiefer»<sup>337</sup>. La protagonista, improvvisamente, si rende conto di abitare un piano più in basso; ogni giorno che passa è costretta a (ri)mediare il proprio rapporto con la realtà circostante e con le consuetudini (la casa, le sicurezze), poiché quotidianamente la sua casa si sposta sempre più in basso, facendo crollare un intero sistema di abitudini, comportamenti e gesti, individuali e condivisi. Alla fine del racconto, la protagonista si ritrova nel ventre dell'edificio, in una cantina buia, nella generale indifferenza del vicinato ma in compagnia dei carbonai. Come nota Claudia Fahrenwald, *Wo ich wohne* è la prova del totale collasso dell'ordine logico e apparentemente stabile delle cose<sup>338</sup>.

Questo senso di precarietà, anche linguistica, pervade i primi testi programmatici di Ilse Aichinger, come scrive Monika Schmitz-Emans: «An nichts findet das Ich einen Halt, schon gar nicht an den eigenen Reden und Verlautbarungen»<sup>339</sup>. Per questo è pericoloso fidarsi ciecamente del proprio io, della propria sincerità: «Kaum haben wir stammelnd versucht, wieder „ich“ zu sagen, haben wir auch schon wieder versucht, es zu betonen. Kaum haben wir gewagt, wieder „du“ zu sagen, haben wir es schon mißbraucht!»<sup>340</sup>. Queste due frasi fanno emergere la difficoltà, dopo la cesura del 1945, di riaffermare la propria identità (*ich*) e, al contempo, di riconquistare la fiducia nell'altro (*du*) senza cadere nella spirale delle dinamiche di potere e di abuso. Questa mancanza di certezze, che è il principio strutturante del pensiero etico e poetico di Ilse Aichinger, solleva anche un'altra questione fondamentale per il mondo post 1945, che non ha mai perso la sua attualità: la necessità di rinegoziare continuamente i rapporti tra l'io e l'altro. L'io moderno che traspare dalle maglie del manifesto di Aichinger – e che emergerà in buona sostanza anche dalla sua produzione letteraria successiva – ricorda non a caso l'«io senza garanzie» (*Ich ohne Gewähr*)<sup>341</sup> che avrebbe postulato Ingeborg Bachmann, un quindicennio

---

<sup>335</sup> *Ibidem*.

<sup>336</sup> Il riferimento a Zweig, in particolare a *Die Welt von gestern*, sembra emergere da molti dettagli: l'eleganza e la compostezza del secolo passato, le sue certezze e garanzie che tenevano separati il mondo borghese dalle persone emarginate della società: «Und man bot tausend Sicherungen auf, um sich gegen die Schmutzigen, Zerrissenen und Verhungerten zu schützen. Aber keiner sicherte sich gegen sich selbst». AuzMi: 22.

<sup>337</sup> DG: 93.

<sup>338</sup> Claudia Fahrenwald parla di «Verrutschen der vertrauten Zeichenordnungen». Claudia Fahrenwald, *Aporien der Sprache*, cit., p. 123.

<sup>339</sup> Monika Schmitz-Emans, *Schlechte Wörter, lebendige Wörter. Poetologie und Poesie bei Ilse Aichinger*, in «TEXT+KRITIK»: *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold/Roland Berbig, 175 (2007), München, edition text+kritik, pp. 57-66: 60.

<sup>340</sup> AuzMi: 22.

<sup>341</sup> Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, München/Zürich, Piper 1982, pp. 42 sgg.

dopo, dalla cattedra dell'Università di Francoforte. Entrambe (Aichinger con maggiore insistenza) ribadiscono la necessità per l'uomo moderno di diffidare di se stesso, opponendosi al convenzionalismo, all'adesione passiva alle cose, tramite un gesto di interrogazione della realtà, della lingua e della propria soggettività. Alle riflessioni di Aichinger si sovrappongono, quasi in trasparenza, quelle di Bachmann, ad esempio quando, al termine della terza lezione di Francoforte, intitolata *Das schreibende Ich*, la poetessa carinziana parla dell'io incarnato dal personaggio di Mahood del romanzo *L'innominabile* di Samuel Beckett. Si tratta di un io ferito che, per restare in vita, sente il bisogno di pensare e interrogare costantemente se stesso e il mondo (*Ich- und Weltbefragung*), un'idea che nell'universo poetico di Aichinger si condensa nell'efficace verbo *kontern*<sup>342</sup>. «Dieses Ich, Mahood, erlebt nichts mehr, kennt keine Geschichten mehr, es ist ein Wesen, das nur mehr aus Kopf und Rumpf, aus einem Arm und einem Bein besteht, in einem Blumenkübel lebt, versucht sich zu konzentrieren, zu denken, nur noch zu denken [...], um sich fragend am Leben zu erhalten»<sup>343</sup>.

Nella loro apparente semplicità formale, *Junge Dichter* e *Aufruf zum Mißtrauen* sono testi estremamente complessi che si caricano di forti connotazioni e significati etici. Questo può essere verificato nello stesso tessuto linguistico dei due testi programmatici del «Plan», ad esempio nell'analisi dell'uso dei pronomi personali. In entrambi i contributi si riscontra un'alternanza dinamica, un costante movimento tra *wir* e *Sie* (o *ihr* in *Junge Dichter*), laddove il primo pronome è utilizzato per esprimere un senso di comunità, di vicinanza e di inclusività<sup>344</sup>. L'autrice si identifica con il soggetto inclusivo *wir* in quanto esiste un soggetto/oggetto *Sie/ihr* dal quale può prendere le distanze e, per contrasto, prendere coscienza di sé<sup>345</sup>. L'uso del pronome *Sie/ihr* viene impiegato da Aichinger per rivolgersi a un destinatario collettivo con distanza e, in alcuni casi, ironia. Come fa notare Susanne Komfort-Hein, in rapporto al contenuto del testo il pronome *wir* sembra voler scardinare la dicotomia *Täter-Opfer*, uno degli elementi alla base della costruzione dell'*Opfermythos* austriaco, e sottolineare invece l'idea di una generale *Verstrickung*, cioè l'irretimento in un passato e in una responsabilità comuni<sup>346</sup>. Partendo da qui, e seguendo la traccia degli studi di Michael Rothberg, è possibile ampliare il discorso e vedere l'io di Aichinger come «implicated subject», un io la cui coscienza è attraversata e assediata dalla storia e che rimette costantemente in discussione i concetti di vittima e carnefice<sup>347</sup>. Ma è anche un io consapevole della necessità di ricordare e fare testimonianza, come mostra ad esempio la forte esortazione «Aber wir sollen uns nicht beruhigen!»<sup>348</sup> in *Aufruf zum Mißtrauen*, che rimanda direttamente all'imperativo etico “ricorda!” e contribuisce ad attualizzare e perpetuare la memoria di ciò che è stato. La netta opposizione di Ilse Aichinger all'oblio (qui fotografata in un testo programmatico, ma il tema attraversa tutta la sua opera)

---

<sup>342</sup> Del significato di questa parola nella poetica e nella scrittura di Aichinger si parla più diffusamente all'inizio del capitolo *Interrogare*.

<sup>343</sup> Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen*, cit., p. 59 (corsivo mio).

<sup>344</sup> Cfr. Annette Ratmann, *Spiegelungen, ein Tanz*, cit., p. 13.

<sup>345</sup> Il tema è stato ampiamente trattato dal linguista Émile Benveniste. Si veda ad esempio *Problemi di linguistica generale*, trad. it. Maria Vittoria Giuliani, Milano, Il Saggiatore 2010, pp. 269-344. Sull'“io” come elemento costitutivo del “noi” si veda soprattutto p. 278 del saggio di Benveniste.

<sup>346</sup> Susanne Komfort-Hein, „Vom Ende her und auf das Ende hin“, cit., p. 28.

<sup>347</sup> Cfr. Michael Rothberg, *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford, Stanford University Press 2019.

<sup>348</sup> AuzMi: 22.

è la realizzazione di quel “nuovo imperativo categorico” imposto dal regime di Hitler e individuato dal filosofo Adorno nella sezione *Meditationen zur Metaphysik* della *Negative Dialektik*: «Hitler hat den Menschen im Stande ihrer Unfreiheit einen neuen kategorischen Imperativ aufgezwungen: ihr Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe»<sup>349</sup>. Un imperativo che si esplica nell’atto necessario del ricordare. I pensieri espressi in *Aufruf zum Mißtrauen* sono presenti *in nuce* già in una lettera del 21 novembre 1945 indirizzata a Helga Michie, nella quale Ilse constata amareggiata come le persone non abbiano imparato nulla dai precedenti anni della guerra e siano diventate nuovamente delle maschere che fuggono da se stesse e dal loro vero volto:

«Dieses tiefe Licht, hervorgerufen durch die Verfolgung und die Gewohnheit, an Abgründen entlang zu gehen, [...] [ist] mit dem Augenblick der Befreiung wieder von den Menschen gewichen und so viele [sind] wieder hohl und schal und bürgerlich geworden. Es hat sie durchleuchtet wie Röntgen, jetzt aber sind sie wieder Masken geworden, die vor sich selbst davonlaufen und vor ihrem eigenen Gesicht und ich glaube, das ist das Ärgste, nichts gelernt zu haben aus dieser Zeit, nicht den Glauben an das Wunder und den wirklichen Wert der Dinge.»<sup>350</sup>

Nella frase successiva, Aichinger si scusa con la sorella per aver espresso un pensiero che definisce “confuso” e che colloca «zwischen Nietzsche und Schopenhauer»<sup>351</sup>. Si tratta di un passaggio fondamentale in quanto indica una possibile “fonte”, o quantomeno una suggestione presente, che soggiace ai primi testi programmatici di Aichinger. La lettera non è collegabile in modo esplicito all’*Aufruf*<sup>352</sup>, ma sembra piuttosto un esercizio di riflessione su temi che vengono rielaborati in modo più limpido in *Junge Dichter* e in *Aufruf zum Mißtrauen*. I rimandi a Nietzsche e Schopenhauer caratterizzano quindi il concetto di *Misstrauen* come un principio poetologico che affonda le radici in una tradizione più profonda e di più lunga durata e che attualizza il pensiero nietzschiano della crisi della cultura occidentale, esemplificato dall’oblio della storia recente. Sebbene non si sappia quanti e quali scritti dei due filosofi Aichinger avesse effettivamente letto fino ad allora, si può dire con certezza che la scrittrice nutriva – e ha continuato a nutrire nel corso del tempo<sup>353</sup> – un forte interesse per lo studio della filosofia, come conferma questa sua affermazione del 1952: «Wenn ich noch einmal studieren könnte, würde ich Philosophie studieren»<sup>354</sup>. All’amica Ingeborg Bachmann, poetessa e filosofa, confida, in una lettera da Ulm del luglio 1951:

---

<sup>349</sup> Theodor W. Adorno, *Meditationen zur Metaphysik*, cit., p. 358.

<sup>350</sup> Ilse Aichinger a Helga Singer, 21 novembre 1945, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., p. 208.

<sup>351</sup> Ilse Aichinger a Helga Singer, 21 novembre 1945, in *Ivi*, p. 208.

<sup>352</sup> Nelle lettere del novembre 1945 le allusioni all’*Aufruf* traspaiono dal ricorso all’aggettivo «bürgerlich», impiegato in senso peggiorativo, e della metafora del mondo infetto e contagiato dalla superficialità del borghese medio e dalla corrottezza delle persone in Austria. Cfr. ad esempio la frase: «Und siehst Du, deshalb wollen wir weg von hier, um nicht infiziert zu werden von der beschränkten Oberflächlichkeit des Bürgerlichen, von der Käuflichkeit und Enge der Leute hier, von der Politik, einfach vor allem». Ilse Aichinger a Helga Singer, 25 novembre 1945, in *Ivi*, p. 212.

<sup>353</sup> Si pensi alle intense letture di Emil Cioran, confluite nella scrittura di diversi testi raccolti in *Subtexte*.

<sup>354</sup> Ilse Aichinger, *Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, cit., pp. 29-30: 30.

«Das Positive, das sie [Elisabeth Liebl] mir erzählte war, daß Du an einer Volkshochschule Philosophie lesen sollst – ich bin sehr stolz darauf – und fürchte nur, daß im August Ferien sind und ich Dich nicht hören werde – es wäre die einzige Möglichkeit gewesen, daß Du mir einiges von Sokrates bis Heidegger erzählst (ich glaube, jetzt schüttelst Dich), ohne daß ich Dich durch dumme Fragen und Abschweifungen unterbreche»<sup>355</sup>.

##### 5. «Ein Boden ohne Gewähr»: la diffidenza cinquant'anni dopo (1946-1996)

Il 20 marzo 1996, cinquant'anni dopo la pubblicazione dell'*Aufruf zum Mißtrauen*, Ilse Aichinger viene insignita del Großer Österreichischer Staatspreis. Il discorso pronunciato per l'occasione, intitolato *Der Boden unter unseren Füßen*, è un nuovo manifesto di diffidenza che muove una critica aperta allo Stato, quello stesso Stato che le conferisce il premio e che, mezzo secolo prima, si era reso corresponsabile della deportazione e dello sterminio dei suoi familiari. L'allocuzione è un proclama di diffidenza non solo verso l'idea di Stato, in cui evidentemente Aichinger non riesce ancora a provare fiducia, ma anche verso il suo mostruoso e misterioso apparato burocratico-amministrativo. Così inizia il discorso: «Das Mißtrauen gegen den Staat, gegen jeden Staat, Verwaltungsgremien, Ämter, die ziemlich unzugänglichen edlen Bauten, in denen die Ministerien, Behörden, zuständige Kanzleien und Büros, im Kriegsfall sicher auch Stabsbüros, untergebracht sind, begann bei mir früh»<sup>356</sup>. C'è un tenace elemento di continuità, un filo che lega il sentimento di diffidenza verso se stessi dell'*Aufruf* a quello verso lo Stato: l'illusione che entrambi siano qualcosa di stabile e saldo (*fest*), di chiaro, di garantito, proprio come “il terreno sotto i nostri piedi”, come recita il titolo del testo. *Fest* è la parola chiave attorno alla quale è costruito il discorso, ma è allo stesso tempo il concetto di cui bisogna maggiormente diffidare: per il cittadino comune (lo «armer, bleicher Bürger» dell'*Aufruf*) è solido lo Stato, è solida la certezza della propria soggettività, è solido il *Boden* (pavimento, terreno, suolo) su cui erano solite correre Ilse e la sorella gemella Helga nella casa della nonna materna:

«„Das sind Juden“, erklärte die Greißlerin schräg gegenüber der Wohnung unserer Großmutter, wenn wir zu ihr um Milch oder Zucker kamen, und zeigte über den Ladentisch auf uns hinunter. [...] Wir gingen rasch wieder hinaus, kamen atemlos bei unserer Großmutter an und erzählten kein Wort davon. Statt dessen begannen wir, um den Wohnzimmertisch zu laufen. Auf Strümpfen und nicht lange, denn schon bald klopfte die unter uns wohnende Partei, wie man sagte [...], mit dem Besen an ihre Decke. Der Boden unter unseren Füßen war also nicht da, um sich darauf zu bewegen. Es war ein fester Boden, aber ein Boden ohne Gewähr. Fest und ohne Gewähr, unter ihm lauerten die Besenstiele, auf denen angeblich die Hexen davonflogen, wenn ihre Feste zu Ende waren.»<sup>357</sup>

---

<sup>355</sup> Lettera di Ilse Aichinger a Ingeborg Bachmann dell'11 (?) luglio 1951, in Ingeborg Bachmann/Ilse Aichinger/Günter Eich, „halten wir einander fest und halten wir alles fest!“, cit., p. 19.

<sup>356</sup> FuV: 21.

<sup>357</sup> FuV: 22.

Il tema del “terreno senza garanzie” intrattiene un legame diretto anche con il racconto *Wo ich wohne*, di cui si è già avuto modo di parlare in riferimento al crollo degli equilibri e dell’ordine delle cose. In un breve testo che accompagna un collage del 2005 che porta l’eloquente titolo *Storeys*, Ruth Rix, figlia di Helga Michie e nipote di Ilse Aichinger, ricorda:

«When I visited Vienna for the first time in 1948 following on from the post-war reunion visit of Ilse and my grandmother Berta to England, Ilse and my mother took me, aged 6, to the flat in 1 Hohlweggasse, and I remember standing in the main room several floors up peering into the hole that a bomb had made right down to the cellar; *my sense of it in retrospect was as if there was no guaranteed solidity beneath my feet*. The painting holds this resonance too.»<sup>358</sup>

Nell’allocuzione di Aichinger, l’idea dell’assenza di certezze e di garanzie, ben riassunta nella formula «ein Boden ohne Gewähr», instaura un’immediata connessione con i primi testi programmatici della scrittrice, ma anche con il romanzo *Die größere Hoffnung*, dove i bambini ebrei non hanno nessuno che garantisca (*bürgt*) per la loro esistenza e sopravvivenza. Come nel suo primo romanzo, anche nel discorso *Der Boden unter unseren Füßen* Aichinger intreccia il dato letterario con quello prettamente biografico, collocabile nel periodo del regime nazionalsocialista: la bottegaia che addita le gemelle al pubblico disprezzo, in quanto ebreo, la minacciosa presenza degli inquilini che vivono al piano di sotto (sotto il pavimento in apparenza stabile). Ma nel discorso del 1996 trovano spazio anche i ricordi risalenti agli anni dopo il 1945: «Zwar gab es jetzt einen anderen Staat, einen Staat, in dem man nicht aus dem Haus gezerrt und ermordet werden konnte, aber schon wieder einen Staat mit verschlossenen Türen und mit dem amtlichen Tonfall»<sup>359</sup>. L’apparato burocratico del dopoguerra si ripropone sotto le stesse forme di quello precedente: ciò che si aspetta e si spera essere di nuovo *fest*, affidabile, stabile e sicuro, si rivela in realtà chiuso, kafkianamente inaccessibile, incomprensibile. Questo immobilismo riproduce i modelli dello Stato prebellico e fa emergere allo stesso tempo, attraverso le maglie della lingua, il clima di indifferenza e di antisemitismo che ancora si poteva percepire, in modo più o meno subdolo, nell’Austria postbellica: «Die Formulierungen der Behörden waren jedenfalls vor und nach dem Krieg dieselben [...]. „Schlafen S’ in der Hängematt’n“, hieß es, als ich, nachdem meine Mutter Wohnung und ärztliche Praxis verloren hatte, auf dem Wohnungsamt vorsprach»<sup>360</sup>.

La recente pubblicazione del carteggio tra le gemelle Aichinger e dei diari giovanili di Ilse nel periodo 1939-1947 ha reso accessibili documenti finora inediti che aiutano a comprendere meglio le origini della poetica di Aichinger e permettono di stabilire connessioni tra testi molto diversi tra loro, per epoca e per forma. Ad esempio, alla pagina del diario datata 20 maggio 1945, subito dopo la fine della guerra, si legge:

---

<sup>358</sup> Ruth Rix, *Storeys*, in *Ilse Aichinger Wörterbuch*, cit., pp. 256-257: 256 (corsivo mio).

<sup>359</sup> FuV: 22.

<sup>360</sup> FuV: 22. Berta Kremer verrà ufficialmente riconosciuta come vittima del nazionalsocialismo solo nel 1962 e otterrà un piccolo risarcimento, dopo aver vissuto per molti anni in gravi ristrettezze economiche e in condizioni di precarietà abitativa insieme alla figlia Ilse.



«Nun – da diese letzten sieben Jahre fern und abgeschlossen hinter mir liegen, da mich die Frau Verfolgung aus ihren umstrickenden Händen gelassen hat und der Herr Zwang aus seinen eisernen Armen, ist mir auch diese letzte, einsame von Schmerzen umbrandete Insel meines Mischlingsdaseins unter den Füßen weggezogen worden, ohne daß ich irgendeinen anderen Boden dafür gewonnen hätte und einen neuen Tänzer statt des Herrn Zwang!»<sup>361</sup>

Anche più tardi, ad esempio nella lettera del 14 settembre 1946, torna la metafora del *Boden*: «Ich leid ja sehr darunter, keinen Boden unter den Füßen zu haben, keinen Raum, in den man sich zurückziehen kann – immer nur bei fremden Menschen und keine Heimat, ein Bild ohne Rahmen, Du weißt schon»<sup>362</sup>. Quella del *Boden ohne Gewähr* è dunque un'immagine molto precoce della scrittura aichingeriana, radicata nell'esperienza della discriminazione razziale e nel sentimento di *Heimatlosigkeit* e di estraneità – e per questo profondamente legata anche un discorso identitario. La persecuzione (*Verfolgung*) e la violenza (letteralmente la “costrizione”, *Zwang*), che nelle pagine del diario della scrittrice sono personificate come lo saranno nel romanzo *Die größere Hoffnung*<sup>363</sup>, non fanno più parte della vita quotidiana della giovane Ilse e perciò, come scrive, le è stato strappato da sotto i piedi anche l'ultimo, l'unico fazzoletto di terra, quello della sua esistenza, incerta e precaria, di *Mischling*, ritrovandosi così nuovamente senza terreno («bodenlos»), tra estranei («bei fremden Menschen»). Dalle pagine scritte dopo la fine della guerra emerge un senso di profondo spaesamento dovuto, in gran parte, alla rapidità con cui si sono susseguiti i cambiamenti nella vita di Ilse Aichinger e di sua madre dopo il maggio 1945. Tale smarrimento viene ben descritto da Aichinger in una lettera inviata a Walter Singer, primo marito della sorella Helga, il 25 agosto 1945: «Jetzt sind wir frei und doch gelähmt wie Gefangene, denen man nach langer, langer Haft die Ketten abgenommen hat! Die Reaktion ist sehr stark, wir müssen uns erst langsam wieder daran gewöhnen, Menschen zu sein!»<sup>364</sup>. Nella stessa lettera trova anche spazio l'impellenza di trovare un nuovo *Boden* e di lasciare Vienna, «traurige[n], tote[n] Stadt»<sup>365</sup>, lontano soprattutto dai luoghi del dolore: «Mutti ist momentan noch nicht arbeitsfähig. Wir wollen auch nicht hierbleiben, wir haben hier zuviel gelitten und können nicht vergessen. Unser Schicksal liegt nach wie vor ziemlich im Dunkel»<sup>366</sup>. E ancora, in un'altra lettera, si legge: «Eine Wohnung ist nicht zu bekommen und wir wollen auch gar nicht mehr hier festen Fuß fassen, Wien ist traurig voll furchtbarer Erinnerungen, für Euch kaum vorstellbar, so arg»<sup>367</sup>. Dalla corrispondenza risalente al periodo successivo alla guerra emerge limpidamente come solo il contatto con Helga e Klara Kremer, zia materna di Aichinger e “seconda madre” in Inghilterra per Helga, e la speranza di potersi ricongiungere e ricostituire una famiglia siano stati l'unico vero *Boden*

---

<sup>361</sup> Ilse Aichinger, *Literarisches Tagebuch, 1944-1945, 1960*, 20 maggio 1945, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., pp. 165-166.

<sup>362</sup> Ilse Aichinger a Helga Singer, 14 settembre 1946, in *Ivi*, p. 260.

<sup>363</sup> Si veda in particolare il capitolo *Der Tod der Großmutter*, dove compare una Frau Verfolgung.

<sup>364</sup> Ilse Aichinger a Walter Singer, 25 agosto 1945, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., p. 186.

<sup>365</sup> Ilse e Berta Aichinger a Helga Singer, 15 ottobre 1945, in *Ivi*, p. 189.

<sup>366</sup> Ilse Aichinger a Walter Singer, 25 agosto 1945, in *Ivi*, p. 187.

<sup>367</sup> Ilse Aichinger a Klara Kremer, 20 ottobre 1945, in *Ivi*, p. 191.

sicuro. La famiglia è proiezione di una *Heimat*, una “terra del cuore” senza il cui sostegno, scrive Ilse Aichinger, la stessa famiglia sprofonderebbe: «Wir müssen wieder eine Familie werden, wenn auch eine aus Schmerzen wiedergeborene und wir müssen uns gegenseitig aufrichten und trösten und wir müssen uns gegenseitig Halt und Heimat sein, weil wir sonst zu Grunde gehen!»<sup>368</sup>. E ancora, in una corrispondenza di poco successiva: «Welt und Heimat seid Ihr für uns, alles, alles, wir sind hier so verloren»<sup>369</sup>. Dalla stessa lettera emerge il senso di insofferenza e di disperazione provato da Aichinger e dovuto al non avere più una *Heimat* e un *Boden*, che di nuovo non si configurano più come una realtà territoriale, geografica o geopolitica, ma come un concetto molto più intimo. È l’amore del legame familiare che *fa la Heimat*: «Heimat ist dort, wo wir beisammen sind in der weiten Welt, ja vielleicht werden wir viel später in vielen vielen Jahren einmal alle hierher zurückkommen, vielleicht, ich weiß es nicht, aber glaubt uns, jetzt ist hier kein Boden mehr für uns»<sup>370</sup>.

Nel discorso del 1996, Aichinger motiva il proprio scetticismo riguardo alla possibilità di immaginare «einen guten Staat» scardinando la falsa parvenza di stabilità insita nel concetto di ordine (*Ordnung*): «Wo Ordnung geschaffen werden muß, liegt Willkür immer nahe genug»<sup>371</sup>. Il testo apre così un nuovo, ma affine, filone tematico, quello dell’arbitrio (*Willkür*), inteso in senso politico ma anche esistenziale – vicino all’idea della fatalità<sup>372</sup>. «Der Staat verlangt nach Staatstheorien, Theorien verwandeln sich leicht in Devisen, Devisen in Maximen und Maximen in Willkür»<sup>373</sup>. Ilse Aichinger è stata testimone di tutte le fasi storiche che, dalla formulazione delle teorie dello Stato, hanno portato al più nefasto e totale controllo e arbitrio. Da questa posizione essenzialmente politica, il discorso scivola nuovamente sul piano della memoria individuale:

«Der Vater meiner Großmutter war ein Angestellter der Nordbahn. Seine erste größere Stellung war die des Stationsvorstands eines kleineren und unbekannteren Ortes. Auschwitz. [...] Er starb sicherlich in dem Bewußtsein, nicht viel getan zu haben, ich hoffe, er starb ruhig. Meine Großmutter hatte dieses Glück nicht, sie wurde gemeinsam mit den jüngeren Geschwistern meiner Mutter nach Minsk deportiert, gefoltert und im Mai 1942 ermordet.»<sup>374</sup>

Il tema dell’arbitrio del regime politico viene rielaborato in chiave esistenziale, sotto forma dell’arbitrarietà del destino umano e della storia. Il caso ha voluto che il bisnonno di Aichinger, l’ingegnere Israel Rabinek<sup>375</sup>,

---

<sup>368</sup> *Ibidem*.

<sup>369</sup> Ilse Aichinger a Helga e Ruth Singer e a Klara Kremer, novembre 1945, in *Ivi*, p. 198.

<sup>370</sup> *Ibidem*.

<sup>371</sup> FuV: 23.

<sup>372</sup> Usando una parola cara ad Aichinger, in tedesco si potrebbe parlare di *Verhängnis*.

<sup>373</sup> FuV: 23.

<sup>374</sup> *Ibidem*.

<sup>375</sup> Israel Rabinek (1826-1888) era un ingegnere impiegato presso le ferrovie dell’Impero. In un testo del 2005, intitolato *Landschaften und Wetterlagen der Existenz*, Aichinger rievoca la figura del bisnonno, che con un particolare gioco narrativo di salti temporali e associazioni mentali, viene a sovrapporsi a quella di Grażyna, la collaboratrice domestica di Aichinger proveniente da Oświęcim/Auschwitz: «Er war ein „Nordbahner“, wie es hieß, und hatte oft genug die

costruisse la ferrovia di Auschwitz, ignaro di cosa sarebbe diventato e avrebbe poi significato, nella memoria del mondo, quel luogo concreto e il suo toponimo, epitome del male assoluto. In un campo di sterminio sarebbe stata invece deportata e uccisa sua figlia, Gisela Kremer, la nonna di Ilse Aichinger. Nel discorso *Der Boden unter unseren Füßen* il contenuto politico sembra così fare da sfondo alle vicende personali e famigliari, che rimandano sempre a una più ampia narrazione collettiva.

Cinquant'anni dopo il primo invito alla diffidenza, Aichinger sostiene di temere la parola "Stato" in quanto parola e in quanto entità reale: «Ich fürchte das Wort „Staat“, und nicht nur das Wort»<sup>376</sup>. Il discorso si conclude con un'osservazione provocatoria ed estremamente critica nel contesto dell'assegnazione del prestigioso premio letterario da parte dello Stato austriaco. «Die Bezeichnung „Dichter“ empfinde ich für meine Person als lächerlich»<sup>377</sup>. Riprendendo un'idea centrale del testo programmatico *Junge Dichter*, anche in questo discorso Aichinger ribadisce la necessità di mantenere la diffidenza nei confronti di concetti e formule altisonanti e inautentiche, come appunto la parola "poeta". Il vero compito della scrittura, dice Aichinger al pubblico, è di precisare, definire, evitando la vaghezza: «Es wird immer um Genauigkeit gehen, die gerade im Bereich der Literatur leicht abhanden kommt»<sup>378</sup>. Un pensiero, questo, che si aggancia ancora una volta ai testi del 1946, con le riflessioni sul "nuovo" modo di scrivere dopo Auschwitz, ma che mostra anche una straordinaria sintonia con la «poesia di precisione»<sup>379</sup> di Paul Celan, il quale nel 1958 descriveva così il linguaggio della poesia tedesca di quegli anni: «Nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem „Schönen“, sie versucht, wahr zu sein. [...] Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen»<sup>380</sup>. Anche quella di Aichinger è una lingua che, per sua stessa ammissione<sup>381</sup>, non trasfigura e non poeticizza, ma nomina e instaura, definisce e misura lo spazio del possibile, cercando un'approssimazione alla realtà e al vero.

---

nächtlichen Signale aufblitzen sehen und mögliche Anschlüsse durchgegeben, ehe er nach Siebenbürgen versetzt wurde. [...] An der Station Auschwitz war damals, lange bevor es zu dem wurde, was es war, ehe sich die Zukunft, „dieser Abgrund“, vor ihm auftat, wenig zu tun. [...] Wie viel aus Auschwitz wurde, erlebte er nicht mehr, er war skeptisch genug. [...] Grażyna, die montags in meine Wohnung kommt und aufräumt, fährt an allen hohen Feiertagen heim. Nirgends sei das Gras so grün, der Himmel so unverstellt und heiter, und nirgends würden Bäume besser gedeihen als „in Aussch... – eben da, wo ich herkomme“. Einmal nur sagte sie: „Auschwitz ist scheen, Frau Aichinger“. St: 15-16. La Kaiser Ferdinands-Nordbahn, presso cui lavorava il bisnonno di Ilse Aichinger, ritorna anche nel romanzo *Die größere Hoffnung* ed è uno dei pochissimi riferimenti spaziali che collocano le vicende del romanzo nella città di Vienna, punto di partenza della linea ferroviaria.

<sup>376</sup> In una versione precedente del discorso, conservata nell'archivio di Marbach e mai pubblicata, Aichinger non ha scritto *Misstrauen*, ma *Furcht*. Da un'altra versione risulta inoltre che Aichinger avesse intenzione di rifiutare il premio. Rimando a questo proposito al contributo di Roland Berbig, „20. März 1996“. *Ilse Aichingers unveröffentlichter Initialtext zum Spätwerk*, in *Absprung zur Weiterbesinnung. Geschichte und Medien bei Ilse Aichinger*, hrsg. v. Christine Ivanovic/Sugi Shindo, Tübingen, Stauffenburg Verlag 2011, pp. 51-64.

<sup>377</sup> FuV: 24.

<sup>378</sup> FuV: 24. Si veda anche la frase: «„Dichtung“ klingt mir zu vage, zu sehr nach einer Wolke, die rasch zerblasen werden kann». FuV: 24.

<sup>379</sup> Marianna Rascente, *Metaphora absurda. Linguaggio e realtà in Paul Celan*, Milano, FrancoAngeli 2011, p. 59.

<sup>380</sup> Paul Celan, *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, cit., pp. 167-168: 167.

<sup>381</sup> Si veda a questo proposito l'incipit del testo programmatico *Schlechte Wörter*, che si sovrappone quasi in trasparenza ai versi della poesia di Ingeborg Bachmann *Keine Delikatessen*: «Ich gebrauche jetzt die besseren Wörter nicht mehr». SW: 11. Ma si veda anche, sempre nello stesso testo, l'affermazione: «Ich weiß, daß die Welt schlechter ist als ihr Name und daß auch deshalb ihr Name schlecht ist». SW: 13.



## Testi

### Capitolo quinto

#### Interrogare

Das Verzwickte unserer Situation ist es, daß die Antworten da sind, bevor die Fragen gestellt werden, ja, daß viele uns wohlgesinnte Leute meinen, da es so gute Antworten gäbe, solle man auf die Fragen überhaupt verzichten.

Günter Eich, *Büchnerpreis-Rede*, 1959

#### 1. *Kontern: la strategia interrogativa come sintomo di uno Sprachmisstrauen*

Nelle note a un saggio sulla produzione lirica di Ilse Aichinger, la germanista Neva Šlibar evidenzia come un'invariante della poetica della scrittrice sia l'uso estensivo e diversificato delle frasi interrogative<sup>382</sup>. Sebbene il saggio di Šlibar si focalizzi sul volumetto di poesie *Verschenkter Rat* (1978), è possibile individuare nella modalità interrogativa un punto fermo di tutta l'opera di Aichinger – a partire da *Das vierte Tor* fino agli ultimi testi degli anni 2000. Anche la scrittrice Ilma Rakusa, in un bel testo del 1988, enumerava le frasi interrogative, insieme ai sostantivi composti e ai nomi propri, fra i tratti essenziali della lingua “straniera” di Ilse Aichinger: «Sie [Ilse Aichinger] fragt, ohne verunsichert zu sein oder zu verunsichern – fragen = sagen = dem Zugriff der Träume aussetzen –, sie greift zum kompakten Kompositum, das ein Maximum an Bildhaftigkeit verspricht [...], sie setzt Namen, die sich fremd und vieldeutig behaupten»<sup>383</sup>. Lo spettro delle frasi interrogative a cui Aichinger attinge è effettivamente molto ampio, dalle domande dirette nelle scene dialogiche alle domande retoriche, passando per gli interrogativi che esprimono un dubbio, un'incertezza o, più spesso, che mettono in discussione un dato provato, una convenzione accettata. La particolare *qualità* delle domande spinge il lettore a soffermarsi e a riflettere sugli interrogativi sollevati dall'autrice. Le domande, infatti, sono sempre il sintomo di un atteggiamento essenzialmente scettico di Aichinger nei confronti del linguaggio e, soprattutto, della veridicità del reale, come annunciano i celebri versi della poesia intitolata *Verschenkter Rat*: «Hör gut hin, Kleiner,/ es gibt Weißblech, sagen sie,/ es gibt die Welt,/ prüfe, ob sie nicht lügen»<sup>384</sup>. Sono versi che entrano in sintonia anche con le posizioni poetologiche di Günter Eich, il quale nel 1968 rifiutava per se stesso la categoria di *Naturdichter*, dichiarando di non poter più credere in un rapporto di alleanza, quasi simbiotico, tra la lingua della poesia e la natura: «Ich bin gegen das Einverständnis der Dinge in der Schöpfung. Es ist immer

---

<sup>382</sup> Neva Šlibar, „Definieren grenzt an Unterhöhlen“. *Ambiguisierte Paradoxien in Ilse Aichingers Gedichten*, in *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Kurt Bartsch/Gerhard Melzer, Graz/Wien, Droschl 1993, pp. 55-87: 82.

<sup>383</sup> Ilma Rakusa, *Die Fremdsprache der Ilse Aichinger. Colligierte Splitter*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, cit., pp. 123-127: 126.

<sup>384</sup> VR: 103.

der gleiche Gedankengang: das „Nichtmehreinverstandensein“<sup>385</sup>. L'atteggiamento scettico alla base di questo “non-essere-più-d'accordo” (*Nichtmehreinverstandensein*) con il reale è il terreno in cui nasce e matura, in Eich come in Aichinger, la parola poetica, parola che è allo stesso tempo un atto di resistenza a tutto ciò che è dato<sup>386</sup>. Una postura che emerge anche da un'altra celebre poesia scritta da Aichinger, *Zeitlicher Rat*, in cui il consiglio dato all'interlocutore (un *Du* indefinito) è di accondiscendere alle credenze diffuse, alle convenzioni incontrovertibili. Nel gesto del “dire sì” («sage ja») si annida il seme del dubbio e si radica il pensiero scettico della scrittrice, espresso dall'ipotetica «Wenn du es aber nicht glaubst». Il consiglio, espresso con una figura ironica, di annuire in modo remissivo («nicke willfährig mit dem Kopf») è allo stesso tempo un invito a compiere un atto di resistenza a tutto ciò che nel mondo è dato per acquisito.

### *Zeitlicher Rat*

Zum ersten

mußt du glauben,  
daß es Tag wird,  
wenn die Sonne steigt.

Wenn du es aber nicht glaubst,  
sage ja.

Zum zweiten

mußt du glauben  
und mit allen deinen Kräften,  
daß es Nacht wird,  
wenn der Mond aufgeht.

Wenn du es aber nicht glaubst,  
sage ja  
oder nicke willfährig mit dem Kopf,  
das nehmen sie auch.<sup>387</sup>

Il tratto caratterizzante della modalità interrogativa adottata da Aichinger è la tendenza delle domande a scardinare una certezza data per scontata, diventando così il sintomo di un rifiuto categorico nei confronti della *Anpassung*, l'adattamento passivo, l'accettazione acritica della realtà. Lo dichiara Aichinger stessa in una celebre conversazione del 1980 con Hermann Vinke: «Die Wirklichkeit ist nicht imstande, ohne Gegenleistungen zu geben. Sie kommt nur hervor, wenn man sie kontert, wenn man sie nicht anerkennt, wenn

---

<sup>385</sup> Günter Eich, *Die etablierte Schöpfung. Ein Gespräch mit dem „neuen“ Günter Eich (1971)*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Vermischte Schriften*, cit., pp. 533-534: 533.

<sup>386</sup> Beatrice Mall-Grob, tra gli altri, parla per Aichinger di una *Poetik des Widerstands*. Cfr. Beatrice Mall-Grob, *Ilse Aichinger – Poetik des Widerstands*, in *Verschwiegenes Wortspiel. Kommentare zu den Werken Ilse Aichingers*, hrsg. v. Heidy Margrit Müller, Bielefeld, Aisthesis Verlag 1999, pp. 47-70.

<sup>387</sup> VR: 92.

man sich nicht anpaßt».<sup>388</sup> Opporre resistenza alla realtà controbattendo alle sue certezze, ovvero mettendo in discussione l'individuo e la realtà stessa<sup>389</sup>, è un gesto che si fonda su un dispositivo linguistico – quello della domanda – ma che ha importanti implicazioni sul piano etico. Questa particolare valenza po-etica ricompresa nel gesto, potenzialmente infinito, dell'interrogare si riflette nel diffuso impiego che Aichinger fa del verbo *kontern*. Derivato dalla preposizione latina *contrā*<sup>390</sup> e imparentato con l'inglese *to counter*, il tedesco *kontern* ha il significato di “controbattere”, “replicare”. Rüdiger Görner spiega bene il significato del verbo *kontern* in riferimento alla poetica aichingeriana: «Damit meinte sie [Ilse Aichinger]: gegenläufig werden zu den „Trends“ und gefälligen Meinungen. Wachbleiben gegenüber modischen Wortdrogen. [...] *Kontern*, damit meinte Aichinger, den Bequemlichkeiten und vermeintlichen Selbstverständlichkeiten Contra geben, notfalls sich quer zum Erwarteten stellen»<sup>391</sup>. L'importanza di questa nozione per la scrittura di Aichinger emerge con chiarezza in un'intervista del 1971, nella quale la scrittrice espone alcuni nodi fondamentali della propria concezione della lingua, letteraria in particolare, e della scrittura come atto di impegno. È lecito, e anzi è forse opportuno, leggere questa intervista, condotta da Heinz F. Schafroth, come testo poetologico, in quanto in esso viene tratteggiata un'idea di po-etica della scrittrice austriaca. Schafroth parte dal testo *Meine Sprache und ich*, pubblicato nel 1968, nel quale viene descritto il rapporto tra la lingua e il soggetto nei termini di una simultanea relazione di vicinanza e allontanamento, affinità e repulsione. Alla domanda di Schafroth se tra l'io che scrive e la lingua letteraria sussista effettivamente una qualche forma di ostilità, Aichinger risponde: «Daß sich die Sprache entzieht, daß sie Widerstände entgegengesetzt, halte ich fast für eine Begründung des Metiers»<sup>392</sup>. Aichinger parte dal presupposto che il compito della lingua sia di opporre resistenza e di respingere quel nocivo atteggiamento di indolenza (*Anpassung*) che falsa la lingua, rendendo gli esseri umani indifferenti alla realtà che li circonda. Per questo motivo Aichinger ribadisce che la lingua non è prerogativa dello scrittore, ma bene e strumento comune, vero e proprio mezzo di resistenza *civica* di ogni individuo. Alla domanda posta da Schafroth se la lingua sia un fatto privato dell'io che scrive, Aichinger risponde infatti:

«Der Begriff „privat“ im Bezug auf die schriftstellerische Arbeit entzieht sich mir, vor allem „privat“ und „engagiert“ als Gegensätze. In der Rede eines amerikanischen Präsidenten hörte ich wiederholt die Formulierung „my country“, ich verstand sie nicht. Ebenso wenig verstehe ich „privat“ im Bezug auf meine Arbeit. [...] Sprache ist privat, sie betrifft den Einzelnen, jeden Einzelnen. Sie ist so privat, wie sie engagiert ist.»<sup>393</sup>

<sup>388</sup> Hermann Vinke, *Sich nicht anpassen lassen* [1980], in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., pp. 25-32: 29.

<sup>389</sup> «Aichinger's commitment aims at being more *radical* in the original meaning of the term: It wants to start at the *root* – and this means for her, in the individual itself, hence in thinking, hence in language». Marko Pajević, *On the Fringes*, cit., p. 97.

<sup>390</sup> *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, s.v. “kontern”: <https://www.dwds.de/wb/kontern> (ultima consultazione: 17/11/2021).

<sup>391</sup> Rüdiger Görner, *Die versprochene Sprache. Über Ilse Aichinger*, Wien, Löcker Verlag 2021, p. 79.

<sup>392</sup> Heinz F. Schafroth, *Meine Sprache und ich* [1971], in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., pp. 14-16: 14.

<sup>393</sup> *Ivi*, pp. 14-15.

È la lingua, non il mestiere di scrivere, a essere vista da Aichinger come un fatto essenzialmente individuale. Di conseguenza, i concetti di “privato” e “scrittura” si escludono a vicenda. Queste brevi affermazioni programmatiche aiutano a capire perché i personaggi delle opere di Aichinger abbiano sempre un rapporto intimo, autonomo e per l'appunto “privato” con la lingua che parlano e perché siano portatori di una propria *Sprachauffassung*. La lingua individuale, quella parlata da ogni essere umano, ha il compito di contrastare e reagire (*kontern*) a quella «lingua manipolata e menzognera, lingua dell'establishment, “etabliert” (stabilizzata, inquadrata), stereotipa e inservibile»<sup>394</sup>. Questo pensiero, come si è visto nel capitolo precedente, è centrale già in *Aufruf zum Mißtrauen*, manifesto di una nuova generazione di scrittori venuta alla ribalta subito dopo la cesura della guerra; ma il verbo *kontern* accompagna Aichinger come viatico lungo tutto il suo lungo percorso di ricerca poetica. Interrogare la realtà, interrogarla “da dentro” con lo strumento della parola: è questo lavoro *nella* lingua a rendere la scrittura un'attività eticamente e politicamente rilevante, impegnata (*engagiert*): «Sprache ist, wo sie da ist, für mich das Engagement selbst, weil sie kontern muß, die bestehende Sprache kontern muß, die etablierte Sprache»<sup>395</sup>. L'atto dell'interrogare la lingua coincide quindi con un riesame della stessa: quali sono ancora le possibilità espressive di una lingua usurpata, poverissima<sup>396</sup> e violenta?

«Um Sprache als Engagement zu verstehen, brauche ich das Lexikon nicht. Sie ist, wenn sie da ist, das Engagement selbst, sie muß es nicht beschreiben. Sie kann sich engagieren oder nicht, ob sie wirklich engagiert ist, entscheidet sie durch sich selbst, durch ihre Existenz oder Nicht-Existenz [...]. Weil ein Autor den Wunsch „Hier laßt uns Hütten bauen“ immer kontern muß, weil er fort muß aus der Sprache in die Sprache, aus dem Rezept der Wahrheit in die Wahrheit.»<sup>397</sup>

L'espressione «Hier laßt uns Hütten bauen»<sup>398</sup> fa riferimento all'episodio biblico della trasfigurazione, quando Pietro dice a Gesù di costruire tre tende (o capanne). La capanna (*Hütte*) è qui utilizzata come metafora della tentazione, per lo scrittore, di muoversi su percorsi sicuri, di stanziarsi nella lingua per trovare in essa risposte certe e punti di appoggio. Al contrario, Aichinger sostiene che la ricerca poetica debba essere sempre aperta e in continua evoluzione e discussione, spingersi oltre i confini noti. Per questo, prosegue Aichinger, lo scrittore ha il compito (etico) di resistere e controbattere (*kontern*) alla lingua codificata, generatrice di verità “prefabbricate”. In un'intervista del 1993 a Brita Steinwendtner, questo pensiero emerge in forma più articolata e chiara:

---

<sup>394</sup> Carla Becagli, *La lingua aggrottata: Ilse Aichinger*, in *Transizioni. Saggi di letteratura tedesca del Novecento (Lasker-Schüler, Aichinger, Bachmann, Haushofer, Mayröcker)*, a cura di Uta Treder, Firenze, Le Lettere 1997, pp. 85-119: 93.

<sup>395</sup> Heinz F. Schafroth, *Teil eines stärkeren Widerstandes* [1972], in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, hrsg. v. Simone Fässler, Wien, Edition Korrespondenzen 2011, pp. 17-20: 20.

<sup>396</sup> «Die LTI ist bettelarm. Ihre Armut ist eine grundsätzliche; es ist, als habe sie ein Armutsgelübde abgelegt». Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, hrsg. v. Elke Fröhlich, Stuttgart, Reclam 2015, p. 29.

<sup>397</sup> Heinz F. Schafroth, *Meine Sprache und ich* [1971], cit., p. 32.

<sup>398</sup> Si veda anche quanto riportato alla voce “Hütte” del dizionario dei fratelli Grimm: «Hütten bauen, *das zeugnis für eine niederlassung, ein längeres weilen*». Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, s.v. “Hütte”: [www.woerterbuchnetz.de/DWB/hütte](http://www.woerterbuchnetz.de/DWB/hütte) (ultima consultazione: 17/11/2021).



«Gegen die sehr häufige Meinung des „So ist es eben“, die, was sie vorfindet, fraglos akzeptiert. Die Welt verlangt danach, gekontert zu werden. Schon das Wesen der Natur ist ein Unwesen, das man nicht genug kontern kann. Einmal sagte mir jemand, als ich noch ein Kind war: Schau die schönen Wiesen, und ich dachte: Schau die bösen Wiesen. [...] Etwas anzunehmen, weil es so ist, bleibt ein verheerender Irrtum.»<sup>399</sup>

La strategia interrogativa, tesa a mettere in dubbio e a sovvertire l'ordine costituito delle cose, spinge Ilse Aichinger a uscire in continuazione dalla zona di comfort della propria lingua per esplorare gli spazi più ambigui e non convenzionali della scrittura e interrogare la realtà. Si tratta, come ha ben osservato Marko Pajević, di una posizione essenzialmente politica, di un gesto po-eticamente rilevante, legato al carattere privato e impegnato della lingua: «She [Aichinger] becomes political precisely by not accepting any fixed position but by moving generally into a space of questioning»<sup>400</sup>.

L'idea della scrittura come atto etico di resistenza a una visione monolitica della realtà (e della lingua) non si ferma ai testi programmatici e alle interviste, ma trova uno sviluppo e un riscontro concreto anche nei testi letterari di Ilse Aichinger, come *pratica* di una scrittura e di una lingua diffidente. In questo capitolo vengono analizzate alcune parti del romanzo *Die größere Hoffnung*, in particolare le scene in cui la giovane protagonista, Ellen, e i suoi amici entrano in contatto con il mondo degli adulti. Nel confronto tra due diverse realtà generazionali (nonni e nipoti, padri e figli) si riflettono due diversi modi di concepire la realtà e, di conseguenza, la lingua<sup>401</sup>. In questo contesto assumono particolare rilevanza anche il rapporto tra la lingua tedesca (lingua madre degli oppressori e, allo stesso tempo, dei bambini oppressi) e la lingua straniera, l'inglese che i bambini faticosamente e di nascosto apprendono per dimenticare il tedesco, nonché la difficile relazione tra i nonni e i nipoti, che nel romanzo conduce a una profonda e disperata riflessione etica sulla questione della colpevolezza.

## 2. *Die größere Hoffnung: l'edizione del 1948 e la sua ricezione in Germania*

«Wir fanden auch eine junge, neue Autorin. Kurz nach Wiedereröffnung des Verlags brachte man uns mit zwei jungen Mädchen zusammen, die schüchtern und etwas verlegen lächelnd vorbeihuschten. Von der einen hieß es, sie hätte gerade ihren ersten Roman geschrieben. Sie hieß Ilse Aichinger, und ihre Freundin Ingeborg Bachmann. Ilses Manuskript lasen wir beide mit Herzklopfen und Bewunderung.»<sup>402</sup>

---

<sup>399</sup> Brita Steinwendtner, *Ein paar Fragen in Briefen* [1993], in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., pp. 67-71: 68.

<sup>400</sup> Marko Pajević, *Ilse Aichinger's Novel The Greater Hope. Poetic Narrative to Deal with Trauma*, in *The Long Aftermath: Cultural Legacies of Europe at War, 1936-2016*, ed. by Manuel Bragança/Peter Tame, New York, Berghahn Books 2015, pp. 219-234: 225.

<sup>401</sup> La lingua parlata dai bambini è tesa a mettere in dubbio la visione del mondo degli adulti e, in generale, le convenzioni sociali e linguistiche. Cfr. Miriam Seidler, „Sind wir denn noch Kinder?“ *Untersuchungen zur Kinderperspektive in Ilse Aichingers Roman Die größere Hoffnung unter Einbezug eines Fassungsvergleichs*, Frankfurt a.M., Peter Lang 2004, p. 93.

<sup>402</sup> Brigitte Fischer, *Sie schrieben mir oder was aus meinem Poesiealbum wurde*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1978, p. 197.

Brigitte Bermann Fischer, figlia di Samuel Fischer, fondatore di una delle più prestigiose case editrici tedesche, racconta così il primo incontro a Vienna con Ilse Aichinger e la sua amica, di cinque anni più giovane, Ingeborg Bachmann. *Die größere Hoffnung*, primo e unico romanzo scritto da Aichinger, esce nel 1948 a Vienna presso l'editore Bermann Fischer/Querido Verlag, la cui sede si trovava allora ad Amsterdam<sup>403</sup>. Nel 1938, a seguito dell'*Anschluss*, Gottfried Bermann Fischer aveva infatti trasferito la casa editrice, su consiglio dello scrittore Franz Werfel, dapprima a Stoccolma, poi, nel giugno del 1940, a New York e infine, nel 1948, nella capitale olandese<sup>404</sup>. Il rapporto tra Fischer e Ilse Aichinger inizia nel 1947 e prosegue per tutta la lunga carriera della scrittrice, nonostante il forte legame del marito Günter Eich con l'editore Suhrkamp di Francoforte e le ripetute richieste del suo direttore, Siegfried Unseld, affinché Aichinger scegliesse di passare a Suhrkamp. «Die Arbeit ist immer wie ein Gehen über das Wasser. Sie verlangt so viel Vertrauen»<sup>405</sup>, confida la giovane Aichinger nell'agosto del 1947 a Brigitte Bermann Fischer. La scrittura di un romanzo che è al tempo stesso una testimonianza, personale e intima, dei difficili anni della guerra e della persecuzione, è un lavoro lento e doloroso che esige cieca fiducia, che Aichinger dirà di aver trovato proprio nei coniugi Fischer. Questo senso di insicurezza e di diffidenza connaturato alla pratica della scrittura si riflette anche nelle lettere a Helga Michie. Durante la stesura del romanzo, Ilse confessa alla sorella di dubitare spesso di se stessa e, soprattutto, di diffidare delle proprie parole, e di sentire il bisogno di imparare a tacere prima di parlare o di scrivere: «Mein Roman wird nicht fertig, denn ich zweifle an mir selbst u. an allen meinen Worten [...]. Manchmal glaub ich, man muss zuerst schweigen lernen, bevor man spricht»<sup>406</sup>. Sempre alla sorella, in una lettera di poco precedente a quella inviata a Bermann Fischer, Aichinger rivela le difficoltà che comporta la scrittura di un romanzo che affonda le proprie radici in un momento di estrema sofferenza, paragonando il lavoro a un'esplosione nella pietra, a un processo erosivo interno: «Die Arbeit an dem Buch ist wie ein Sprengen in Stein und höhlt aus. Sie zwingt mich, ein Einsiedler zu sein und vieles aufzugeben u. abzusagen [...]. Nur unter großen Schmerzen werden die Gestalten lebendig»<sup>407</sup>. Al momento della pubblicazione e negli anni successivi, il romanzo ha una fortuna piuttosto scarsa per molti e diversi motivi, legati sia a caratteristiche immanenti all'opera, sia alle precarie condizioni del mercato librario e dell'editoria, sia anche a questioni estetiche. Lo stesso editore del romanzo, Gottfried Bermann Fischer, in una lettera del 1948 da New York consiglia ad Aichinger di “correggere” il suo stile per venire incontro alle esigenze del pubblico:

<sup>403</sup> All'inizio Aichinger voleva che il libro uscisse presso la casa editrice Zsolnay di Vienna, che a seguito dell'*Anschluss* fu arianizzata. Il suo direttore, Paul Zsolnay, era emigrato in Inghilterra. Cfr. la lettera di Ilse Aichinger a Helga del 14 settembre 1946, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“. *Briefwechsel, Wien-London 1939-1947*, hrsg. v. Nikola Herweg, Wien, Edition Korrespondenzen 2021, p. 261

<sup>404</sup> Cfr. l'esauritivo studio di Irene Nawrocka *Verlagssitz: Wien, Stockholm, New York, Amsterdam. Der Bermann-Fischer Verlag im Exil (1933–1950). Ein Abschnitt aus der Geschichte des S. Fischer Verlages*, in *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, hrsg. v. Historische Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V., Bd. 53, Frankfurt a.M. 2000, pp. 1-216.

<sup>405</sup> Brigitte Fischer, *Sie schrieben mir oder was aus meinem Poesiealbum wurde*, cit., p. 198.

<sup>406</sup> Ilse e Berta Aichinger a Helga Singer, 12 febbraio 1946, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., p. 233.

<sup>407</sup> Ilse Aichinger a Helga Singer, 19 giugno 1947, in *Ivi*, p. 303.

«Sie müssen sich jetzt aber auch sehr fest disziplinieren. Was die Leser und Kritiker beim ersten Werk noch entschuldigen, mögen sie Ihnen beim zweiten schon zum Vorwurf machen. Die Freiheiten, die Sie sich bei Ihrem ersten Buch noch erlauben konnten – gewisse Abschweifungen und ein gewisses sich-zu-sehr gehenlassen in den Seitensprüngen der Phantasie – müssen Sie beim nächsten Buch abstellen.»<sup>408</sup>

Peter Härtling, in una recensione uscita in occasione della pubblicazione della seconda edizione del romanzo (1960)<sup>409</sup>, enumera una serie di ragioni di ordine editoriale per spiegare la faticosa ricezione del libro, paragonando inoltre (con una certa superficialità) il caso Aichinger al caso Celan della raccolta *Der Sand aus den Urnen*, pure uscita nel 1948, ma che al di fuori di Vienna non ebbe alcuna risonanza<sup>410</sup>. Miriam Seidler, autrice di uno studio di riferimento su *Die größere Hoffnung*<sup>411</sup>, aggiunge un tassello fondamentale al dibattito, sostenendo che un importante motivo dell'insuccesso del romanzo nel 1948 non va individuato nei punti deboli della narrazione, ma è legato al suo significato e al suo valore etico, prima ancora che estetico, nel contesto della letteratura di lingua tedesca dell'immediato dopoguerra<sup>412</sup>. Sulla scorta delle osservazioni di Seidler, anche Roland Berbig sottolinea l'elemento di rottura del tabù rappresentata dal romanzo in un panorama letterario dominato da altri motivi, come la figura del reduce di guerra e l'esperienza del conflitto da poco concluso:

«Nicht die erzählerischen Schwächen seien allein Ursachen für die zögerliche Aufnahme gewesen, sondern der Tabubruch, den dieses Buch bedeutete. Konzentrationslager und die Vernichtung der Juden als Faktum eines ästhetischen Gebildes, das diese Realität einerseits erinnernd bewahrt und andererseits in einer religiösen Symbiose von Jüdischem und Christlichem aufhebt – das vertrug sich nicht mit dem damals literarisch dominierenden Motiv des heimkehrenden Soldaten und dessen Leiderfahrung an der Front und in der Ferne»<sup>413</sup>.

Anche da parte della critica l'accoglienza della prima edizione del romanzo è piuttosto modesta. Oltre alle celebri recensioni di Erich Fried e di Hermann Schreiber<sup>414</sup>, entrambe uscite nel 1949, nel 1951 viene

---

<sup>408</sup> Cit. in Richard Reichensperger, *Orte. Zur Biographie einer Familie*, in *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Kurt Bartsch/Gerhard Melzer, cit., pp. 231-247: 246 (nota).

<sup>409</sup> Uscita nella collana Fischer Bücherei, si è affermata come edizione di riferimento ed è poi confluita nella raccolta delle opere complete del 1991.

<sup>410</sup> Cfr. Peter Härtling, *Ein Buch, das geduldig auf uns wartet*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, cit., pp. 173-178: 174. L'inappropriatezza del paragone tra Aichinger e Celan si deve al fatto che *Der Sand aus den Urnen* – uscito nell'estate del 1948 presso l'editore Sexl di Vienna in soli 500 esemplari – fu fatto presto ritirare dal commercio dallo stesso autore a causa dei molti refusi. D'altro canto, è indubbio che il caso Aichinger e il caso Celan siano parte di un fenomeno più grande di rinnovamento della letteratura di lingua tedesca.

<sup>411</sup> Miriam Seidler, „Sind wir denn noch Kinder?“ *Untersuchungen zur Kinderperspektive in Ilse Aichingers Roman Die größere Hoffnung unter Einbezug eines Fassungsvergleichs*, Frankfurt a.M. u.a., Peter Lang 2004.

<sup>412</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>413</sup> Roland Berbig, „Die größere Hoffnung“ 1948, 1960 – zwei Seiten einer Medaille? *Zum frühen Werkverständnis von Ilse Aichinger unter Einbezug ihrer Tagebücher*, in «TEXT+KRITIK», 175: *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold/Roland Berbig, München, edition text+kritik 2007, pp. 19-28: 22.

<sup>414</sup> Erich Fried, *Die größere Hoffnung*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, cit., pp. 155-156 e Hermann Schreiber, *Die größere Hoffnung*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, cit., pp. 157-159.

pubblicata una stroncatura del libro da parte di Friedrich Sieburg, figura certo non imparziale nel campo culturale e letterario di lingua tedesca, se si considerano il suo aperto sostegno al regime nazionalsocialista e la sua attività nella *Reichskulturkammer*, presieduta da Joseph Goebbels. Senza mezzi termini, Sieburg accusa il romanzo di inverosimiglianza, portando esempi di espressioni e frasi che difficilmente potrebbero essere pronunciate da bambini, i protagonisti dell'opera, mentre elogia due scene del romanzo, la festa di compleanno di Georg e il suicidio della nonna, qualificandole come «die besten Stücke des Buches [...], eben weil sie schlechthin erzählt sind, ohne nach [...] Doppeldeutigkeit zu streben»<sup>415</sup>. Portando il discorso sull'ambiguità di fondo dell'opera, e usando anzi tale ambiguità come “capo d'accusa”, si intuisce come le aspettative di Sieburg di trovarsi di fronte a un romanzo tradizionale, con una prevalenza di passaggi narrativi e descrittivi<sup>416</sup>, siano state disattese. La critica non si limita tuttavia solo alla “leggibilità” del testo. Al termine della recensione, infatti, Sieburg accusa Aichinger di poeticizzare la realtà, trascinata dal suo “istinto poetico” («dichterischer Drang»), e di relativizzare o addirittura occultare la presenza dell'orrore nel mondo. «Sie [Aichinger] nimmt eine gründliche und vollständige Poetisierung der Welt vor und raubt dieser Welt dadurch ihre Schrecken, ja ihr Geheimnis, ohne ihr das Licht der Versöhnung mitteilen zu können»<sup>417</sup>.

### 3. La prima ricezione italiana: schede di lettura nell'archivio della Fondazione Mondadori

La prima traduzione italiana di *Die größere Hoffnung* esce a Milano, presso l'editore Garzanti, solo nel 1963 e a essere tradotta non è la prima, bensì la seconda edizione tedesca del romanzo, rivista da Aichinger nel 1960. Su questa versione, che si presenta sotto vesti decisamente più scarne e condensate rispetto alla prima, si basano tutte le successive ristampe e edizioni tedesche del romanzo. Il traduttore italiano è uno dei maggiori studiosi della cultura di lingua tedesca in Italia: Ervino Pocar (1892-1981), «patriarca e maestro»<sup>418</sup> della traduzione e mediatore di una lunghissima serie di scrittori, da Thomas Mann a Hermann Hesse, da Heinrich von Kleist ad Alfred Andersch, da Franz Kafka a Hugo von Hofmannsthal, fino ad arrivare a Franz Grillparzer. Nel corso della sua carriera, Pocar, che dal 1934 lavora come traduttore ufficiale dal tedesco per Mondadori (vi resterà fino al 1961), traduce circa trecento libri. Nello sterminato catalogo della sua produzione è possibile individuare almeno due grandi linee di lavoro del traduttore e germanista: osserva Nicoletta Dacrema, autrice di studi approfonditi su Pocar, che gli interessi del traduttore «sono volti a quel mondo nel quale anche lui era vissuto, a quell'*Austria felix* di cui Gorizia non era che simbolo di fragilità di confine; ma anche al Reich

---

<sup>415</sup> Friedrich Sieburg, „*Die größere Hoffnung*“, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, cit., pp. 160-162: 161-162.

<sup>416</sup> Rispetto al resto del romanzo, nelle scene summenzionate la narrazione prevale sul dialogo.

<sup>417</sup> Friedrich Sieburg, „*Die größere Hoffnung*“, cit., p. 162. Wendelin Schmidt-Dengler ha duramente criticato la stroncatura di Sieburg, definendola un esempio di distorsione delle parole («Wortverdrehungskunst») da parte della vecchia guardia che spudoratamente («schamlos») e in modo cinico si fa giudice della nuova generazione di scrittori. Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, cit., pp. 50-51.

<sup>418</sup> Celso Macor, *Ervino Pocar*, Pordenone/Padova, Edizioni Studio Tesi 1996, p. 92.

hitleriano, per quel lacerante bisogno di affrontare il problema “Germania”, lui cittadino della Mitteleuropa»<sup>419</sup>. Grazie alla traduzione di Pocar, *Die größere Hoffnung* arriva in tempi piuttosto brevi in Italia<sup>420</sup>, anche se il testo non avrà la fortuna editoriale sperata. Finora la critica non si è mai interrogata sulle ragioni che hanno spinto Pocar a tradurre proprio il romanzo di Ilse Aichinger, autrice allora del tutto sconosciuta in Italia, oltre che l’unica scrittrice da lui tradotta<sup>421</sup>. Il lascito di Pocar, conservato presso la Fondazione Mondadori a Milano, non reca alcuna traccia della sua traduzione del romanzo, il che potrebbe far supporre che il lavoro sia stato solo commissionato da Garzanti a uno dei più prolifici traduttori italiani di sempre, e che pertanto non sia avvenuto un vero e proprio processo di mediazione della scrittrice austriaca in Italia. A causa di queste importanti lacune d’archivio, la ricostruzione della storia editoriale della traduzione italiana si rivela, purtroppo, ancora difficoltosa. A ciò si aggiunge che gli archivi di Garzanti hanno subito gravi perdite durante un incendio nei magazzini di Cernusco e al momento del trasloco della sede della casa editrice<sup>422</sup>. Anche le ricerche in questo archivio, pertanto, sono infruttuose.

Malgrado ciò, la Fondazione Mondadori conserva un fascicolo<sup>423</sup> estremamente interessante che testimonia che il romanzo di Aichinger era già stato considerato da Mondadori, diversi anni prima della traduzione di Pocar, per un’edizione in lingua italiana. Soprattutto, il fascicolo fa emergere numerose affinità tra la ricezione critica del romanzo in Germania, dove viene presto liquidato come romanzo surrealista che trasfigura e poeticizza la realtà, e la sua prima accoglienza in Italia. Il fascicolo è al tempo stesso la dimostrazione di una certa attenzione, pur molto timida, verso la giovanissima scrittrice austriaca. Il dossier comprende due schede di lettura di *Die größere Hoffnung*, nella sua prima versione del 1948, compilate da Lavinia Mazzucchetti (1889-1965), traduttrice e consulente editoriale di Mondadori per la letteratura tedesca, e Bruno Maffi (1909-2003), politico e storico oltre che traduttore dell’opera di Karl Marx. Il romanzo di Aichinger viene inviato da Fischer a Mondadori su segnalazione della stessa Mazzucchetti, che in fondo alla sua scheda di lettura, datata 3 febbraio 1954 (fig. 3), precisa che intorno al nome di Aichinger «si fa un poco di rumore». La traduttrice, tuttavia, nutre molte riserve nei confronti del romanzo ed esprime infine un parere negativo nella sua scheda editoriale:

«Ma a parer mio le forze non sono affatto bastate all’autrice e il libro è mancato, non si regge nei suoi dieci lunghi capitoli. La parte intellettualistica, libresca, prende la preponderanza, direi (pur non sapendo se anche

---

<sup>419</sup> Nicoletta Dacrema, *Ervino Pocar. Ritratto di un germanista*, supplemento a «Studi Goriziani», Gorizia 1989, pp. 13-98. Qui cit. in Celso Macor, *Ervino Pocar*, cit., p. 72.

<sup>420</sup> Anche la prima traduzione inglese del romanzo, a cura di Cornelia Schaeffer, è del 1963. Il libro esce con il titolo *Herod’s Children* presso la casa editrice di New York Atheneum Books.

<sup>421</sup> Pocar traduce anche *Diario di Monaco: 1944-45*, della pittrice svizzera Lily Benz, *La barca del sogno*, dell’attrice Gina Falckenberg (tradotto con lo pseudonimo Donato Crespi) e *Gli splendori di un impero. L’Austria di Francesco Giuseppe*, della salonnière aristocratica Nora Fugger.

<sup>422</sup> Cfr. <https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA00DFF1/> (ultima consultazione: 21 dicembre 2021).

<sup>423</sup> Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio storico Mondadori, segreteria editoriale estero – Giudizi di lettura, fasc. Aichinger. Ringrazio il dott. Tiziano Chiesa per la grande disponibilità e il supporto a distanza.

l'autrice sia un'autobiografa e sia un mezzosangue) che il filosofeggiante professore germanico soffoca il poeta visionario surreale e scrive un lavoro pedante.»<sup>424</sup>

La lettura di Mazzucchetti fa apparire il romanzo come l'opera di una scrittrice visionaria, mentre non lascia emergere il forte contenuto di verità sotteso a *Die größere Hoffnung* – e comunque sempre presente nella scrittura di Aichinger. In particolare, la traduttrice teme che il senso di attualità del romanzo e il ricordo delle persecuzioni contro gli ebrei possano sbiadire in una traduzione troppo successiva rispetto all'edizione originale tedesca: «Se il libro fosse, come in tedesco, dato al pubblico nel 1948, sarebbe ancora attuale, ma se la Mond. lo mettesse fuori nel 1958, vi è pericolo che la “stella gialla” introdotta dai nazi sia troppo vago ricordo, sostituita da qualche stella rossa o verde per isolare e bandire i preti o i comunisti pericolosi». In un contesto di piena tensione tra il blocco sovietico e quello occidentale, Mazzucchetti sospetta che il simbolo della persecuzione contro gli ebrei, la stella di Davide, presenza fondamentale nel romanzo di Aichinger, possa essere non più attuale, rimpiazzata da qualche altro simbolo di odio. Sebbene la sua opinione sull'opera di Aichinger non sia in generale positiva, Mazzucchetti conclude il suo parere raccomandando una seconda lettura integrale del romanzo «ad altro giudice forse più aggiornato in astrattismo letterario». Nel fascicolo della Fondazione Mondadori è conservata anche la seconda scheda di lettura del romanzo, firmata da Bruno Maffi e datata 1° marzo 1954 (fig. 4). In alto alla scheda, la scritta “NO” anticipa il parere finale del traduttore, il quale apre la scheda con una brusca dichiarazione: «Confesso di non riuscire ad orientarmi nell'aggrovigliata matassa di questo libro, scritto da una persona evidentemente intelligente e sensibile, ma ammalata di simbolismo e di complicazioni metafisiche»<sup>425</sup>. Maffi argomenta la propria stroncatura sostenendo che l'universo romanzesco è un dedalo incomprensibile «fatto di simboliche strade, di personaggi allusivi, di sciarade insolubili [...] che dà al lettore l'impressione continua di camminare su piani diversi». Maffi rimprovera inoltre ad Aichinger di non presentare un'intenzione narrativa chiara, e riconduce questo difetto a un disperato tentativo della scrittrice «di dipanare la matassa delle sue emozioni, dei suoi pensieri incalzanti», senza però riuscirci. In parte similmente a quella di Mazzucchetti, la critica di Maffi si rivolge allo stile del romanzo, qualificato come eccessivamente simbolistico e allusivo, addirittura incomprensibile, su uno sfondo di vicende reali e certo comprensibili ai due traduttori. La sua convinzione è che lo scarto tra il contenuto del libro e lo stile della narrazione non renda l'opera fruibile e, quindi, non incontri il gusto del pubblico, abituato ai toni più diretti e immediati della stagione neorealista. Questo emerge chiaramente dai toni stessi della scheda di lettura, che si conclude con la considerazione che *Die größere Hoffnung* sia «una testimonianza tragica dello smarrimento, del disordine in cui viviamo» e che «il guaio è che la testimonianza ci è data dalla mancata purificazione della materia poetica nell'autrice». Secondo Maffi, quindi, a un contenuto *reale* come quello descritto nel romanzo dovrebbe corrispondere la forma cristallina di un narrato verosimile, essenziale e

---

<sup>424</sup> Lavinia Mazzucchetti, parere di lettura su Ilse Aichinger, *Die größere Hoffnung*, (3 febbraio 1954), in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio storico Mondadori, segreteria editoriale estero – Giudizi di lettura, fasc. Aichinger.

<sup>425</sup> Bruno Maffi, parere di lettura su Ilse Aichinger, *Die größere Hoffnung*, (1° marzo 1954), in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio storico Mondadori, segreteria editoriale estero – Giudizi di lettura, fasc. Aichinger.

cronachistico. Il critico interpreta per contro lo stile di Aichinger come il riflesso di un senso di smarrimento e di disordine dell'autrice dato dal fatto che «l'angoscia ha forse ancora bisogno di filtrare e sedimentare», e vede così nel romanzo il sintomo della confusione di una scrittura post-traumatica, che ancora fatica a dare una forma ai pensieri e alla memoria della guerra.

La figura e l'opera di Ilse Aichinger non ricevono attenzione in Italia fino almeno al 1961, quando Massimo Sani (1929-2018), sceneggiatore, regista e corrispondente in Germania dei periodici editi da Mondadori, raccomanda al gruppo editoriale di tradurre i testi della scrittrice austriaca, di cui era appena uscita la seconda edizione del romanzo *Die größere Hoffnung*, ampiamente riveduta. Sani menziona anche il volume di racconti *Der Gefesselte* (1953) e la raccolta di scene e dialoghi *Zu keiner Stunde* (1957), sottolineando inoltre che Aichinger aveva da poco ricevuto il premio letterario della Bayerische Akademie der Schönen Künste, a rimarcare la sua consacrazione come «una delle più promettenti speranze della letteratura tedesca odierna». Nell'ottica della storia della ricezione di Aichinger in Italia, sarebbe effettivamente interessante e molto utile capire se, e in che misura, Massimo Sani abbia funto da mediatore, contribuendo ad accrescere l'attenzione all'opera della scrittrice. Solo due anni dopo, il romanzo, che nel frattempo aveva subito una profonda revisione da parte di Aichinger, con decise sfrondate di intere scene, vede la luce in Italia presso Garzanti<sup>426</sup>. Nella storia della prima ricezione italiana dell'autrice, un altro anno importante è il 1962, quando due suoi scritti compaiono nell'antologia della letteratura contemporanea di lingua tedesca *Il dissenso*, uscita presso Feltrinelli e curata da Hans Bender, allora direttore assieme a Walter Höllerer della rivista «Akzente». Il traduttore e germanista Enrico Filippini si occupa della redazione dell'antologia in lingua italiana. Il volume è diviso in due parti: nella prima vengono presentati narratori che, «mutuando la loro strumentazione stilistica da Hemingway e Kafka, hanno documentato la condizione della Germania durante e dopo la guerra»<sup>427</sup>, mentre la seconda è dedicata a testi che hanno una più spiccata tendenza sperimentale. In quest'ultima sezione vengono pubblicati *Colombe e lupi (Tauben und Wölfe)*<sup>428</sup> e *Crisantemi bianchi (Weiße Chrysanthemen)*<sup>429</sup> di Ilse Aichinger, nella traduzione di Angelica Comello. In linea di continuità rispetto alle schede di lettura di Mazzucchetti e Maffi, anche Hans Bender, nella sua introduzione all'antologia, riconduce inequivocabilmente la letteratura di Ilse Aichinger alla tradizione surrealista e la distanzia dalle esperienze della sua quasi coetanea, nonché amica, Ingeborg Bachmann: «Se è difficile disporre all'interno di un preciso orientamento le prose di Ingeborg Bachmann, è chiara l'origine surrealista dei dialoghi di Ilse Aichinger». Sottolineando il forte valore dell'immaginazione («delicata, femminile, tipicamente austriaca»), Bender sottolinea che i personaggi dei due testi di Aichinger presentati nel volume di Feltrinelli sono «onirici, sfuggenti, privi di un ambiente o di un

---

<sup>426</sup> Una seconda traduzione del romanzo, a opera di Elena Agazzi, è uscita nel 1999 per l'editore milanese La Tartaruga. Nel 2021, la traduzione di Pocar è stata rivista da chi scrive e ripubblicata presso la casa editrice Quodlibet, con un essenziale apparato di note al romanzo e la traduzione (finora inedita) del racconto *Il quarto cancello*.

<sup>427</sup> Michele Sisto, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», 55 (2007), pp. 86-109: 96.

<sup>428</sup> Uscito la prima volta nel 1956 sul terzo numero di «Akzente» e ripubblicato nel 1957 nella prima edizione della raccolta di scene e dialoghi *Zu keiner Stunde*.

<sup>429</sup> Uscito la prima volta nel 1958 sul terzo numero di «Akzente» e ripubblicato nel 1961 nel volume *Besuch im Pfarrhaus. Ein Hörspiel. Drei Dialoge*, dove compare tra i «dialoghi» assieme a *Nicht vor Mailand* e *Passüberquerung. Für Nelly Sachs*.

ambito precisi»; allo stesso modo, le scene vengono qualificate dal curatore come «irreali» e gli stessi dialoghi come «fine a se stessi»<sup>430</sup>. È interessante anche leggere la premessa avanzata da Bender prima di introdurre Aichinger e Bachmann – uniche donne presenti nell'antologia: «La tematica dell'attualità che abbiamo sottolineato nelle prose precedenti svolge un ruolo soltanto subordinato nelle prove che seguono, le quali vogliono proporre più un esempio stilistico che non tematico». Aichinger, Bachmann e altri scrittori vengono collocati all'interno di una speciale compagine fatta da autori sperimentalisti che, ognuno a proprio modo, si avviano su strade meno vicine ai gusti del pubblico. Come già era avvenuto con *Die größere Hoffnung* nelle schede di lettura del 1954, anche in questa prefazione la presentazione al lettore dei due dialoghi di Aichinger occulta il messaggio etico di entrambi i testi, dando spazio solo agli aspetti meramente stilistici e ai tratti sperimentali del dettato aichingeriano.

---

<sup>430</sup> Hans Bender, *La prosa tedesca dopo il '45*, in *Il dissenso. 19 nuovi scrittori tedeschi*, a cura di Hans Bender/Enrico Filippini, Milano, Feltrinelli 1962, pp. 7-27: 23.



*Lettera Maffi*

1

**ARNOLDO MONDADORI EDITORE**

DIREZIONE EDITORIALE

COMITATO DI LETTURA

3 febbraio 1954

Autore ILSE AICHINGER Prima lettura  
Titolo Die grössere Hoffnung  
Editore Bermann- Fischer.  
Proposto da mandato Fischer a nostra richiesta, segnal. Mazzucchetti  
Lettore Mazzucchetti.

Leggendo le prime ottanta pagine di questo romanzo , pensavo di

aver finalmente una proposta positiva da fare. Una certa analogia fra l'avvio di questo racconto simbolico surrealista, ma a sfondo concreto, con il famoso film *Les jeux interdits* permette di far capire con questo solo confronto di che cosa si tratti. L'orrore della guerra, e più dell'odio e della persecuzione razzista anche contro gli innocenti simili, veduto in una forma artistica totalmente opposta a quelle, per es. di Robert Neumann nei suoi "Bambini di Vienna". Anche qui soltanto, bambini in scena, al principio bambini appena adolescenti, poi già giovanetti. Una piccola Ellen che ha "soltanto du' nonni non a posto" cioè che è un Mischling, un mezzosangue, rinnegata dal padre graduato delle S.S. e impossibilitata a seguire la madre nella emigrazione oltre oceano, è in lotta col visto. (Si pensa, anche come tecnica, al Console di Menotti) ma poi accetta in certo modo il giudizio universale in terra , riconoscendone la suprema giustizia futura.

Ma a parer mio le forze non sono affatto bastate all'autrice e il libro è mancato, non si regge nei suoi dieci lunghi capitoli. La parte intellettualistica, libresca, prende la preponderanza , direi pur non sapendo se anche l'autrice sia un'autobiografa e sia un mezzosangue) che il filosofeggiante professore germanico soffoca il poeta visionario surreale e scrive un lavoro pedante.

Anche mi preoccupa la considerazione che molti aspetti di questi quadri apocalittici del gruppo di poveri bambini ebrei, braccati dalla polizia e dalla vilta generale diverrebbero ancora più oscuri nella versione .

E non ultima paura: se il libro fosse, come in tedesco, dato al pubblico nel 1948, sarebbe ancora attuale, ma se la Mond. lo mettesse fuori nel 1958, vi è pericolo che la "stella gialla" introdotta dai nazi sia troppo vago ricordo, sostituita da qualche stella rossa o verde per isolare e bandire i preti o i comunisti pericolosi. Insomma: si comprendono le speranze poste dalla critica in questa giovane autrice austriaca cattolica e ribelle ~~xxxx~~ solo agli uomini ma non a Dio, ma direi che sarebbe meglio aspettarla al varco di prossime opere .

NON MI SEMBRA PERO' IMPROBABILE, dato che si fa un poco di rumore intorno al suo nome, che essa venga pubblicata da editore italiano: per questo pregherei prima di un definitivo rifiuto di far leggere tutto il romanzo (non il solo primo capitolo allettante!) ad altro giudice forse più aggiornato in astrattismo letterario!

Fig. 3. Scheda di lettura di Lavinia Mazzucchetti. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio storico Mondadori, segreteria editoriale estero - Giudizi di lettura, fasc. Aichinger

ARNOLDO MONDADORI EDITORE

DIREZIONE EDITORIALE

3  
No

COMITATO DI LETTURA

1 marzo 1954

Autore Aichinger Seconda lettura  
Titolo Die Grössere Hoffnung pagg. 400  
Editore Berman-Fischer  
~~Proposto da~~ mandato da Fischer a ns. richiesta, segnalaz. Mazzucchetti  
Lettore Bruno Maffi

Confesso di non riuscire ad orientarmi nell'aggrovigliata matassa di questo libro, scritto da una persona evidentemente intelligente e sensibile, ma ammalata di simbolismo e di complicazioni metafisiche. Si può ben capire il fondo del romanzo - la tragedia dei ragazzi della Germania nazista, dei tormentati dalla guerra, delle giovani vite che tentano di evadere da un destino cupo e tragico, che battono disperatamente alla porta dell'avvenire e tuttavia portano ai piedi la palla pesante di un passato non loro, che cercano un antenato "sbagliato" che permetta loro di svincolarsi dal presente, che si sforzano di superare una frontiera, ma questa fugge davanti a loro e, quando l'hanno finalmente varcata, una pallottola li stende a terra. Si può capire tutto questo; ma non si può capire (e qui si dubita della propria intelligenza) il dedalo nel quale ci si muove, fatto di simboliche strade, di personaggi allusivi, di sciarade insolubili, di fatti naturali od umani elevati a dramatis personae, e che dà al lettore l'impressione continua di camminare su piani diversi. E' come se la stessa autrice cercasse disperatamente di dipanare la matassa delle sue emozioni, dei suoi pensieri incalzanti, e non ci riuscisse. Per me, libri come questi sono una testimonianza tragica dello smarrimento, del disordine del mondo in cui viviamo; il guaio è che la testimonianza ci è data dalla mancata purificazione della materia poetica nell'autrice. Che dire, dunque? L'angoscia ha forse ancora bisogno di filtrare e sedimentare? O non lo potrà mai?

Il mio giudizio è negativo. Ma, ancora una volta, non dipenderà da una incapacità di capire?

Bruno Maffi

Fc

Fig. 4. Scheda di lettura di Bruno Maffi. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio storico Mondadori, segreteria editoriale estero - Giudizi di lettura, fasc. Aichinger

#### 4. Guardare nel buio: l'indeterminatezza come principio poetico

«Es ist nicht leicht, über sich selbst zu reden, es ist so, als würde man in den Spiegel schauen; man macht dann nicht das richtige Gesicht. Aber wenn das Spiegelbild auch irreführend ist, so haben wir doch kein anderes und müssen uns darin durchschauen und müssen den Spiegel zum Fenster machen»<sup>431</sup>. Inizia così un celebre testo di Ilse Aichinger, a metà tra manifesto di poetica e frammento autobiografico, pubblicato nel gennaio 1951 sulla rivista «Ulmer Monatsspiegel», diretta da Inge Aicher-Scholl<sup>432</sup>. Il testo è una riflessione sulla scrittura del romanzo *Die größere Hoffnung* e sul concetto di percezione e rappresentazione della realtà. La necessità di attraversare lo specchio con lo sguardo, ovvero di andare oltre la superficie di proiezione e oltre l'immagine di sé, come se in realtà si stesse osservando il mondo esterno attraverso una finestra, coincide, se riferito alla scrittura del romanzo, con il dover guardare nelle pieghe oscure e dolorose della guerra e della persecuzione<sup>433</sup>, mantenendo la posizione marginale dell'osservatore in finestra: «Ich habe es in meinem ersten Buch *Die größere Hoffnung* versucht, und weil es damals vor den Fenstern draußen gerade Nacht war, Krieg und Verfolgung, habe ich mich bemüht, im Finstern schauen zu lernen und darin die Maße des Tages wiederzuerkennen»<sup>434</sup>. Guardare attraverso, oltre lo specchio, significa anche decretare la morte di un'arte che non può più riflettere la realtà<sup>435</sup>. L'occhio deve guardare nel buio, imparando a riconoscere in quelle tenebre le trasparenze e a ritrovare la misura del giorno («die Maße des Tages»), alla ricerca di nuove modalità visive e di rappresentazione del reale<sup>436</sup>. Il testo è caratterizzato dall'abbondanza di parole proprie del campo semantico della luce e della vista: oltre a *Licht* (luce), e all'espressione dai toni chiaroscurali *Licht von Abschied* (luce di addio), il verbo *durchschauen* (guardare attraverso) rimanda direttamente al suo aggettivo *durchsichtig* (trasparente). Anche il gioco di chiaroscuri tra le parole *Glanz* (splendore) e *Abschied* (addio) e la co-occorrenza di *Tag* (giorno) e *Nacht* (notte) rimandano a un momento sospeso tra le tenebre del nazionalsocialismo e l'alba di una nuova epoca. Così, la lingua, strumento di rappresentazione (*Darstellung*) del mondo, è chiamata a infrangere la superficie riflettente dello specchio. Come l'occhio che si abitua a una nuova luce, la lingua pure si modifica e si adatta a una realtà le cui condizioni sono profondamente mutate. In un'intervista del 1996, Aichinger torna su questo concetto spiegando che lo scrittore si muove entro i confini della sua lingua, del testo, e che la sua modalità espressiva – il *modus* della scrittura – è sempre un riflesso della realtà in cui vive: «Der Spielraum für den Schriftsteller war immer die Sprache, der Text. Es kam und

---

<sup>431</sup> Ilse Aichinger, *Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*, cit., p. 29.

<sup>432</sup> Inge Aicher-Scholl, sorella di Hans e Sophie Scholl e cofondatrice della Hochschule für Gestaltung di Ulm, era legata personalmente e professionalmente ad Aichinger. Anche il marito di Aicher-Scholl, il designer Otto ("Otl") Aicher, collaborò allo «Ulmer Monatsspiegel» e disegnò inoltre le copertine di molti volumi di Aichinger. Sulla storia di questo lungo sodalizio è doveroso il rimando a Christine Ivanovic, *Ilse Aichinger in Ulm*, Marbach a.N., Deutsche Schillergesellschaft 2011.

<sup>433</sup> «„Warum spielt ihr im Dunkeln?“ „Wir sehen besser so!“». DgH: 152.

<sup>434</sup> Ilse Aichinger, *Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*, cit., p. 29.

<sup>435</sup> Cfr. Marion Schmaus, *Die Autorin tritt aus dem Spiegel. Infragestellung von Autorschaft in Ilse Aichingers Werk*, in „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“, cit., pp. 79-92: 81.

<sup>436</sup> In una lettera alla sorella gemella, Ilse Aichinger riassume uno dei principi guida della scrittura del romanzo, ossia che anche nelle tenebre più profonde può accadere il miracolo: «Ich versuche darin zu zeigen, daß auch mitten in der Finsternis das Wunder ist». Ilse e Berta Aichinger a Helga Singer, 15 ottobre 1945, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., p. 189.

kommt nicht darauf an, was er sagt, sondern wie er es sagt, nicht darauf, was er schreibt, sondern wie er es schreibt. Im Augenblick, scheint mir, es müsste alles sprachlich gebrochener, filigraner sein»<sup>437</sup>. Merita anche di essere menzionata la domanda dell'intervistatore: «Welche Funktion kann Literatur heute erfüllen, ohne sich zur Dienstmagd bestimmter ideologischer oder parteipolitischer Bestrebungen zu degradieren?». Al quesito, che mette sul tavolo di discussione questioni essenzialmente etiche e politiche, Aichinger risponde rimarcando l'importanza del “come” rispetto al “cosa” della scrittura. Entro lo spazio di manovra (*Spielraum*) di questo *wie* si annida non solo tutto il senso della sua costante ricerca e sperimentazione poetica, ma anche il significato profondo del fare poesia dopo Auschwitz.

Nel testo del 1951 Aichinger affronta anche le questioni del patto etico della scrittura testimoniale e della veridicità del racconto – cioè l'aderenza della narrazione all'esperienza vissuta – sottolineando di non aver inventato (*erfunden*) la materia romanzesca, ma di aver trovato (*gefunden*) gli avvenimenti narrati, come si trova un oggetto lasciato a terra, un reperto o una traccia. «Aber es war nicht ganz leicht, den Einwänden der anderen aus meiner Gruppe zu begegnen, daß doch vieles anders gewesen sei. Ich mußte ihnen erst erklären, daß ich es nicht erfunden hatte, sondern gefunden hatte, wie etwas, das auf dem Grund liegt. An einem See ist ja auch beides wirklich, der Spiegel und der Grund»<sup>438</sup>. Un elemento che caratterizza la scrittura di *Die größere Hoffnung* è infatti un processo dinamico di ricerca e di movimento che, sul piano dell'architettura del romanzo, si riflette ad esempio nella giustapposizione delle scene, a prima vista slegate tra loro, come in un mosaico, o in un dramma a stazioni. Il risultato di questo percorso creativo, costruito a partire da una ricerca di tracce e sottotesti, è un'opera in cui le narrazioni si stratificano e costituiscono un corpo testuale dove l'oggetto concreto convive accanto a elementi simbolici<sup>439</sup> e dove situazioni estremamente realistiche vengono descritte per mezzo di una lingua immaginifica e metaforica<sup>440</sup>. E benché diversi elementi rendano riconoscibile, sullo sfondo, la città di Vienna, anche l'assenza di toponimi concreti, localizzati e localizzabili, concorre a generare questo effetto “fiabesco” che avvolge i luoghi del romanzo di profondo mistero. Ancora in merito al concetto di testimonianza<sup>441</sup>, Aichinger ricorda come il romanzo sia nato in realtà come un *Bericht*, un resoconto diretto: «Ich wollte zuerst nur einen Bericht schreiben darüber, wie es wirklich war. Das ist dabei herausgekommen,

---

<sup>437</sup> Adelbert Reif, *Wir müssen die Barrieren unserer Gleichgültigkeit durchbrechen* [1996], in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., pp. 89-102: 97-98.

<sup>438</sup> Ilse Aichinger, *Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*, cit., p. 30.

<sup>439</sup> Un esempio lampante nel romanzo è la stella, un oggetto quanto mai concreto, poiché cucito sugli abiti dei bambini, ma anche dal forte valore simbolico e identitario. Dagmar Lorenz parla di un complesso di simboli che sta alla base del sistema comunicativo del romanzo aichingeriano e che si sovrappone al contenuto realistico della narrazione: «GH enthält, den realistischen Aussagen überlagert, ein System von Chiffren, die als Teil eines metaphysischen Kommunikationssystems, den Blick in eine weitere, hinter der Wirklichkeit der Objekte und Umstände liegende Realität eröffnet, die erst durch ständige Verweise erkennbar wird». Dagmar C. Lorenz, *Ilse Aichinger*, Königstein i.Ts., Athenäum 1981, p. 68.

<sup>440</sup> Cfr. Monique Boussart, *Ilse Aichingers metaphorisches Sprechen. Zur Bildsprache in der Kurzprosa (1948-1965)*, in *Verschwiegenes Wortspiel*, cit., pp. 137-153.

<sup>441</sup> Intendo qui per “testimonianza” un testo in cui «il narratore iscrive la propria narrazione singolare all'interno di una storia più ampia e generale». La testimonianza è pertanto «un attante collettivo di cui, in qualche misura, [il narratore] diviene portavoce. I testi a vario titolo “testimoniali” [...] intrecciano in modi inediti le componenti soggettive del racconto autobiografico con la memoria collettiva e storica di un'intera comunità». Patrizia Violi, *Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza*, in «E/C» (2009): [http://www.ec-aiss.it/index\\_d.php?recordID=429](http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=429) (ultima consultazione: 20/11/2021).

aber doch auf eine ganz andere Weise, als ich es mir vorgestellt habe. Und wie ich damit fertig war, war ich ins Schreiben geraten»<sup>442</sup>.

Coerentemente con l'intenzione di scrivere un resoconto, Aichinger inserisce nel romanzo numerosi episodi vissuti in prima persona. Anche i personaggi sono calcati su persone realmente esistite, come ci rivela il fitto carteggio tra Ilse Aichinger e Helga Michie, ora in parte pubblicato. Un esempio su tutti è Hanna, l'amica di Ellen di cui nel romanzo si dice che un giorno vorrebbe abitare in una casa sulla costa svedese e sposare un pastore protestante. Hanna si ispira all'amica Hanna Liechtenstein, conosciuta presso la Schwedische Israelmission di Vienna<sup>443</sup>. come si evince dalla lettera a Helga del 25 novembre 1945 in cui Ilse elenca alcune persone deportate in Polonia e mai più tornate: «Anni Platz, Hanna Liechtenstein, Herta Dämmerer und viele andere, an die ich mich nicht mehr erinnern kann, alle, die nicht Mischlinge waren und Hanna wollte doch so gern Pastorfrau werden in Schweden und wir haben doch alle vertraut und an Wunder geglaubt»<sup>444</sup>. Ma anche il personaggio di Anna, presente solo in un episodio del romanzo, è legato a una persona realmente esistita: «Gestern haben wir diese Mrs. Baylei [...] besucht, [...] ihre Schwester Anna, die ich unter merkwürdigen Umständen vor ihrer Deportation nach Polen im Jahr 1941 kennengelernt hab, war reizend».<sup>445</sup> Nel romanzo, i bambini incontrano Anna mentre sta preparando le valigie in quanto ha ricevuto la convocazione per la Polonia: «Ich – ich habe die Aufforderung für Polen»<sup>446</sup>.

Il resoconto veritiero, esperienziale, sconfinava in un altro “genere” letterario, assumendo forme ibride e trasformandosi da *Bericht* in romanzo, dai tratti sì essenzialmente autobiografici, come in una narrazione testimoniale, ma estremamente innovativo e complesso, soprattutto sotto il profilo formale e linguistico. In *Die größere Hoffnung* Aichinger coniuga il senso di veridicità del *Bericht* con una modalità narrativa magica, lirica<sup>447</sup>, nutrita da un discorso immaginifico e da un sottotesto mitico, mistico e religioso<sup>448</sup> ben lontano dai

---

<sup>442</sup> Manuel Esser, „Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist“. Auszug aus einem Gespräch mit Ilse Aichinger im Anschluß an eine Neueinspielung des Hörspiels Die Schwestern Jouet [1986], in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, cit., pp. 47-57: 50.

<sup>443</sup> Rimando alla nota 254 di questo lavoro.

<sup>444</sup> Ilse Aichinger a Helga Singer, 21-25 novembre 1945, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., p. 211.

<sup>445</sup> Ilse Aichinger a Helga Singer, 23 gennaio (?) 1947, in *Ivi*, p. 282.

<sup>446</sup> DgH: 119. È interessante notare come, nelle due traduzioni esistenti di *Die größere Hoffnung*, sia Ervino Pocar sia Elena Agazzi non abbiano differenziato i personaggi di Hanna e Anna. Agazzi inserisce inoltre una nota in corrispondenza della prima occorrenza del nome Anna e segnala: «Questo personaggio, che non compare più nella parte successiva del romanzo, è stato probabilmente confuso dall'autrice con Hanna, come si evince là dove Ellen parla dei progetti della ragazza». Ilse Aichinger, *La speranza più grande*, trad. it. Elena Agazzi, Milano, La Tartaruga 1999, p. 103. Il motivo per cui il personaggio non compare più nelle parti successive del romanzo è, come spiega la stessa Anna, la sua deportazione verso la Polonia.

<sup>447</sup> Di realismo magico è tornata a parlare recentemente Brita Steinwendtner in relazione all'incontro del Gruppo 47 nel 1952: «Ein neuer, magischer Realismus, der die Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit imaginierte [...] setzte sich durch». Cfr. Brita Steinwendtner, *Das Meer, die Gruppe 47 und eine junge Wiener Dichterin. Brief aus Niendorf*, in «Literatur und Kritik», 523/524 (2018), pp. 18-23: 21. Ma già nel 1949 Hermann Schreiber, nel chiedersi se la nuova forma di rappresentazione della realtà («Form der Darstellung») inaugurata dal romanzo di Aichinger potesse trovare posto e legittimità («Platz und Berechtigung») nella letteratura, ascriveva l'opera *tout court* al surrealismo. La sua recensione è punteggiata di parole ed espressioni suggestive in tal senso, come *magisch*, *befremden*, *gespenstisch*, *Visionen*, *entfesselte Phantasie*. Schreiber, comunque, riconosce che la compresenza di realtà e immaginazione nel romanzo riflette la normale e reale condizione umana. Cfr. Hermann Schreiber, *Die größere Hoffnung*, cit.

<sup>448</sup> Il romanzo è costellato di episodi e luoghi biblici: il diluvio universale, il regno di Davide, Babilonia, l'Egitto, il Mar Rosso, il battesimo, Caino e Abele, l'Apocalisse. Cfr. Mireille Tabah, „*Das Bild muß Sinnbild sein.*“ *Die Ambivalenz*

postulati della letteratura delle macerie. Le prime recensioni al romanzo, come quella del 1949 a firma del poeta e traduttore Erich Fried, lo definiscono «ein tiefreligiöses Buch» e mettono in evidenza la “sensibilità cristiana” («christliches Empfinden») della sua giovane autrice<sup>449</sup>. Nella postfazione al romanzo di Aichinger, la scrittrice viennese Ruth Klüger (1931-2020) – lei stessa superstita dell’Olocausto e autrice di un importante romanzo autobiografico<sup>450</sup> – ricorda che le situazioni descritte in *Die größere Hoffnung* non erano affatto insolite nella Vienna nazifascista e che il fascino del romanzo risiede proprio nell’“ambiguità del linguaggio” («Doppeldeutigkeit der Sprache»<sup>451</sup>), diretta conseguenza della compresenza di terrore e fantasia, realtà e sogno<sup>452</sup>. Sullo sfondo della narrazione, infatti, scorrono scene di guerra, morte e persecuzione, ma trovano anche spazio momenti di libertà, speranza, di autoaffermazione dei bambini nei confronti di un mondo di adulti oppressori. Anche Walter Jens, che individua il luogo di nascita della “nuova letteratura tedesca”<sup>453</sup> nel celebre incontro tra Aichinger, Bachmann e Celan alla conferenza del Gruppo 47 del 1952 a Niendorf, sottolinea la presenza di un forte contenuto di realtà nel romanzo, definendo *Die größere Hoffnung* un esempio di “ostracismo della poesia” («das Scherbengericht der Poesie»), intendendo con questo che il romanzo propone un modo inedito di affrontare il passato nel contesto della produzione letteraria dopo il 1945<sup>454</sup>.

«Etwas Seltsames geschah: Die peinliche Vermeidung aller Realien, der Verzicht auf die vertrauten Namen, Begriffe und Vorstellungen, gab den Konturen eine nicht minder grimmige Akkuratess als der Beleg. Kein Hitler, kein SD, kein Auschwitz und kein militärisches Planspiel: und doch die ganze Wirklichkeit, und doch die zappelnden Galgen im Rachen des Walfisches.»<sup>455</sup>

La germanista Miriam Seidler osserva che la presenza simultanea di sogno, fantasia e contenuto di realtà è dovuta anche al fatto che il romanzo è focalizzato sulla prospettiva infantile<sup>456</sup>. Tuttavia, va sottolineato che la

---

*weiblicher Schreibweise in Ilse Aichingers Roman Die größere Hoffnung, in Verschwiegenges Wortspiel, cit., pp. 169-178: 173. Anche Simone Fässler individua con grande precisione gli episodi e i luoghi vetero- e neotestamentari nel romanzo di Aichinger. Cfr. Simone Fässler, Von Wien her, auf Wien hin. Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“, Wien u.a., Böhlau 2011, p. 115.*

<sup>449</sup> Erich Fried, *Die größere Hoffnung*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, cit., pp. 155-156.

<sup>450</sup> Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend* (1992). L’opera è suddivisa in cinque parti, ognuna delle quali rappresenta una stazione delle peregrinazioni della scrittrice, un cammino che si snoda tra l’infanzia a Vienna, la topografia del terrore dei Lager e la fuga finale: *Wien; Die Lager – Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau, Christianstadt (Groß-Rosen); Deutschland – Flucht, Bayern; New York; Göttingen*.

<sup>451</sup> Ruth Klüger, *Nachwort*, in *Ilse Aichinger, Die größere Hoffnung*, Frankfurt a.M., Fischer 2000, pp. 245-254: 249.

<sup>452</sup> «Die Sakralisierung des Schreckens vollzieht sich in einer Fülle von biblischen Vergleichen und Metaphern, in denen die Erniedrigung, die Angst, die äußersten Leiden und der grausame Tod der Opfer als von Gott gewollte Gegebenheiten der menschlichen Existenz überhaupt ausgegeben werden. Nicht von Juden ist die Rede – das Wort fällt insgesamt dreimal [...], sondern von verängstigten, leidenden Wesen überhaupt, nicht von jüdischen Kindern, sondern von „Kindern mit den falschen Großeltern“, auch nicht von den Nazis und der Hitlerjugend, sondern von „Uniformierten“ [...]» Mireille Tabah, *„Das Bild muß Sinnbild sein.“*, cit., p. 172.

<sup>453</sup> Walter Jens, *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen*, München, Piper 1961, p. 150.

<sup>454</sup> Per contrasto, Jens cita *Der SS-Staat* (1946) di Eugen Kogon, la prima analisi storica del sistema dei campi di concentramento.

<sup>455</sup> Walter Jens, *Ilse Aichingers erster Roman*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, cit., pp. 138-141: 138.

<sup>456</sup> «Zugleich ermöglicht die Kinderperspektive eine Darstellung, die Traum, Phantasie und Wirklichkeit nicht zu trennen vermag». Miriam Seidler, *„Sind wir denn noch Kinder?“*, cit., pp. 92 sgg. La studiosa Tanja Hetzer osserva invece che la prospettiva infantile ha un ampio raggio di lettura, poiché non rimanda solo alla protagonista del romanzo, ma anche



dimensione utopica sognata dai bambini è sempre ancorata in scene di vita quotidiana molto concrete e spietatamente reali. Come si legge anche nel romanzo: «Oh, Träume sind wachsamer als Taten und Ereignisse, Träume bewachen die Welt vor dem Untergang, Träume, nichts als Träume!»<sup>457</sup>.

La mescolanza di dimensione reale e fantastica genera nel lettore un effetto di vaghezza e indeterminatezza che è sicuramente una delle cifre stilistiche del romanzo. L'indeterminatezza si realizza su vari livelli, in primis sul piano narratologico, con l'impossibilità di definire sempre l'identità della voce narrante: non è chiaro, infatti, se a narrare gli eventi sia un personaggio esterno alla storia, un personaggio interno (un membro "invisibile" del gruppo dei bambini ebrei?), o se sia la stessa Ellen a raccontare i fatti<sup>458</sup>. Miriam Seidler osserva che il narratore, eccetto in alcune scene del romanzo, è essenzialmente eterodiegetico extradiegetico, ovvero esterno alle vicende<sup>459</sup>, anche se non mancano scene corali e polifoniche. Il romanzo stupisce per la sua generale anticonvenzionalità: Henriette Herwig lo definisce uno «Sprachexperiment, das alle Gattungsgrenzen sprengt»<sup>460</sup>, a sottolineare il forte elemento di sperimentazione e l'impossibilità di leggere *Die größere Hoffnung* con gli strumenti di un romanzo "tradizionale". Il testo è suddiviso in dieci capitoli o scene<sup>461</sup> che, per quanto legati gli uni con gli altri da una trama comune, sono in buona sostanza autonomi per forme e contenuti. Più che di capitoli, sarebbe opportuno parlare di *Stationen*: il libro, infatti, richiama alla mente la tipica struttura a catena dello *Stationendrama*, composto da una serie di scene accostate una accanto all'altra e tenute insieme da un personaggio centrale, in questo caso Ellen<sup>462</sup>, e da forti fili tematici. Questa struttura episodica è anche frutto di una particolare percezione e descrizione del tempo, che non segue le regole della cronologia e il tempo storico. Gli unici punti di orientamento sono le ore, che scorrono indefinite, il giorno, la

---

alla modalità di scrivere e (ri)costruire gli eventi del passato da una prospettiva nuova, con uno sguardo "fanciullesco" (ma per nulla ingenuo) sulla realtà. Cfr. Tanja Hetzer, *Kinderblick auf die Shoah*, cit., p. 10. In una lettera di Aichinger alla gemella Helga Michie, datata 14 dicembre 1952, si ritrova un passaggio fondamentale che può aiutare a spiegare la scelta di incentrare il punto di vista del romanzo sulla prospettiva infantile: «Weihnachten ist mir deshalb so tröstlich, weil Gott ein Kind geworden ist, und es ist mir nicht ein Trost wegen der Verniedlichung, sondern deshalb, weil aus der Schwäche und Unsicherheit alles Wahre kommt und ich das daraus sehe». Ilse Aichinger a Helga Michie, 14 dicembre 1952, cit. in Irene Fußl/Roland Berbig, *Nachwort. «Eine Brücke zu mir schlagen»*, cit., pp. 309-310. In una pagina dei primi diari di Aichinger, ora pubblicati, la scrittrice cita una massima biblica di San Paolo, riprendendo il tema della condizione di debolezza come manifestazione di forza: «Doch in der Bibel steht: Virtus in infirmitate perficitur – die Kraft wird in der Schwachheit vollendet. Ich wünsche mir sosehr diese Kraft, um endlich der Mensch zu werden, der ich sein soll!». Ilse Aichinger, *Literarisches Tagebuch, 1944-1945, 1960*, pagina del 20 maggio 1945. In Helga Aichinger/Ilse Aichinger, *„Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe“*, cit., p. 166.

<sup>457</sup> DgH: 75.

<sup>458</sup> Cfr. Miriam Seidler, *„Sind wir denn noch Kinder?“*, cit., pp. 59 sgg.

<sup>459</sup> «Ilse Aichingers Roman *Die größere Hoffnung* wird überwiegend von einem heterodiegetisch-extradiegetischen Erzähler erzählt. Der Erzähler ist keine Figur der erzählten Geschichte, sondern berichtet mehr oder weniger unparteiisch von den Erlebnissen seiner Figuren». *Ivi*, p. 74. Ciononostante, Seidler riconosce l'impossibilità di distinguere una sola voce narrante e anzi sottolinea che «der Erzähler wechselt immer wieder seinen Blickwinkel». *Ivi*, p. 89.

<sup>460</sup> Henriette Herwig, *Sprache und Dichtungsverständnis in Ilse Aichingers Roman „Die größere Hoffnung“*, in «Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft», 28 (1997), pp. 55-69: 60.

<sup>461</sup> In un'intervista a Richard Reichensperger del 31 ottobre 1996, Aichinger parla di come il romanzo sia nato «aus einzelnen Beobachtungen» e di come la scrittura abbia seguito un andamento spontaneo, non un ordine precostituito. L'intervista è disponibile al sito: <https://www.dichterlesen.net/veranstaltungen/studio-lcb-mit-ilse-aichinger-1081/> (ultima consultazione: 12/7/2021).

<sup>462</sup> «Mit dem Stationendrama teilt es [*Die größere Hoffnung*] die locker verbundene, nur durch die Zentralfigur zusammengehaltene Szenenfolge, monologisches, dialogisches sowie chorisches Sprechen, den Verzicht auf Linearität der Handlung und auf psychologische Entwicklung der Figuren». Henriette Herwig, *Sprache und Dichtungsverständnis in Ilse Aichingers Roman „Die größere Hoffnung“*, cit., pp. 59-60.

notte e le stagioni: il romanzo inizia con l'estate e prosegue con l'autunno inoltrato, il tempo della nebbia, il tempo, anche, della scomparsa (*Verswinden*<sup>463</sup>). Un altro elemento in comune con il dramma a stazioni, e con la scrittura drammatica più in generale, è la presenza diffusa di monologhi, dialoghi e scene corali. Stupisce inoltre la vicinanza di alcune parti del romanzo con l'antenato dello *Stationendrama*, ovvero il mistero (*Mysterienspiel*), evidente soprattutto nel capitolo centrale intitolato *Das große Spiel*, dove i bambini, ormai consapevoli della loro imminente deportazione, allestiscono una recita sulla natività<sup>464</sup>. La tecnica del montaggio, propria dello *Stationendrama* e di altri sottogeneri letterari, è una delle principali caratteristiche strutturali del romanzo<sup>465</sup>. Sulla stessa falsariga, Gisela Lindemann legge *Die größere Hoffnung* come suite musicale, dove i capitoli segnano i diversi tempi o movimenti della composizione: «Das erste Kapitel, 21 Seiten lang, ist überschrieben „Die große Hoffnung“. Das zehnte, 23 Seiten lang, heißt „Die größere Hoffnung“ [...]. Dazwischen acht Kapitel unterschiedlicher Länge [...] in sehr unterschiedlichen Erzähltempi, so daß man das Ganze von seiner Musikalität her als Suite bezeichnen könnte»<sup>466</sup>. Nel carteggio tra le gemelle Aichinger, curato dalla studiosa Nikola Herweg, Ilse chiama il suo romanzo «Tagebuchroman», un romanzo-diario, quasi a volerne sottolineare il forte contenuto di realtà e veridicità e, al tempo stesso, la natura intimistica di tale scrittura<sup>467</sup>. In un recente studio, Jacqueline Vansant mostra come nella prima edizione del romanzo vi siano numerosi riferimenti alla terminologia e alla tecnica cinematografica, ad esempio nei capitoli *Der Kai* e *Das große Spiel*<sup>468</sup>. Secondo Vansant, la presenza di un “regista” occulto nelle pagine del romanzo ha delle profonde ricadute di significato sulla ricezione dell'opera nel contesto dell'Austria postbellica, in quanto pone al centro del dibattito la questione della prospettiva – una questione molto controversa e spinosa, se si pensa che in quegli anni in Austria era in corso una vera e propria costruzione e narrazione di un “mito della vittima” che, di fatto, escludeva la presenza di voci e prospettive diverse.

Sul piano della riscrittura di forme tradizionali, come lo *Stationendrama*, un altro capitolo degno di nota è quello intitolato *Der Tod der Großmutter*, successivo a *Das große Spiel*, dove Aichinger attinge, a livello sia linguistico sia contenutistico, alla materia fiabesca. L'ambientazione notturna crea un legame diretto con la fiaba romantica, ma rimanda anche a un momento di profonda inquietudine, quello dell'arrivo dei nazisti che stanno per deportare la nonna di Ellen. La notte non è solo un'indicazione temporale, ma un elemento personificato che compie azioni concrete. Inoltre, si può leggere chiaramente l'intero capitolo come una

<sup>463</sup> Il concetto di *Verswinden* è centrale nella poetica di Aichinger fino alle prose degli anni 2000. Aichinger descrive alla sorella il tardo autunno (*Spätherbst*) come «die schönste Zeit im Jahr». Ilse Aichinger a Helga Singer, 23 novembre 1945, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., p. 208.

<sup>464</sup> Karl August Horst osserva inoltre una vicinanza del romanzo con il genere della *Moritat* e segnala interessanti risonanze con i drammi brechtiani, con la letteratura dell'espressionismo e con il teatro büchneriano. Cfr. Karl August Horst, *In extremis*, in Ilse Aichinger. *Materialien zu Leben und Werk*, cit., pp. 166-169: 167.

<sup>465</sup> Henriette Herwig, *Sprache und Dichtungsverständnis in Ilse Aichingers Roman „Die größere Hoffnung“*, cit., p. 60.

<sup>466</sup> Gisela Lindemann, *Ilse Aichinger*, München, Beck 1988, p. 35.

<sup>467</sup> «Aber inzwischen will auch ich etwas erreichen und meinen großen Tagebuchroman fertigbringen, den ich unter vielen Gefahren heimlich in Bruchstücken geschrieben haben während der letzten 6 Jahre». Ilse e Berta Aichinger a Helga Singer, 15 ottobre 1945, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., p. 189.

<sup>468</sup> Jacqueline Vansant, *Exposing Traumatic Tears in History: Film-making in Ilse Aichinger's Die größere Hoffnung (1948)*, in *Zwischen Abschied und Ankunft*, cit., pp. 103-109.



riscrittura in chiave moderna<sup>469</sup>, con finale ribaltato, della fiaba di Cappuccetto rosso. Ellen (Cappuccetto rosso) va a trovare sua nonna per salvarla dall'arrivo imminente dei nazisti (il lupo)<sup>470</sup>; tuttavia, invece di aiutarla a fuggire dal lupo, esegue le sue ultime volontà e la aiuta a suicidarsi con il veleno, per salvarla dalla deportazione. Altri echi intertestuali risuonano nel capitolo: mentre la nonna è agonizzante, la notte recita il salmo *An den Flüssen Babels saßen sie und weinten*<sup>471</sup>, dove il “noi” del testo biblico è rimpiazzato dalla terza persona plurale. Anche la scena finale del capitolo, in cui Ellen battezza la nonna morta con l'acqua rimasta nel bicchiere (la stessa acqua con la quale poco prima aveva bevuto il veleno), rimanda a un ultimo atto sacramentale di *Erlösung*, assoluzione, gesto e momento estremo di liberazione dagli oppressori. In generale, le molteplici forme e scritture presenti nel romanzo creano un effetto di indeterminazione della figura e della voce autoriale, oltre che una complessità di fondo che può essere letta come un tentativo, intrapreso da Aichinger nell'immediato dopoguerra, di riflettere e tradurre in un testo letterario una realtà altrettanto mutevole, complessa e problematica<sup>472</sup> e di raccontare un momento storico drammatico e di così vasta portata partendo da tracce dell'esperienza individuale. In uno studio seminale sulla prosa di Aichinger, la studiosa Barbara Thums individua tre paradigmi di scrittura del romanzo – mitico, mnestico e mistico – evidenziando come il ricorso al mito e ad altre pratiche culturali e letterarie rimandi sempre al profondo significato *etico* del romanzo. Ad esempio, la materia mitica non serve solo a dare una struttura narrativa alle vicende, ma vuole esprimere anche l'impossibilità di raccontare l'Olocausto. Il mito, infatti, chiama a sé una «Ethik des Gedächtnisses»<sup>473</sup> che risiede nello sforzo di riportare alla memoria l'irrapresentabile, il rimosso, il sottratto (*das Entzogene*) – un processo che Thums chiama «mythische[n] Umkreisung des Nicht-Nennbaren»<sup>474</sup>.

##### 5. L'identità ebraica e la colpa ereditata: questioni etiche nel capitolo *Das heilige Land*

È la stessa Ilse Aichinger a tratteggiare la trama del romanzo (nella sua prima edizione) alla sorella gemella Helga Michie, in una lettera del 14 settembre 1946:

<sup>469</sup> Wendelin Schmidt-Dengler osserva che la fiaba originaria di Cappuccetto rosso non è più valida per Ellen, che la riscrive sulla base della propria esperienza personale. Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, cit., p. 49. Sulla scorta della riflessione di Schmidt-Dengler è opportuno chiamare in causa anche gli scritti di Bruno Bettelheim (sopravvissuto ai campi di sterminio), soprattutto in merito alla rimodulazione della fiaba da parte del bambino quale strategia di adattamento e sopravvivenza allo sconvolgimento della realtà. Cfr. soprattutto Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, trad. it. Andrea D'Anna, Milano, Feltrinelli 2013.

<sup>470</sup> «Groß bist du, Großmutter, der Wolf kann dich nicht verschlingen!». DgH: 176. Anche la persecuzione (*Verfolgung*), come la notte, è un personaggio del capitolo.

<sup>471</sup> DgH: 182.

<sup>472</sup> Cfr. Hubert Roland, *Magischer Realismus und Innere Emigration. Das Störpotenzial einer Poetik in Elisabeth Langgässers Roman Der Gang durch das Ried (1936)*, in *Poetologien deutschsprachiger Literatur 1930-1960*, hrsg. v. Moritz Baßler u.a., Berlin/Boston, De Gruyter 2016, pp. 51-75: 74-75. In riferimento ad Aichinger, Roland parla di uno «Janusgesicht einer Poetik und Weltanschauung, die Widersprüche kultiviert, um den komplexen und veränderlichen Charakter der Wirklichkeit zu reflektieren».

<sup>473</sup> Barbara Thums, „Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede“. *Mythos, Gedächtnis und Mystik in der Prosa Ilse Aichingers*, Freiburg i.Br., Rombach Verlag 2000, p. 206.

<sup>474</sup> *Ivi*, p. 300.

«Die größere Hoffnung [...] handelt von einer Bande junger Menschen und besonders von einem jungen Mädel während der sieben letzten Jahre der Verfolgung. Dieses junge Mädel bist Du und ich und alle jungen Mädeln und Kinder und Halbwüchsige, die gelitten haben. Ich versuch in diesem Buch, die Tiefe aufzubrechen und den Sinn, der hinter den Schmerzen ist, aber ich muß eben noch einmal zurücktauchen und alles noch einmal erleben und erleiden.»<sup>475</sup>

Le vicende del romanzo *Die größere Hoffnung* ruotano attorno alla protagonista, Ellen, una ragazzina dall'età imprecisata<sup>476</sup> con due nonni "sbagliati" e due "giusti", quindi ai sensi delle Leggi di Norimberga una *Mischling* di primo grado, come Ilse Aichinger. Ellen e i suoi amici ebrei ("con quattro nonni sbagliati", come vengono definiti nel libro) vivono in una città sotto il giogo nazista, tra la costante minaccia di deportazione e di morte e la speranza di una fuga oltre il confine. Il romanzo si apre su una scena notturna: Ellen fa irruzione nell'ufficio del console perché, non avendo più nessuno che possa farsi suo garante, vuole ottenere un visto ufficiale, firmato appunto dal console, per lasciare la città e raggiungere sua madre, emigrata in America. Di fronte a questo dilemma insolubile, il console spiega a Ellen che è lei a doversi dare un visto e a farsi garante di se stessa, della propria libertà. Ellen, pertanto, non può lasciare la città e, proprio come Aichinger, fa esperienza diretta della guerra, delle persecuzioni razziali, della morte e delle deportazioni. Nel secondo capitolo del romanzo, intitolato *Der Kai*, avviene l'incontro tra Ellen e un gruppo di bambini ebrei che diventano presto suoi amici. I bambini stanno giocando sulla riva del fiume e aspettano che un bambino anneghi per poterlo salvare. In questo modo sperano di ottenere dal sindaco la redenzione dai peccati commessi dai loro nonni. I nonni, e gli adulti più in generale, sono presenze fondamentali nel romanzo. Le figure adulte, declinate sia positivamente sia negativamente, sono infatti la controparte dei bambini e l'incontro tra le due generazioni è funzionale a mettere in luce due modi diversi di vedere il mondo e la realtà. Un'importante riflessione sulla figura dei nonni e sulla loro colpevolezza in relazione all'esistenza dei bambini ebrei è rintracciabile all'inizio del terzo capitolo del romanzo, intitolato *Das heilige Land*, oggetto di analisi in questo paragrafo. Il capitolo è quasi interamente ambientato in un cimitero; ai bambini, infatti, è proibito accedere e tanto meno giocare nei luoghi pubblici, primo fra tutti il parco cittadino, e per questo il cimitero diventa per loro luogo di distrazione e di gioco<sup>477</sup>. Come già nel racconto *Das vierte Tor* del 1945, alcuni dettagli eloquenti caratterizzano il luogo come il cimitero ebraico di Vienna:

«Nördlich lag die Straße. Von dorthier hörte man das Rattern der Straßenbahn, die an diesem letzten Friedhof keine Station machte und so schnell vorbeifuhr, als hätte sie Angst, als wollte sie den Kopf wegrehen, wie

---

<sup>475</sup> Ilse Aichinger a Helga Singer, 14 settembre 1946, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., p. 261.

<sup>476</sup> Nel capitolo *Die Angst vor der Angst* della versione del 1948 di *Die größere Hoffnung*, Ellen ha quindici anni. Cfr. anche Miriam Seidler, „*Sind wir denn noch Kinder?*“, cit., p. 91.

<sup>477</sup> «Es war offiziell den Juden und jüdisch Versippten, wie das so schön geheißten hat, verboten, sich auf Bänke und in Parks zu setzen, in den Wiener Wald zu gehen, das engere Stadtzentrum zu verlassen. Mein Großvater liegt auf dem jüdischen Friedhof. Da sind wir oft hingegangen zu seinem Grab. Das war so ein merkwürdiger Picknickort, aber doch ein sehr überzeugender. Und so viel Hoffnung, wie ich dort gehabt habe, habe ich in meinem Leben sonst selten gehabt». Manuel Esser, „*Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*“, cit., p. 52.

das die Menschen tun. [...] Dieser letzte Friedhof war tief von verzweifelten Geheimnissen, von Verwunschenheiten, und seine Gräber waren verwildert. Es gab da kleine steinerne Häuser mit fremden Buchstaben darauf und Bänken, um zu trauern, aber es hatte auch Schmetterlinge und Jasmin gegeben, solange es Sommer war, und ein Unmaß von Verschwiegenem und wachsenden Sträuchern über jedem Grab. Es tat weh, hier zu spielen, und jeder schnelle, übermütige Schrei verwandelte sich sofort in abgründige Sehnsucht.»<sup>478</sup>

Il cimitero ebraico, con le sue casupole di pietra con iscrizioni in alfabeti sconosciuti ai bambini (*fremde Buchstaben*) e le sue tombe su cui l'erba cresce incolta, è un luogo di segreti disperati (*verzweifelte Geheimnisse*) e di maledizioni (*Verwunschenheiten*), ma è anche il luogo in cui maturano e prendono forma le riflessioni dei bambini, soprattutto quella sulla "colpa" di essere ebrei, tramandata dai loro antenati. Il cimitero è uno dei "luoghi etici" del romanzo di Aichinger. Apre il capitolo una sezione narrativa costruita alla prima persona plurale che ha le caratteristiche di un monologo interiore. L'insistenza sul pronome *wir* e sul possessivo *unser* potrebbe giustamente far pensare che la voce di questo monologo sia quella di Ellen o di un altro bambino che vive dall'interno le vicende del romanzo, ma non è da escludere l'ipotesi di vedere nel narratore una serie di voci, un coro.

«Wer den Nachweis nicht bringen kann, ist verloren, wer den Nachweis nicht bringen kann, ist ausgeliefert. Wohin sollen wir gehen? Wer gibt uns den großen Nachweis? Wer hilft uns zu uns selbst?»<sup>479</sup>. L'apertura del capitolo è un proclama ufficiale, dai toni apodittici, che ricalca gli stilemi del linguaggio giuridico-amministrativo. Il *Nachweis* di cui si parla, infatti, non è un documento qualsiasi, ma fa riferimento all'*Ariernachweis*, il certificato di arianità richiesto a tutti i dipendenti e funzionari pubblici e a tutti coloro che, dopo la promulgazione delle Leggi di Norimberga del 1935, volessero diventare cittadini del Reich<sup>480</sup>. E anche il difficile verbo *bürgen* (garantire, fare da garante), il cui uso è alquanto insolito per un bambino, rimanda a una realtà di persecuzione, fatta di leggi discriminanti, assurde nella loro minuziosa e spietata cavillosità. Il verbo *bürgen* ha un significato preciso per Ellen. Sin dalle prime righe del romanzo, la ragazzina si mette infatti alla ricerca di qualcuno, o qualcosa, che possa garantire per lei e fornirle un certificato, una prova ufficiale (*Nachweis*)<sup>481</sup> che la renda libera e le consenta così di raggiungere sua madre, emigrata in America. Il verbo *bürgen* e il sostantivo *Nachweis*, due lemmi ad alta frequenza nel romanzo<sup>482</sup>, esprimono concetti molto simili sul piano delle associazioni semantiche, in quanto rimandano entrambi alla natura indefinita di Ellen, *Mischling* di primo grado<sup>483</sup>, e alla sua condizione di emarginata sociale non solo nello

---

<sup>478</sup> DgH: 57.

<sup>479</sup> DgH: 52.

<sup>480</sup> In Austria le Leggi di Norimberga entrarono in vigore il 20 maggio 1938.

<sup>481</sup> In un altro punto del capitolo viene menzionato anche lo *Ahnenpass*, che serviva ad accertare, tramite riscontro genealogico, l'appartenenza alla razza ariana. Cfr. DgH: 71.

<sup>482</sup> Il verbo *bürgen* ricorre in tutto 36 volte, il sostantivo *Nachweis* e il verbo *nachweisen* 21 volte.

<sup>483</sup> Tranne Ellen, gli altri bambini del romanzo hanno tutti tre o quattro nonni "non in regola", rientrando di fatto, ai sensi della legislazione di Norimberga, nella categoria di ebrei e destinati pertanto irrimediabilmente alla persecuzione e alla deportazione. La perversità del sistema di leggi di Norimberga è ben evidente anche nel personaggio di Herbert, che ha tre nonni e mezzo non in regola.

Stato nazionalsocialista, ma anche rispetto ai bambini ebrei: «„Das ist Ellen“, erklärte Georg schnell. „Zwei falsche Großeltern und zwei richtige. Ein unentschiedenes Spiel“»<sup>484</sup>. Nella natura ibrida e incerta di Ellen si riflette anche l'esperienza diretta di Aichinger, dichiarata *Mischling* di primo grado secondo le Leggi di Norimberga. In un'intervista risalente al 1986, la scrittrice riporta un breve episodio legato alla vita da *Mischling* negli anni della guerra:

«Wenn man zum Beispiel Lebensmittelkarten holen mußte, stand auf den normalen nichts, auf den jüdischen ein großes J, und da war auch fast nichts drauf. Und auf meiner stand ein E, so rot und groß. Das hat sich mir sehr eingeprägt. Und die Rolle, die man hier auf der Welt überhaupt als Mensch spielt, hat etwas von diesem Mischlingsdasein an sich. Deswegen hat es mir nichts gemacht, daß ich ein Mischling war.»<sup>485</sup>

Il caso, apparentemente marginale, della tessera alimentare è ripreso da Aichinger come esempio della condizione ambivalente e indefinita in cui vive il cittadino *Mischling*: la sua tessera non è né “normale” né quella di un cittadino ebreo. La questione identitaria, legata alle leggi razziali in vigore, è presente in modo diffuso nei primi testi di Aichinger. In *Die größere Hoffnung*, in particolare, il tema dell'identità doppia dei bambini, soprattutto di Ellen che non è considerata *Volljüdin*, emerge dal gioco sul numero di nonni “in regola” (*richtig*) e “non in regola” (*falsch*). È questo il modo con cui i piccoli protagonisti si presentano agli altri e definiscono la propria identità, sia in relazione al mondo esterno sia, soprattutto, rispetto alle Leggi di Norimberga. L'impossibilità di dire *chi* sia ebreo (*mihu yehudi*) si riflette nell'adozione di un linguaggio orientato alle categorie delle leggi razziali – ad esempio il numero di nonni ebrei o ariani. È lo sguardo dell'antisemita a definire e limitare l'identità ebraica, come scrive in altro contesto il filosofo Jean-Paul Sartre in un saggio del 1946 intitolato *Réflexions sur la question juive*<sup>486</sup>: «Le Juif est un homme que les autres hommes tiennent pour Juif»<sup>487</sup>. Interrogandosi sull'esistenza di una collettività storica dell'ebraismo, il filosofo francese parte dal principio che ogni comunità storica sia innanzitutto «*nationale et religieuse*»<sup>488</sup>. La diaspora e lo sterminio del popolo ebraico, che hanno di fatto svuotato l'ebraismo di questi caratteri essenziali (comunità nazionale e religiosa), ha fatto sì che l'identità ebraica diventasse una «*communauté historique abstraite*»<sup>489</sup>. Per questo motivo, conclude Sartre, il filo che precariamente tiene insieme l'identità dispersa e smembrata del popolo ebraico è il suo esistere all'interno di comunità che considerano l'ebreo come tale. Nelle parole di

---

<sup>484</sup> DgH: 39.

<sup>485</sup> Manuel Esser, „*Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*“, cit., p. 50. Si rimanda inoltre all'articolo “*Kennzeichnung*” in *Lexikon des Holocaust*, hrsg. v. Wolfgang Benz, München, Beck 1976, pp. 119 sgg.

<sup>486</sup> Il saggio fu scritto nel 1944, subito dopo la liberazione di Parigi da parte delle truppe alleate. Fa notare Enzo Traverso che Sartre analizza l'antisemitismo «come se il genocidio non fosse avvenuto, come se le camere a gas non avessero mutato radicalmente i termini della “questione ebraica”». Secondo Traverso, Sarte è l'esempio di uno di quei miopi intellettuali europei che non colgono la portata storica e culturale della cesura di Auschwitz. Cfr. Enzo Traverso, *Segnalatori d'incendio. Riflessioni sull'esilio e le violenze del XX secolo*, in *Storia, verità, giustizia. I crimini del XX secolo*, a cura di Marcello Flores, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori 2001, pp. 77-88: 78. Per una giusta storicizzazione della “miopia” sartriana di fronte alla Shoah si rimanda a Enzo Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali*, Bologna, Il Mulino 2004, pp. 204-205.

<sup>487</sup> Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard 1954, p. 83.

<sup>488</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>489</sup> *Ibidem*.

Sartre: «En un mot, le Juif est parfaitement assimilable par les nations modernes, mais il se définit comme celui que les nations ne veulent pas assimiler»<sup>490</sup>.

Le Leggi di Norimberga sono l'esempio concreto di quanto afferma Sartre nei suoi pensieri sulla questione dell'identità ebraica. Chi, come Ellen in *Die größere Hoffnung* e la stessa Aichinger, ha due nonni ariani e due ebrei, ma non è di religione ebraica, è dispensato dall'obbligo di portare un nome ebraico, di indossare sugli abiti la stella gialla, oltre a non essere a rischio di deportazione. A norma di legge erano considerati ebrei (*Juden, Volljuden*) «coloro che avevano tre o più nonni nati nella comunità religiosa ebraica. I nonni nati in una comunità religiosa ebraica erano considerati “di razza ebraica” e il loro status “razziale” veniva trasferito a figli e nipoti»<sup>491</sup>. I bambini del romanzo mostrano di aver interiorizzato e tradotto in un personalissimo sistema linguistico e ontologico il perverso contenuto delle leggi razziali, il cui tenore comunque non era affatto astruso, ma anzi spietatamente limpido. «Jude ist, wer von mindestens drei der Rassen nach volljüdischen Großeltern abstammt»: servendosi di una sintassi e di un lessico elementari e comprensibili a tutti, gli estensori forniscono una definizione ufficiale dell'ebreo degradandone l'identità all'appartenenza a una presunta “razza” ebraica (*Rassenzugehörigkeit*)<sup>492</sup>. Analogamente, i bambini del romanzo di Aichinger riportano la loro condizione di reietti alla composizione del proprio albero genealogico, oltre che all'assenza di un garante e all'impossibilità di ottenere una prova, un certificato (*Nachweis*). I nonni, che non si sono fatti garanti dei figli e dei nipoti, diventano così i veri colpevoli della condizione di emarginazione e della persecuzione dei piccoli protagonisti del romanzo. «Habt ihr etwas schlecht gemacht?», chiede Ellen ai suoi amici, i quali vogliono compiere una buona azione salvando un bambino dalle acque del fiume. «Die Großeltern. Unsere Großeltern sind schuld»<sup>493</sup>, risponde uno del gruppo. Come in una tragedia greca, i bambini si sentono destinati a espiare le colpe dei loro progenitori.

«Unsere Großeltern haben versagt: Unsere Großeltern bürgen nicht für uns. Unsere Großeltern sind uns zur Schuld geworden. Schuld ist, daß wir da sind, Schuld ist, daß wir wachsen von Nacht zu Nacht. Vergebt uns diese Schuld. Vergebt uns die roten Wangen und die weißen Stirnen, vergebt uns uns selbst. Sind wir nicht Gaben aus einer Hand, Feuer aus einem Funken und Schuld aus einem Frevel? Schuld sind die Alten an uns, die Älteren an den Alten und die Ältesten an den Älteren. Ist es nicht wie der Weg an den Horizont? Wo geht sie zu Ende, die Straße dieser Schuld, wo hört sie auf? Wißt ihr es?»<sup>494</sup>

---

<sup>490</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>491</sup> United States Holocaust Memorial Museum, Enciclopedia dell'Olocausto, s.v. “Leggi di Norimberga”: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/it/article/nuremberg-laws> (ultima consultazione: 11/01/2021).

<sup>492</sup> Cfr. Senya Müller, *Sprachwörterbücher im Nationalsozialismus. Die ideologische Beeinflussung von Duden, Sprach-Brockhaus und anderen Nachschlagewerken während des „Dritten Reichs“*, Stuttgart, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1994, soprattutto pp. 180 sgg.

<sup>493</sup> DgH: 33.

<sup>494</sup> DgH: 52. Il tono solenne ed enfatico di queste frasi è molto più evidente nell'edizione del 1948 del romanzo, dove al posto dei punti compaiono solo punti esclamativi. Cfr. DgH-E: 70. Anche Miriam Seidler constata l'utilizzo diffuso che fa Aichinger dei punti esclamativi anche nel caso di semplici frasi affermative. Cfr. Miriam Seidler, „*Sind wir denn noch Kinder?*“, cit., pp. 19 sgg. Si tratta di una caratteristica della scrittura di Aichinger degli anni '40, come mostrano anche *Das vierte Tor*, i testi programmatici usciti nella rivista «Plan» e le lettere alla sorella Helga.

All'inizio del terzo capitolo, la voce narrante decreta il fallimento dei nonni: essi non possono (più) farsi garanti dei nipoti e questi, a loro volta, devono pagare il fio per avere dei nonni "non in regola". «Vergebt uns uns selbst»: l'insensata colpa, l'inestinguibile debito dei bambini ebrei consiste nel solo fatto di esistere. Colpisce in particolare l'espressione «vergebt uns diese Schuld», una variazione dal verso del Padrenostro «Und vergib uns unsere Schuld»: «E rimetti a noi i nostri debiti». *Unsere Schuld* diventa qui *diese Schuld*, un debito determinato, preciso, ma non più riconosciuto e assunto dai bambini come una colpa propria. Il verbo della frase passa dalla seconda persona singolare dell'imperativo, *vergib*, alla seconda persona plurale, *vergebt*. Il destinatario della preghiera dei bambini non è più il Padre, ma un soggetto collettivo di padri, i padri oppressori, fondatori e sostenitori del Reich. Anche se in forma velata, è possibile leggere in queste poche righe un rovesciamento del regno invocato nel Padrenostro («Dein Reich komme»), che viene risignificato sotto le insegne dell'ideologia nazista, il *Reich* di Hitler. Al centro di questa preghiera o canto corale dei bambini sta la nozione di *Schuld*, un concetto cardine nel romanzo, nella sua duplice accezione di "debito" e "colpa"<sup>495</sup>. Ne sono un esempio le guance rosse e le fronti bianche («vergebt uns die roten Wangen und die weißen Stirnen»), indici dell'innocenza (*Unschuld*) dei bambini, debitori insolventi. Sebbene il romanzo sia disseminato di tracce che rimandano al concetto di colpa, è soprattutto in questo terzo capitolo che Aichinger insiste sull'idea di una colpa insensata e collettiva, una colpa e un debito ereditati dai nonni, una *Erbschuld*<sup>496</sup> interminabile, come la via che conduce all'orizzonte. La frase «Schuld sind die Alten an uns, die Älteren an den Alten und die Ältesten an den Älteren» vuole esprimere proprio questa idea di una colpa atavica, tramandata attraverso le generazioni, ma anche la difficoltà che provano i bambini nel definire la propria identità. Tutta la loro incomprensibile esistenza – l'obbligo di portare la stella gialla, la persecuzione, l'emarginazione, il pericolo sempre imminente della deportazione, la possibilità di giocare solo tra le lapidi del cimitero ebraico o di nascosto – si muove entro i limiti angusti imposti dalle leggi razziali e ruota attorno all'idea di far parte di una discendenza "sbagliata". Il filo tematico dell'incomprensibilità<sup>497</sup> di un'esistenza perennemente minacciata scorre sotto tutto il testo aichingeriano, riemergendo talvolta sotto forma di domande che non nascondono un forte senso di disperazione. Ad esempio, la domanda «Wohin sollen wir gehen?», che costella il terzo capitolo del romanzo, ricorrendo ben sei volte, come un ritornello, sempre sulla soglia di un nuovo capoverso. Domande come questa o come «Wer gibt uns den großen Nachweis?» danno voce alla disperazione dei bambini, ma rappresentano anche il punto di partenza di una serie di riflessioni rilevanti dal punto di vista etico e politico, volte a ribaltare la logica *Täter-Opfer* e, più in generale, i rapporti di potere.

---

<sup>495</sup> «Ein begangenes unrecht, das wieder gut gemacht, gesühnt werden musz. diese ausdrucksweise entspricht der altgerm. rechtsanschauung, dasz eine übertretung durch zahlung eines wergeldes oder einer busze ausgeglichen werden kann, ebenso aber auch der kirchenlehre, die für jede sünde eine satisfactio operis verlangt. schuld in diesem sinne ist daher namentlich in kirchlicher redeweise heimisch und steht gern in verbindung mit sünde, doch ist dabei der nebenbegriff der drückenden verpflichtung zu einer sühne noch im sprachbewusstsein lebendig». Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, s.v. "Schuld": [www.woerterbuchnetz.de/DWB/schuld](http://www.woerterbuchnetz.de/DWB/schuld) (ultima consultazione: 16/03/2021).

<sup>496</sup> «Erbschuld, f. debitum hereditarium». Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, s.v. "Erbschuld": [www.woerterbuchnetz.de/DWB/erbschuld](http://www.woerterbuchnetz.de/DWB/erbschuld) (ultima consultazione: 16/03/2021).

<sup>497</sup> «Die Erzählperspektive dieser elternlosen „Kinder“ [...] läßt im Roman argumentative Leerstellen entstehen, von denen alle Definitionen, Erklärungen und Schuldzuweisungen aufgesogen werden. Dazu gehört [...] die Definition des Jüdischseins: Kein Protagonist kennt sie oder macht sie durch sein Verhalten kenntlich, weder Opfer noch Täter können sie geben». Cornelia Blasberg, „Ein unentschiedenes Spiel“? Über Juden und Judentum in Ilse Aichingers *Die größere Hoffnung*, in „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“, cit., pp. 39-60: 44.

«Hundert Jahre zurück, zweihundert Jahre zurück, dreihundert Jahre zurück? Nennt ihr das den großen Nachweis? Zählt weiter! Tausend Jahre, zweitausend Jahre, dreitausend Jahre. Bis dorthin, wo Kain für Abel und Abel für Kain bürgt, bis dorthin, wo euch schwindlig wird, bis dorthin, wo ihr zu morden beginnt, weil auch ihr nicht mehr weiter wißt. Weil auch ihr nicht verbürgt seid. Weil auch ihr nur Zeugen seid des strömenden Blutes. Wo treffen wir uns wieder, wo wird das Gezeugte bezeugt? Wo wird der große Nachweis für uns alle an den Himmel geschrieben? Das ist dort, wo die geschmolzenen Glocken Anfang und Ende zugleich läuten, das ist dort, wo die Sekunden enthüllt sind, das kann doch nur dort sein, wo endlich alles blau wird. Wo der letzte Abschied zu Ende ist und das Wiedersehen beginnt. Wo der letzte Friedhof zu Ende geht und die Felder beginnen. Wenn ihr uns verboten habt, im Stadtpark zu spielen, so spielen wir auf dem Friedhof. Wenn ihr uns verboten habt, auf den Bänken zu rasten, so rasten wir auf den Gräbern. Und wenn ihr uns verboten habt, das Kommende zu erwarten: Wir erwarten es doch. Eins, zwei, drei, abgepaßt, wir spielen Verstecken. Wer sich gefunden hat, ist freigesprochen. Dort, der weiße Stein! Da wird der Raum zur Zuflucht. Da sind die freien Vögel nicht mehr vogelfrei. Eins, zwei, drei, abgepaßt, die Toten spielen mit. Hört ihr's? Habt ihr's gehört? Weist uns nach, steht auf, hebt die Hände und schwört, daß ihr lebt und für uns bürgt! Schwört, daß wir lebendig sind wie alle andern. Schwört, daß wir Hunger haben!»<sup>498</sup>

La voce narrante si chiede di quante generazioni sia necessario risalire per ottenere il *Nachweis* (il certificato che darebbe ai bambini la libertà) e si rivolge a un “voi” esortandolo a tornare indietro di secoli e millenni, fino a ritrovare i primi figli di Adamo ed Eva, Caino e Abele, uno garante dell'altro, e a continuare a contare fino a provare una vertigine nel contare, fino a quando non si inizia a uccidere perché non si sa più come andare avanti. Queste poche righe non sono solo le riflessioni di vittime dell'oppressione nazista, ma rappresentano un vero e proprio discorso di resistenza all'oppressore. Nella frase «Weil auch ihr nicht verbürgt seid. Weil auch ihr nur Zeugen seid des strömenden Blutes», l'io narrante sembra mettere gli aguzzini di fronte alle proprie responsabilità politiche e giuridiche, ma anche e soprattutto etiche<sup>499</sup>. Nel collettivo “voi” a cui il coro si rivolge è possibile distinguere chiaramente le figure degli oppressori, artefici ed esecutori materiali delle violenze, ma allo stesso tempo anche testimoni del sangue che scorre, persone senza garanzie al mondo. A questa collettiva *Verstrickung* (irretimento) di vittime e carnefici segue un pronostico sulla *unio mystica* dei bambini con i loro antenati: «Wo treffen wir uns wieder, wo wird das Gezeugte bezeugt?». L'azzurro (il cielo?) viene individuato come spazio utopico in cui può avvenire questa comunione transgenerazionale<sup>500</sup>. L'azzurro si configura come il luogo-soglia tra la fine dell'addio e l'inizio del rivedersi, il momento in cui le campane fuse rintocono insieme l'inizio e la fine. È il punto di contatto tra due linee, spazio liminale tra l'ultimo

---

<sup>498</sup> DgH: 52-53. Nell'edizione del 1948, l'ultimo capoverso della citazione si presenta sotto forma di dialogo tra i bambini, con battute e virgolette a marcare le varie voci. Cfr. DgH-E: 71-72.

<sup>499</sup> Secondo la terminologia utilizzata da Karl Jaspers nello scritto *Die Schuldfrage*. Cfr. in questo lavoro p. 24, n. 102.

<sup>500</sup> Cfr. Elena Agazzi, *L'irrealtà come salvezza. La «Größere Hoffnung» di Ilse Aichinger*, in «Studia Austriaca»: *Ilse Aichinger*, cit., pp. 21-29: 26. Rimando inoltre allo studio di Amelia Valtolina, *Blu e poesia. Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori 2002.

cimitero (il cimitero ebraico) e i campi aperti, il bordo sottile tra orrore e speranza<sup>501</sup>, momento di inversione e svolta in cui la morte ridiventa vita<sup>502</sup>. Il gesto di resistenza e reazione descritto dal verbo *kontern* ritorna in maniera più evidente alla fine di questa prima sezione narrativa del terzo capitolo del romanzo. Alle interdizioni e alle minacce i bambini rispondono con un'affermazione di libertà: al divieto di giocare nel parco pubblico si oppone il cimitero come luogo in cui è concesso giocare liberamente, al divieto di stendersi sulle panchine si oppongono i sepolcri come luoghi di sosta e riposo, al divieto di attendere ciò che verrà («das Kommende zu erwarten»), cioè il divieto di sperare di credere nella salvezza futura, si oppone la libera scelta di aspettare comunque («wir erwarten es doch»), cioè di vivere.

Nella scena seguente, che chiude il cappello introduttivo del capitolo, i bambini si ritrovano a giocare a nascondino tra le tombe del cimitero e scorgono una pietra bianca («Dort, der weiße Stein!») che in questo contesto indica, metonimicamente, una lapide (*Grabstein*). La lapide bianca è il cippo oltre il quale lo spazio diventa via di fuga, dove gli uccelli liberi (*die freien Vögel*) non sono più messi al bando (*vogelfrei*<sup>503</sup>), dove la morte si converte in vita. Con la frase finale, il coro di bambini chiede ai morti – esortati a giocare a nascondino – di alzarsi, di fornire una prova<sup>504</sup> di essere vivi e di garantire per i loro discendenti, e di giurare che loro, i bambini, sono vivi e hanno fame. Aichinger ricorre quindi nuovamente alla tecnica del controdiscorso per rovesciare l'ideologia dominante, tesa a rimuovere l'identità e la presenza degli ebrei.

Mentre giocano a nascondino tra le tombe, i bambini si pongono ripetutamente la domanda «wohin sollen wir gehen?», che rimarca la loro non appartenenza a un luogo e la loro condizione di emarginati. I bambini sanno solo che il luogo concreto della libertà e l'unica terra disposta ad accoglierli è necessariamente una terra straniera – anche se a questa terra non sanno associare un nome. È Leon, uno dei bambini, a capire che questa terra può essere solo Gerusalemme, la Terra Santa (come suggerisce il titolo del capitolo).

«Nicht der Süden und nicht der Norden, nicht der Osten und nicht der Westen, nicht die Vergangenheit und nicht die Zukunft. So kann es nur ein Land sein: Wo die Toten lebendig werden. So kann es nur ein Land sein: Wo die Zugvögel und die zerrissenen Wolken nachgewiesen sind, so kann es nur ein Land sein –»<sup>505</sup>

---

<sup>501</sup> «Ist es nicht dort, wo die Nähe fern und die Ferne nah, ist es nicht dort, wo alles blau wird? Die Straße immer weiter, die Felder entlang zwischen Furcht und Frucht?». DgH: 58. Vale la pena di notare come questa strada verso la speranza, l'utopico *dort* di ricongiungimento dei morti con i vivi, sia disseminata di figure retoriche: il chiasmo e la figura etimologica (*Nähe-fern; Ferne-nah*), l'allitterazione (*Felder, Furcht, Frucht*), la metatesi (*Furcht und Frucht*).

<sup>502</sup> Questa immagine è stata sviluppata da Aichinger nel testo poetologico *Das Erzählen in dieser Zeit*, posto in apertura del volume di racconti *Der Gefesselte* (1953). «Wenn wir es richtig nehmen, können wir, was gegen uns gerichtet scheint, wenden, wir können gerade vom Ende her und auf das Ende hin zu erzählen beginnen, und die Welt geht uns wieder auf. Dann reden wir, wenn wir unter dem Galgen zu reden beginnen, vom Leben selbst». DG: 10. Rimando a p. 163 di questo lavoro.

<sup>503</sup> Secondo la spiegazione etimologica proposta dai fratelli Grimm: «dem körper des geächteten wird das grab versagt, mit der sich mehr und mehr vordrängenden vorstellung, dasz der geächtete der tötung ausgesetzt ist u. nicht behaust werden darf». Non potendo avere una tomba, i fuorilegge e i reietti erano facile preda degli uccelli rapaci e, per questo, esposti alla morte. Cfr. Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, s.v. “vogelfrei”: [www.woerterbuchnetz.de/DWB/vogelfrei](http://www.woerterbuchnetz.de/DWB/vogelfrei) (ultima consultazione: 23/03/2021).

<sup>504</sup> Qui nella forma verbale *nachweisen*, con evidente richiamo al sostantivo *Nachweis*. L'esortazione «Weist uns nach» potrebbe pertanto essere resa come “dimostrate che esistiamo”. A riprova di questo, qualche paragrafo dopo la voce narrante chiede: «Wie holen wir die Toten ein? Wie stellen wir sie zur Rede? Wo weisen sie uns nach?». DgH: 57.

<sup>505</sup> DgH: 59-60. Nell'edizione del 1948, al posto dell'immagine delle nuvole squarciate si trovava quella di fiori rossi rotondi, forse papaveri: «Die runden, roten Blumen». DgH-E: 83.



## 6. «Aber sprich als Gefangener eine unverständliche Sprache»: il capitolo *Im Dienst einer fremden Macht*

Nel capitolo quarto del romanzo, intitolato *Im Dienst einer fremden Macht*, entra in scena un insegnante, tra i pochi personaggi adulti a essere descritti in modo positivo nel romanzo. Pur nella sua presenza limitata all'interno dell'opera (compare solo in questo episodio), la figura dell'insegnante è fondamentale per tutte le successive vicende. Come in tutto il romanzo, anche in questo capitolo le vicende si svolgono in luoghi dai tratti indefiniti: un vicolo, un edificio (una scuola improvvisata), una mansarda dove si ritrovano i “bambini senza l'uniforme”, cioè Ellen e i suoi amici, un'aula con banchi e una lavagna appesa a una parete color pesca per i “bambini con l'uniforme”. La narrazione, caratterizzata dalla presenza diffusa di immagini simboliche, allegorie, personificazioni e raffigurazioni suggestive, ruota tutta attorno alla necessità di fare resistenza (*kontern*) alla lingua degli oppressori reagendo con un controdiscorso, un salvifico *Gegenwort*. L'azione contenuta nel verbo *kontern* è in linea con il pensiero formulato dal poeta Paul Celan nel 1948 (anno della prima pubblicazione di *Die größere Hoffnung*) nella forma minuscola e cristallina del “microlite”: «Beuge dich vor der Übermacht, aber sprich als Gefangener eine unverständliche Sprache»<sup>506</sup>. Nell'aforisma è racchiuso il senso profondo di questo capitolo del romanzo di Aichinger ma anche, per certi versi, di tutta la sua opera. I bambini ebrei, costretti a piegarsi allo strapotere degli oppressori, reimparano a parlare la propria lingua madre, smascherando le finte verità contenute nelle parole degli aguzzini e le certezze date per scontate. Il capitolo si apre con un riferimento criptato a una vecchia canzone di guerra che viene da Aichinger riscritta e risignificata:

«Die Wolken reiten Manöver, mitten im Krieg reiten sie Manöver, reiten toll und tänzelnd und tief über den Dächern der Welt, tief über diesem Niemandsland zwischen Verrat und Verkündigung, tief über der Tiefe. Die Wolken reiten schneller als die blauen Dragoner in dem Lied, sie tragen keine Uniform, verharren im Wechsel und erkennen sich doch. [...] Die Wolken reiten Manöver, mitten im Krieg reiten sie Manöver, und ihre heimliche Lässigkeit macht sie verdächtig.»<sup>507</sup>

La canzone cui si fa riferimento («die blauen Dragoner in dem Lied») è *Die blauen Dragoner*, composta all'inizio della Prima guerra mondiale e ancora molto conosciuta sotto il Terzo Reich<sup>508</sup>. Del componimento originale rimangono solo pochi elementi: il verbo *reiten*, alcune parole legate al campo semantico della guerra, il ritmo marziale della prosa. I primi versi della canzone originale esprimono un senso di entusiasmo nei confronti della guerra e la fiducia in una vittoria sicura:

---

<sup>506</sup> Paul Celan, „Mikrolithen sind's, Steinchen“, cit., p. 17.

<sup>507</sup> DgH: 81.

<sup>508</sup> È contenuta ad esempio nel libro dei canti delle SA (*SA-Liederbuch*) e delle SS (*SS-Liederbuch*). Cfr. [https://de.metapedia.org/wiki/Die\\_blauen\\_Dragoner](https://de.metapedia.org/wiki/Die_blauen_Dragoner) (ultima consultazione: 20/3/2021).

«Die blauen Dragoner, sie reiten  
Mit klingendem Spiel durch das Tor,  
Fanfaren sie begleiten  
Hell zu den Hügeln empor.»

Nel testo di Aichinger non sono più i draghi azzurri (cioè i soldati) a galoppare all'attacco, accompagnati da squilli di fanfara, ma le nuvole, che nel mezzo della guerra («mitten im Krieg») galoppoano veloci e saltellanti («toll und tänzelnd») sui tetti, su una terra di nessuno («Niemandland»), non diretti verso l'obiettivo nemico. Le nuvole occupano e attraversano tutto lo spazio, definito dai due poli o momenti opposti della tradizione cristologica, il tradimento e l'annuncio («Verrat und Verkündigung»), la dolorosa Passione e il lieto Avvento. Diversamente dai soldati della canzone, le nuvole non portano uniforme<sup>509</sup> e sono sempre mutevoli («verharren im Wechsel»), ma anche sempre riconoscibili («erkennen sich doch»). In un cambio di scena repentino, lo sguardo della voce narrante si sposta dal cielo verso il selciato grigio di un vicolo:

«In der Mitte der Gasse lag auf dem grauen Pflaster ein offenes Schulheft, ein Vokabelheft für Englisch. Ein Kind mußte es verloren haben, Sturm blätterte es auf. Als der erste Tropfen fiel, fiel er auf den roten Strich. Und der rote Strich in der Mitte des Blattes trat über die Ufer. Entsetzt floh der Sinn aus den Worten zu seinen beiden Seiten und rief nach einem Fährmann: Übersetz mich, übersetz mich!»<sup>510</sup>

Sulle pagine di un quadernetto abbandonato, aperto sul selciato di un vicolo, sono annotati dei vocaboli in una lingua straniera, l'inglese. Le prime gocce di pioggia lavano via una riga tracciata con la penna rossa al centro della pagina. La riga, che separa le parole tedesche dalla traduzione inglese, supera i margini (propriamente le rive, *Ufer*) del quaderno. A questo punto, il senso (*der Sinn*) assume le sembianze di un personaggio animato che scappa via, inorridito, dalle parole, e chiama in soccorso un traghettatore, implorando di tradurlo, di condurlo all'altra riva: «Übersetz mich!». Il passo si gioca sul duplice significato del verbo *übersetzen*, che vale sia come “traghettare”, “condurre all'altra riva” sia come “tradurre”. L'invisibile traghettatore (*Fährmann*), ha il compito di riportare a riva il senso perduto della parola. Lo spostamento fisico della lingua (la traduzione) e l'idea di una lingua viva e in movimento sono due *Leitmotive* del capitolo e tornano a più riprese sotto forma di immagini allegoriche, come quella dell'arca e del traghettatore. La richiesta, da parte del senso, di essere tradotto è un momento po-eticamente rilevante nel romanzo, in quanto non implica solo un gesto di trasposizione di significato, di *translatio*, ma porta con sé una richiesta più ambiziosa, quella di salvare e custodire il significato delle cose in un mondo che sembra aver perso qualsiasi senso.

«Doch der rote Strich schwoll und schwoll und es wurde klar, daß er die Farbe des Blutes hatte. Der Sinn war immer schon in Gefahr gewesen, nun aber drohte er zu ertrinken, und die Worte blieben wie kleine verlassene

---

<sup>509</sup> L'uniforme è un elemento molto importante nella costruzione del capitolo, trattandosi della caratteristica che distingue i ragazzini della *Hitlerjugend* (con l'uniforme) da quelli ebrei (senza l'uniforme).

<sup>510</sup> DgH: 81.

Häuser steil und steif und sinnlos zu beiden Seiten des roten Flusses. Es regnete in Strömen, und noch immer irrte der Sinn rufend an den Ufern. Schon stieg die Flut bis zu seiner Mitte. Übersetzt mich, übersetzt mich!»<sup>511</sup>

La linea rossa si ingrossa come un fiume in piena<sup>512</sup>. Il colore rimanda direttamente al sangue versato dalle vittime, alla violenza e alla morte, ma anche a quel sangue che gli oppressori elevano a elemento aggregante (come nel mito del “sangue e suolo”, *Blut und Boden*) e, ancor più, al termine della coppia *Blut und Ehre* (“sangue e onore”), incisa sulla fibbia della cintura indossata dalla gioventù hitleriana e sulle lame dei loro pugnali. L’innocente riga tracciata dalla mano di un bambino al centro alla pagina si trasforma in un fiume infernale, gravido di morte, mentre il diluvio rischia di annegare il senso. Le parole, orfane di significato (*sinnlos*), si trasformano in involucri vuoti, case abbandonate (*verlassene Häuser*) sulle sponde di un torrente insanguinato<sup>513</sup> – proiezione di quel fondamentale scardinamento dei rapporti tra lingua e realtà da cui prende le mosse la scrittura di Ilse Aichinger e, con lei, di molti altri scrittori del dopoguerra<sup>514</sup>. Questa vacuità della parola è però anche il presupposto per la ricostituzione del senso, come osserva Karl August Horst nel 1952 in una recensione del romanzo<sup>515</sup>. Lo scenario è quello apocalittico del diluvio universale, la *Sintflut*<sup>516</sup>, e sono infatti evidenti le risonanze con l’episodio biblico. Non è improbabile, comunque, pensare che Aichinger abbia giocato con la parola *Sintflut* immaginando una *Sinnflut*, una fiumana di significati provocata dal diluvio. La presenza minacciosa del copioso fiume rosso sembra comunque preannunciare un’imminente sciagura. L’edizione del 1948 porta avanti la riflessione sul senso in un capoverso poi eliminato da Aichinger nella seconda versione del romanzo del 1960:

«Ein alter Mann hatte diesen Ruf schon sein ganzes Leben lang gehört und er hatte sein ganzes Leben lang versucht, den Sinn zu übersetzen. Zuletzt nahm er eine Handvoll verzweifelter Kinder mit. Solche, die keine Uniform tragen durften, solche, die wie Wolken im Wechsel verharrten und sich doch erkannten in der immer neuen Form. Miteinander fuhren sie den roten Strich hinab und übersetzten den Sinn. Schließlich gefiel es ihnen so gut, daß sie alle miteinander stundenlang zwischen den beiden Ufern kreuzten und in jedem Wort links und rechts ein Licht anzündeten: Der alte Mann und die verzweifelten Kinder!»<sup>517</sup>

---

<sup>511</sup> DgH: 81.

<sup>512</sup> Nel personalissimo universo “mitologico” di Aichinger, il fiume (ma anche il mare e il lago) riveste una grande importanza ed è presente in molti luoghi dell’opera della scrittrice. Cfr. anche Monique Boussart, *Ilse Aichingers metaphorisches Sprechen*, cit., p. 139.

<sup>513</sup> Riferendosi a un altro testo di Aichinger, *Der Querbalken*, Annegret Pelz descrive un simile processo di riduzione e svuotamento della parola: «Das Wort schrumpft zur semantischen „Leerstelle“». Annegret Pelz, *Ilse Aichinger. Die größere Hoffnung (1948)*, in *Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Claudia Benthien/Inge Stephan, Köln/Weimar/Wien, Böhlau 2005, pp. 20-32: 27.

<sup>514</sup> Cfr. Claudia Fahrenwald, *Aporien der Sprache*, cit., p. 124.

<sup>515</sup> «Das Vakuum wird zum Garanten eines neuen Sinnes». Karl August Horst, *In extremis*, cit., p. 167.

<sup>516</sup> La parola *Sintflut* rimanda al suo sinonimo *Sündflut*, quindi all’idea del peccato originale o ereditario (*Erbsünde, Ursünde*). Nonostante una certa contiguità fonica, *Sint-* e *Sünd-* hanno due radici diverse. Cfr. Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, s.v. “Sündflut”: [www.woerterbuchnetz.de/DWB/sündflut](http://www.woerterbuchnetz.de/DWB/sündflut) (ultima consultazione: 23/03/2021).

<sup>517</sup> DgH-E: 114.

Viene introdotto in questo punto il personaggio dell'uomo anziano, del quale viene detto che ha dedicato tutta la sua vita ad ascoltare il richiamo (*Ruf*) del senso e a cercare di tradurlo. L'uomo attira a sé un gruppo di bambini disperati (così li descrive Aichinger) senza uniforme, per compiere insieme a loro la difficile impresa di tradurre il senso. Così, in una pratica collettiva di ascolto e traduzione, l'uomo e i bambini si esercitano a traghettare il senso, arrivando insieme fino all'altra riva («miteinander führen sie den roten Strich hinab»). Tradurre il significato della parola vuol dire anche, allo stesso tempo, salvare il senso delle cose. La traduzione si configura quindi come un processo di ricostituzione e rifondazione del senso. Insieme al loro anziano maestro, i bambini scoprono il piacere di passare da una riva all'altra, superando di fatto lo spazio dell'incomunicabilità.

Nella scena seguente del romanzo, un ragazzino con l'uniforme – un elemento che suggerisce, senza nominarla, la sua appartenenza alla gioventù hitleriana – trova il quadernetto, che ora sappiamo essere di Herbert, e lo porta in classe. Un capo (*Anführer*), mai chiamato col suo nome ma solo con la sua funzione, requisisce il quaderno con i vocaboli e i ragazzi con l'uniforme, anch'essi una truppa compatta di persone senza nome, iniziano a nutrire il sospetto che i bambini nel sottotetto, quelli che non portano l'uniforme, siano delle spie. Il sospetto nasce dal fatto che nel quaderno è coniugato, tra gli altri, il verbo *liegen*, “giacere”, che in senso eufemistico rimanda al verbo *sterben*, “morire”<sup>518</sup>:

«Wer wird liegen?

Wir vielleicht, wir alle? Steif und kalt und spitz, mit Flecken und einem Lächeln, das wir nicht wollten?

Nein, wir nicht. Keiner von uns.

Und auf den Schlachtfeldern?

Wird man zerrissen, sagen die Urlauber.

„Wir werden liegen – ihr werdet liegen –“ Liegen? Nein. Liegen sollen die andern, die ohne Uniform.»<sup>519</sup>

I ragazzi con l'uniforme accettano per se stessi solo l'idea di una morte eroica, sul campo di battaglia, mentre una morte ordinaria tocca in sorte ai loro coetanei, a cui non è consentito portare l'uniforme («denen da oben, die keine Uniform tragen dürfen»<sup>520</sup>). Poiché il loro infausto destino è già scritto e non possono emigrare, per quale motivo i bambini senza l'uniforme imparano una lingua straniera? «Keines von ihnen wird auswandern. Liegen werden sie, daß wir nicht liegen müssen».<sup>521</sup> I giovani in uniforme decidono di andare a origliare i discorsi dei bambini dell'ultimo piano per trovare una prova che possa incastrarli e confermare la loro presunta colpevolezza – forse, come indica il titolo del capitolo, sono spie al servizio di una potenza straniera. «Wollten wir nicht das Deutsche verlernen?»<sup>522</sup>, si chiedono intanto i bambini senza l'uniforme, che imparano (*lernen*) l'inglese per disimparare (*verlernen*) il tedesco, che è al tempo stesso lingua madre e lingua degli aguzzini.

---

<sup>518</sup> Si veda anche la locuzione *im Sterben liegen*, ovvero “essere in fin di vita”, “agonizzare”.

<sup>519</sup> DgH: 83.

<sup>520</sup> DgH: 83.

<sup>521</sup> DgH: 83.

<sup>522</sup> DgH: 89.

L'impresa si rivela tuttavia estremamente faticosa, come ammette uno dei bambini: «Heute ist schon die zwölfte Stunde. Und wir haben noch kein einziges Wort verlernt»<sup>523</sup>. La narrazione giunge al momento di massima tensione quando una voce minacciosa proveniente da un altoparlante, simbolo del potere e della propaganda ufficiale, proclama: «Wer fremde Sender hört, ist ein Verräter, wer fremde Sender hört, verdient den Tod»<sup>524</sup>. A questo messaggio minatorio, i cui toni ufficiali ricordano una disposizione di legge, segue un'altra voce, diversa dalla prima, che sembra venire da molto in alto («von hoch oben»). Il messaggio di questo *deus ex machina* si oppone al proclama precedente, mettendo in dubbio proprio il concetto di *fremd*, “straniero”:

«„Wer von euch ist kein Fremder? Juden, Deutsche, Amerikaner, fremd sind wir alle hier. Wir können sagen „Guten Morgen“ oder „Es wird hell“, „Wie geht es Ihnen?“, „Ein Gewitter kommt“, und das ist alles, was wir sagen können, fast alles. Nur gebrochen sprechen wir unsere Sprache. Und ihr wollt das Deutsche verlernen? Ich helfe euch nicht dazu. Aber ich helfe euch, es neu zu erlernen, wie ein Fremder eine fremde Sprache lernt, vorsichtig, behutsam, wie man ein Licht anzündet in einem dunklen Haus und wieder weitergeht.“ Die in Uniform zürnten sich selbst. Ihre Lage zwang sie in das Schweigen der verhöhten Beschaulichkeit, in den Gehorsam eines alten Ordens. „Übersetzen, über einen wilden, tiefen Fluß setzen, und in diesem Augenblick sieht man die Ufer nicht. Übersetzt trotzdem, euch selbst, die andern, übersetzt die Welt. An allen Ufern irrt der verstoßene Sinn: Übersetz mich, übersetz mich! Helft ihm, bringt ihn hinüber! Weshalb lernt man Englisch? Warum habt ihr nicht früher gefragt?“»<sup>525</sup>

Questo momento rappresenta un punto cruciale non solo per il capitolo, ma anche per gli sviluppi di tutto il romanzo, segnando di fatto un punto di svolta nelle vite dei bambini e nel loro rapporto con gli adulti e con il mondo più in generale. La voce è quella dell'insegnante, che si rifiuta di far dimenticare il tedesco agli allievi, ma si dice disposto ad aiutarli a imparare da zero (*erlernen*) la propria lingua madre, con prudenza (*behutsam*), a vedere il mondo noto sotto una nuova luce. Questo processo di riapprendimento della propria lingua viene equiparato a quello di una traduzione, che qui pertanto non indica solo un processo di trasferimento di senso da una lingua all'altra – come Herbert aveva raffigurato nel suo quadernetto – ma comprende anche un momento di profondo e sincero ripensamento del senso delle parole e del loro valore. I bambini vengono esortati a tradurre muovendosi entro i limiti della lingua madre, entro i confini della realtà a loro nota o che credono di conoscere – non a caso il capitolo insiste sul fatto che i bambini non possono attraversare il confine. Tradurre per conferire un nuovo senso alle cose, per imparare a risillabare il mondo devastato<sup>526</sup>: questa idea fondamentale nel romanzo, ma che al contempo incrocia in molti punti tutta la traiettoria poetica di Ilse Aichinger, fa scattare nei bambini la consapevolezza della lingua individuale e innesca in loro quel processo

---

<sup>523</sup> DgH: 89.

<sup>524</sup> DgH: 90.

<sup>525</sup> DgH: 90-91.

<sup>526</sup> Sul topos della traduzione in Aichinger in riferimento al mito della torre di Babele si rimanda alle osservazioni di Barbara Thums in „Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede“, cit., pp. 61-185, in particolare pp. 93-114.

di reazione alla lingua degli oppressori che, sul piano formale dell'opera, si risolve nel continuo ribaltamento delle certezze espresse dagli adulti<sup>527</sup>. Le parole del vecchio maestro costringono i bambini con l'uniforme al silenzio; il loro mutismo, che rappresenta per loro una condizione di irritante inazione (*Beschaulichkeit*), è il risultato della forza dirompente delle parole dell'insegnante. L'anziano esorta i piccoli protagonisti a continuare a traghettare il significato perduto, anche quando non si scorge più la riva, a continuare a tradurre se stessi, gli altri e il mondo. In altre parole, il maestro invita a dare nuovo senso alla realtà. L'apprendimento della lingua straniera assume perciò un fondamentale valore etico, oltre ad avere una forte connotazione storica nel romanzo: nella sua apparente innocenza, il quaderno di inglese può diventare motivo di persecuzione e di violenze, se finisce nelle mani sbagliate. La stessa Ilse Aichinger, in un appunto personale, ricorda che cosa significasse studiare l'inglese in tempo di guerra:

«Englisch zu lernen wurde übrigens auch später, als die Hoffnungen, die an diesem Tag zu schwanken begannen, endgültig einstürzten, und gerade bei solchen, die so schwarz sahen, daß sie recht behielten, zu einer Art von Disziplin, die bis vor die Türen der KZs und der Gaskammern anhielt. Viele haben auf diese Weise, von Ein- und Ausreisegenehmigungen, gut dotierten Bürgschaften und Arbeitsbewilligungen unabhängig, die Grenzen gesprengt und die Länder, die ihnen keine Zuflucht boten oder bieten konnten, als Zuflucht erfahren. Auch mir kam es am 1. September 1939 nicht sinnlos vor, eine Szene aus Lady Windermere's Fächer zu übersetzen, weniger sinnlos jedenfalls als so oft an den alten regulären Schultagen.»<sup>528</sup>

Il testo da cui è tratto questo brano, pubblicato nel volume *Kleist, Moos, Fasane*, ripercorre alcuni ricordi personali legati al giorno dello scoppio della Seconda guerra mondiale. Imparare la lingua straniera durante la guerra e l'oppressione – anche quando ogni speranza è ormai stata vanificata – rappresenta per la giovane Aichinger un esercizio di disciplina. Tradurre dall'inglese è un modo per abbattere le frontiere, conquistare una via di fuga (senza poter fisicamente fuggire) e restituire un nuovo senso alla realtà. Anche il vecchio maestro nel romanzo insegna ai bambini il valore della traduzione come esercizio di *Sinnstiftung*, fondazione del senso. Le implicazioni di tale processo autopoietico non sono affatto marginali: infatti, l'invito a risignificare il mondo traducendolo («übersetzt die Welt!») è anche un invito a rovesciare l'ordine convenzionale delle cose, a contrapporre alla realtà codificata un *Gegenwort*, una parola-contro, una parola

---

<sup>527</sup> Il tema della resistenza alla lingua comune emerge anche nel racconto *Der Engel*, pubblicato nella raccolta *Eliza Eliza* (1965). Un'analisi interessante e molto puntuale del modo di parlare dell'angelo è stata proposta da Vivian Liska in *Vom Schutteimer zum Schüttelreim. Über Ilse Aichingers Erzählung Der Engel*, in *Verschwiegenes Wortspiel*, cit., pp. 95-109.

<sup>528</sup> KMF: 24.

che controbatte (*kontert*)<sup>529</sup>. Quello che l'insegnante compie e invita i bambini a compiere si configura quindi come gesto di rivolta e atto di liberazione<sup>530</sup>.

«Sie hatten stille Post gespielt, und was zuletzt herauskam, hieß: Weshalb weint man, weshalb lacht man, weshalb trägt man sein Hemd? Zündet man ein Feuer an, nur um es wieder ausgehen zu lassen? Und läßt man es ausgehen, nur um es wieder anzuzünden? Plötzlich waren sie einbezogen in das Los der Bedrohten, verfangen in ihren eigenen Verdacht, eingesperrt auf dem Dachboden. Und die einzige Tür, um wieder ins Freie zu kommen, war die zu den andern. Was hatte sie verlockt, sich den Ausgelieferten auszuliefern? Hatten sie nicht das Recht, sie zur Rede zu stellen, sie zu ohrfeigen, und trugen sie nicht Messer, um jeden Verdacht abzuwehren?»<sup>531</sup>

Nel capitolo *Im Dienst einer fremden Macht* la lezione del maestro vuole rivolgersi soprattutto ai ragazzi con l'uniforme. Quando l'anziano smette di parlare, essi capiscono che i loro sospetti sono infondati e che i bambini dell'ultimo piano non stanno ascoltando un'emittente straniera. Come nel gioco del telegrafo senza fili (*stille Post*), i ragazzi con l'uniforme lasciano che i sospetti si accumulino ed escono dal gioco con una serie di interrogativi aperti che mettono in crisi e anzi sovvertono le loro certezze, tanto da non sapere più chi è la vittima e chi il carnefice, chi ha il compito di interrogare e chi deve piegarsi alla violenza<sup>532</sup>. I giovani hitleriani sono adesso prigionieri nella mansarda, impigliati nei propri sospetti. I rapporti di potere sembrano essere improvvisamente ribaltati. L'unica via di fuga è quella che conduce verso gli altri: «Und die einzige Tür, um wieder ins Freie zu kommen, war die zu den andern». Assaliti dai dubbi, i ragazzi con l'uniforme eseguono l'ordine del loro capo di perquisire la stanza per trovare la prova che dimostri che all'ultimo piano i bambini ascoltano clandestinamente un'emittente straniera. La scena descritta è quella di un pogrom durante il quale l'insegnante viene brutalmente picchiato e assalito con un pugnale. Là dove il testo raggiunge il punto di

---

<sup>529</sup> «It is [...] what Celan calls in "The Meridian" a *Gegenwort*, a "counterword", a poetic breaking away from worn-out metaphors and trite vocabulary». Amir Eshel, *Poetic Thinking Today*, cit., p. 46. Si rimanda anche alle riflessioni di Vivian Liska in relazione al *Gegenwort* nella poetica celaniana: «Das Konzept des „Gegenworts“ verweist [...] auf jenes Moment der Dichtung, das seine Kraft aus der Artikulation des Widerstands gegenüber dem Gegebenen – den überlieferten, konventionellen Vorstellungen und der vorhandenen Wirklichkeit – gewinnt». Vivian Liska, *Die Nacht der Hymnen: Paul Celans Gedichte 1938-1944*, Bern, Peter Lang 1993, p. 140.

<sup>530</sup> Si leggano in questo contesto le parole di Clemens Podewils, attribuite a Paul Celan: «Worum es mir geht? Loszukommen von den Worten als bloße Bezeichnungen. Ich möchte in den Worten wieder die *Namen* der Dinge vernehmen. Die Bezeichnung isoliert den vorgestellten Gegenstand. Im Namen aber spricht sich uns ein jegliches in seinem Zusammenhang mit der Welt zu». Clemens Podewils, *Namen. Ein Vermächtnis Paul Celans*, in *ensemble*, 2, München 1971, pp. 67-70: 69 (corsivo dell'autore). Cfr. anche Camilla Miglio, *Quello che Heidegger non disse mai a Celan. Cronaca di un incontro mancato*, in «MicroMega», 4 (1997), pp. 213-223: 217.

<sup>531</sup> DgH: 92-93.

<sup>532</sup> Andrea Reiter fa notare che l'identificazione tra i due gruppi emerge anche da un altro dettaglio del testo, in cui un ragazzino con l'uniforme ripete le stesse parole pronunciate nella battuta precedente da Georg. Si tratta nello specifico dell'espressione «Von selbst» (DgH: 96). Benché la locuzione non abbia alcun significato in quel contesto, il fatto che sia il ragazzino con l'uniforme a ripeterla accomuna i due gruppi di bambini, annullando di fatto le differenze tra loro. Questa presa di coscienza di trovarsi nella stessa condizione segna un punto di svolta all'interno del capitolo. La voce narrante lo spiega con un breve commento: «Es war eine neue Wendung». La *neue Wendung* si riferisce sia all'espressione «von selbst», pronunciata da Georg e dal ragazzino in uniforme (*Wendung* si può intendere qui come *Redewendung*), sia alla nuova *piega* (*eine neue Wendung*) che prende la narrazione. Cfr. Andrea Reiter, *Die Erfahrung des Holocausts und ihre sprachliche Bewältigung: Zu Ilse Aichingers Die größere Hoffnung*, in «German Life and Letters», 492 (1996), pp. 236-242: 239-240.

massima ed esplicita tensione narrativa, l'insegnante viene chiamato con il suo vero nome: Noah. Come il patriarca biblico, anche il personaggio del romanzo di Aichinger viene presentato come un salvatore, un giusto che per mettere in salvo l'umanità (i bambini) a bordo della sua arca è pronto a rischiare la vita: «Um der Kinder willen verließ Noah die Arche»<sup>533</sup>. L'arca assume qui un fortissimo valore simbolico, essendo la struttura che accoglie e mette in salvo i bambini (nonché il suo costruttore). Il termine ebraico per "arca", *teba*, compare anche nell'Esodo (2:3-5) in riferimento al canestro di giunchi che salva Mosè dalla morte, decretata dal faraone. L'arca offre rifugio ai bambini senza uniforme e Noah, il traghettatore, ha il compito di portarli in salvo, a riva – a ben guardare, un altro gesto di traduzione<sup>534</sup>. Quando l'insegnante riprende conoscenza dopo le percosse subite, il capo dei bambini con l'uniforme lo sottopone a un nuovo interrogatorio per accertarsi del motivo per cui si trova con i bambini nel sottotetto. La risposta del vecchio maestro si risolve in un controdiscorso che, tramite una serie di domande, mira a scardinare le convinzioni degli aguzzini e a rovesciare i rapporti tra vittima e carnefice.

«„Wenn ihr es nicht erklären könnt“, begann der Anführer noch einmal, „wenn ihr nicht erklären könnt, weshalb ihr hier seid –,

„Und ihr? Weshalb seid ihr hier? Weil ihr euch nichts erklären könnt, zieht ihr in den Krieg! Weil ihr euch lächerlich vorkommt, schlüpft ihr in die Uniform. Schutzfarbe gegen euch selbst. Weil ihr nicht alt werden wollt und nicht krank werden wollt und keinen Zylinder tragen wollt bei jedem fremden Begräbnis!“

„Wo ist euer fremder Sender?“

„Wenn wir ihn hätten“, rief Georg verzweifelt, „wenn es ihn gäbe!“

„Es gibt ihn“, sagte der alte Mann, „beruhigt euch, es gibt ihn.“<sup>535</sup>

I bambini restano in ascolto e imparano dal loro insegnante Noah a reagire (*kontern*) alle domande inquisitorie degli adulti, a resistere alla violenza e allo strapotere. Il capo, che non riesce a cogliere un senso nelle parole dell'insegnante, si spazientisce qualificando il suo discorso come un intraducibile e incomprensibile messaggio in codice: «„Geheimsprache, noch immer!“ sagte der Anführer. „Ja“, antwortete der Alte, „das ist es: Geheimsprache. Chinesisch und Hebräisch, was die Pappeln sagen und die Fische verschweigen, deutsch und englisch, leben und sterben, es ist alles geheim.“<sup>536</sup>. L'insegnante ammette l'effettiva esistenza dell'emittente straniera, ma per trovarla, spiega, non bisogna cercare una radio – ovvero, non bisogna percorrere la strada conosciuta, convenzionale – ma occorre imparare a coltivare un altro tipo di ascolto, più profondo, silenzioso,

---

<sup>533</sup> DgH: 95.

<sup>534</sup> Miriam Seidler, sulla scorta di Barbara Thums, sottolinea che la stessa parola, in ebraico, ha anche il significato di *Wort*, "parola": «Der hebräische Begriff „Teba“ steht aber nicht nur für die Arche, sondern bedeutet zugleich „Wort“. Demzufolge ist es die Sprache in der das Leben bewahrt und in eine neue Welt hinübergetragen wird». Miriam Seidler, „Sind wir denn noch Kinder?“, cit., p. 134. Cfr. anche Barbara Thums, „Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede“, cit., pp. 99 e 103.

<sup>535</sup> DgH: 97.

<sup>536</sup> DgH: 98. Cfr. l'edizione del 1948: «„Ja!“ antwortete der Alte. „Das ist es: Geheimsprache! Alle Sprachen sind Geheimsprachen: Chinesisch und japanisch, was die Pappeln sagt und was die Meisen singen, deutsch und englisch, leben und sterben – das Ganze ist eine Geheimsprache!“». DgH-E: 144.



e a cogliere le onde dell'estraneità, della lingua straniera: «„Jeder von euch hört ihn, wenn er still genug ist“, sagte der Alte. „Fangt die Wellen ab!“»<sup>537</sup>.

Riguardo all'episodio dell'emittente straniera, la recente pubblicazione del carteggio tra Ilse Aichinger e la sorella Helga Michie ha aggiunto ulteriori tasselli che consentono di cogliere con più chiarezza il contenuto di realtà sotteso alla scrittura del romanzo. In una lettera, Ilse racconta a Helga le imprese delle suore che insegnavano al Realgymnasium St. Ursula, che nonostante la chiusura della scuola nel 1938 continuarono a tenere clandestinamente le loro lezioni, proprio come fa Noah con i bambini del romanzo, aiutando così Ilse a prepararsi all'esame di maturità (sostenuto in un liceo pubblico nel 1940):

«Die Mater Lucia hat die ganzen Jahre heimlich Mischlinge und Juden und Aristokratenkinder unterrichtet, lauter solche, die in keine öffentliche Schule gehen durften und ausserdem hat sie ihren kleinen Volksempfänger so umgebastelt, daß man Englisch damit hören konnte und Amerika, trotzdem es bei Todesstrafe verboten war.»<sup>538</sup>

A seguito dello scioglimento, nel 1934, della Prima Repubblica d'Austria, poi con l'*Anschluss* del 1938, la scuola diventa per Ilse e Helga un luogo di riferimento e anche di rifugio, come per i bambini di *Die größere Hoffnung*: prima la scuola cattolica Sacré Cœur, poi l'istituto delle suore orsoline. Il *Volksempfänger*, la radio del regime la cui unica destinazione era la massima diffusione e risonanza della voce del Führer, viene manomesso ad arte dalla suora per insegnare la lingua straniera, l'inglese, a quei bambini a cui non era consentito frequentare una scuola pubblica e per cogliere le onde di un altrove, l'America, come fa Noah nel romanzo, che rappresentano la possibilità e la speranza di raggiungere la libertà oltre la frontiera.

Anche in un altro importante punto del romanzo il processo linguistico legato al gesto del *kontern* genera un capovolgimento dei ruoli di vittima e carnefice. Si tratta dell'episodio dell'incontro tra Ellen e suo padre, un membro dell'esercito. Alla domanda che l'ufficiale rivolge ai bambini, indebitamente seduti su una panchina: «Sind Sie Arier?», Ellen risponde: «Du mußt es wissen, Vater!»<sup>539</sup>. Al gesto spiazzante della ragazzina segue «eine ungeheure, laute Stille», “un agghiacciante e fragoroso silenzio”, e un senso di malessere e vertigine da parte dei soldati, i quali non solo vengono affrontati verbalmente, ma vengono anche confutati, «widerlegt». La controparola di Ellen, il suo *kontern*, è salvifica e liberatoria per i bambini, i quali adesso non pensano più a fuggire e riconoscono la loro posizione di forza rispetto agli adulti: «Keines der Kinder dachte mehr daran, zu fliehen. Mit einem Schlag waren sie in der Offensive, unbekannte Macht enströmte ihrer Machtlosigkeit. Der babylonische Turm wankte in dem leisen Zittern ihrer Atemzüge»<sup>540</sup>. Nel riferimento, qui, al mito della

---

<sup>537</sup> DgH: 98.

<sup>538</sup> Ilse Aichinger a Helga Singer, 23 novembre 1945, in Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“, cit., p. 209.

<sup>539</sup> DgH: 49.

<sup>540</sup> DgH: 49.

Torre di Babele, che vacilla nel lieve respiro dei bambini, si può leggere un modo per esprimere come la «*unbekannte Macht*» della lingua, il suo misterioso e ignoto *potere*, sia in grado di confondere i ruoli sociali e di mettere in discussione un intero sistema di controllo e oppressione.

### 7. *Kontern: il dialogo con i poliziotti nel capitolo Flügeltraum*

Il capitolo *Der Flügeltraum* è quello in cui la modalità interrogativa si manifesta con maggiore evidenza. Il capitolo segue alla scena della morte della nonna di Ellen e introduce idealmente la parte finale del romanzo, quella in cui la ragazzina, orfana ormai tutti gli affetti più vicini, compresi gli amici, che sono stati deportati, si ritrova ad affrontare da sola il mondo esterno. L'episodio centrale del capitolo è quello di un interrogatorio a cui Ellen viene sottoposta dopo un serrato inseguimento con la polizia, che la scopre in prossimità di un treno carico di munizioni. I personaggi principali che prendono parte all'interrogatorio sono, oltre a Ellen, un colonnello (*Oberst*) e uno scrivano (*Schreiber*). Alle prime domande che il colonnello rivolge a Ellen, la giovane protagonista non risponde e si chiude in un ostinato mutismo:

«„Wie heißt du?“

Ellen gab keine Antwort.

„Dein Name?“

Sie zuckte mit den Schultern.

„Wo wohnst du?“

Ellen rührte sich nicht.

„Religion – Alter – Familienstand?“

Sie steckte die Spange fester. Man hörte die Atemzüge der Polizisten, sonst blieb es still.»<sup>541</sup>

Il silenzio di Ellen e il suo atteggiamento pressoché indifferente non sono solo indici della sua resistenza a fornire le proprie generalità, ma vogliono significare anche la diffidenza nei confronti delle verità scontate, delle informazioni ufficiali e ufficializzate: il nome, il luogo di residenza, l'appartenenza religiosa, l'età. La domanda successiva, che riguarda la data di nascita, è ellittica in tedesco: “nata?”, chiede il colonnello al posto di “quando sei nata?”. Ribaltando il senso comune della domanda, che prevedrebbe una risposta con l'indicazione della data di nascita, Ellen prende la domanda in senso letterale e risponde di sì. L'ovvietà della risposta mette in crisi i poliziotti, che replicano con un gesto di violenza.

«„Geboren?“

„Ja“, sagte Ellen.

Einer der Männer gab ihr eine Ohrfeige. Ellen sah erstaunt an ihm hinauf.

---

<sup>541</sup> DgH: 201.

[...]

„Wie heißt du, wo wohnst du, wie alt bist du und warum antwortest du nicht?“

„Sie fragen falsch“, sagte Ellen.»<sup>542</sup>

Secondo Ellen, il colonnello pone le domande in modo sbagliato perché vuole conoscere dettagli e informazioni precise su una persona la cui identità è per definizione incerta e indefinita. Per questo motivo la ragazzina vuole rispondere solo alle domande che esigono una risposta “militaresca”, ma anche ovvia, tanto da generare anche un effetto di comicità nel mezzo di un momento serissimo<sup>543</sup>. L’impazienza degli ufficiali, che sfocia in un gesto di violenza verso Ellen, aumenta nel momento in cui lo scrivano intercala le domande del colonnello con le sue osservazioni personali. Nel mezzo dell’interrogatorio, lo scrivano racconta, in preda alla disperazione, di aver trascorso tutta la sua vita a trascrivere e di non riuscire più, adesso, ad annotare altro: «Was ich bemerkt habe, habe ich festgestellt, und was ich festgestellt habe, ist umgefallen»<sup>544</sup>. Lo scrivano ha annotato (*festgestellt*) tutto ciò che ha osservato (*bemerkt*), ma tutto ciò che ha annotato è crollato (*umgefallen*)<sup>545</sup>. Attraverso l’immagine del crollo del significato delle parole, lo scrivano constata l’aporetica relazione tra parola e oggetto, l’impossibilità di definire la realtà solo con lo strumento della lingua, di verbalizzare ed esprimere quanto si osserva. A tal punto che, verso la fine del capitolo, capisce che solo di poche cose ha ancora senso prendere nota: «Zu Befehl, es regnet, Nebel fällt, die Nacht kommt»<sup>546</sup>. Parole che ricordano quelle pronunciate da Noah nel capitolo *Im Dienst einer fremden Macht*: «Wir können sagen „Guten Morgen“ oder „Es wird hell“, „Wie geht es Ihnen?“, „Ein Gewitter kommt“, und das ist alles, was wir sagen können, fast alles»<sup>547</sup>.

«„Wo bist du zu Hause?“ sagte ein dicker Polizist und beugte sich zu ihr herab.

„Wo ich gewohnt habe“, sagte Ellen, „war ich noch nie zu Hause.“

„Wo bist du dann zu Hause?“ wiederholte der Polizist.

„Wo Sie zu Hause sind“, sagte Ellen.

„Aber wo sind wir zu Hause?“ schrie der Oberst außer sich.

„Sie fragen jetzt richtig“, sagte Ellen leise.»<sup>548</sup>

Dopo le continue e spiazzanti repliche di Ellen il colonnello riesce a porgere la domanda nel verso giusto, non più rivolta alla seconda persona singolare ma alla prima persona plurale, a sottolineare un comune irretimento

---

<sup>542</sup> DgH: 201.

<sup>543</sup> Cfr. Anja Kienz, *Schrecklich komisch – Komik-Verfahren um das Phänomen Lachen in Ilse Aichingers Die größere Hoffnung*, in «Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens»: *Ilse Aichinger*, cit., pp. 32-54: 51.

<sup>544</sup> DgH: 202.

<sup>545</sup> Beatrice Mall-Grob ha osservato una possibile intertestualità tra la figura dello scrivano di Aichinger, il quale ammette a se stesso che la sua scrittura annienta la vita, e quella dello scrivano nella fiaba di Klingsohr raccontata da Novalis in *Heinrich von Ofterdingen*. Cfr. Beatrice Mall-Grob, *Ilse Aichinger – Poetik des Widerstands*, cit., p. 52 (nota).

<sup>546</sup> DgH: 211.

<sup>547</sup> DgH: 90.

<sup>548</sup> DgH: 203.

che coinvolge tutti nell'interrogatorio, vittime e oppressori. La domanda disperata «Aber wo sind wir zu Hause?», che sembra sottintendere la risposta “Nirgends”, richiama anche qui alla mente la precedente lezione dell'insegnante-profeta Noah, che con le sue interrogative rovesciava la nozione di “straniero” (*fremd*) partendo proprio dalla precarietà e dalla fragilità di tale concetto e più in generale della lingua, che è possibile parlare solo a stento: «Nur gebrochen sprechen wir unsere Sprache»<sup>549</sup>. Allo stesso tempo, la domanda del colonnello «Aber wo sind wir zu Hause?» rimanda a una dimensione ulteriore rispetto a quella solo “domestica”. Tramite questa domanda non viene più chiesto l'indirizzo di casa, ma si fa riferimento a una casa spirituale, alla *Heimat*. Il non essere di casa in nessun luogo è per Ellen una constatazione che può nascere solo dal confronto diretto con gli adulti oppressori. La protagonista non si sente in nessun luogo a casa per la sua condizione di *Mischling* e in quanto la sua identità è caratterizzata da una fondamentale *Ortlosigkeit*<sup>550</sup>. Ma come già si è visto nel capitolo *Im Dienst einer fremden Macht*, anche gli oppressi possono mettere in crisi i valori degli oppressori, sovvertendo l'ordine stabile delle cose, come si legge in filigrana anche nella domanda disperata del colonnello: «Aber wo sind wir zu Hause?».

Così come Ellen si limita a rispondere, durante l'interrogatorio, solo alle domande che esigono una risposta del tipo “sì/no”, anche lo scrivano ammette la possibilità di trascrivere solo dati oggettivi e verificabili. Egli prende le mosse dal proprio mestiere, che consiste nel registrare e annotare le parole altrui, per riflettere sulla non corrispondenza tra significante e significato, sulla relatività tra segno e referente, codice e realtà<sup>551</sup>:

«Mich hat man Franz genannt. Wie heiße ich? Franz. Aber was heiße ich, wer bin ich, was soll ich bedeuten? Hundert und eins. Warum fragt ihr nicht weiter? Ihr hängt in den Fußangeln, hört ihr, es lacht hinter euch! Alle eure Namen heißen zu Hilfe. Reißt euch los, reißt die Füße blutig, lauft, sucht weiter!»<sup>552</sup>

Queste poche frasi pronunciate dallo scrivano chiamano in causa diversi aspetti importanti di natura linguistica e filosofica, ma anche storica: tra le righe del suo discorso, infatti, è possibile leggere una riflessione sulla manipolazione della lingua tedesca sotto il Terzo Reich e sulla distorsione e risignificazione di numerose parole ed espressioni della lingua quotidiana. Lo scrivano dice di essere stato chiamato Franz (il soggetto qui è necessariamente impersonale, *man*) e, quindi, di chiamarsi (*ich heiße*) Franz, di essere portatore di questo nome proprio. Le domande successive giocano con il doppio significato del verbo *heißen* (“chiamarsi” ma anche “significare”) e spostano la questione del nome imposto alla nascita su un piano esistenziale: la frase «was heiße ich?» può voler dire qui sia “come mi chiamo?” sia “cosa significo?”, come mostrano i successivi

---

<sup>549</sup> DgH: 90.

<sup>550</sup> Cfr. Britta Herrmann, *Gegenworte, Sprachwiderstände. Ilse Aichingers Roman Die größere Hoffnung*, in „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“, cit., pp. 61-78: 68-69. Herrmann rimanda anche alla *Ortlosigkeit* topografica di Ellen, riferendosi in particolare all'episodio del primo capitolo in cui la ragazzina si addormenta sulla carta geografica e stende le braccia tra la Siberia e le Hawaii, abbracciando di fatto due estremi del mondo, tra l'Europa (terra di violenze e persecuzioni) e l'America (terra di speranza e libertà).

<sup>551</sup> Si veda quanto osserva anche Britta Herrmann su questo punto: «Mit der Preisgabe der Denominationsfunktion aber erfolgt der Einbruch des Unbenannten in die soziale und symbolische Ordnung des Benannten. Dies manifestiert sich im Namen „Kolumbus“, der für all das steht, wofür es (noch) keinen Namen gibt». *Ivi*, p. 70.

<sup>552</sup> DgH: 204.

interrogativi dello scrivano: “chi sono?” («wer bin ich?») e ancora “che senso ho?” («was soll ich bedeuten?»). I nomi propri, che non definiscono e non identificano la persona, ma nascondono la sua identità sotto un nome ricevuto passivamente alla nascita<sup>553</sup>, possono rivelarsi delle trappole: «Namen sind Fußangeln. [...] Fallen im nassen Gras»<sup>554</sup>. L’invito dello scrivano, molto simile a quello dell’insegnante del capitolo *Im Dienst einer fremden Macht* e vicino anche alle posizioni poetologiche di Aichinger, è di liberare i propri piedi sanguinanti da queste trappole e di continuare a cercare e a interrogare il mondo, mantenendo vivo l’atteggiamento di diffidenza nei confronti della lingua. Il gesto di liberarsi dalla trappola e tornare a camminare, a compiere un passo, opponendo alle catene del nome un *Gegenwort*, è in risonanza con le parole pronunciate da Paul Celan nel discorso conosciuto come *Il meridiano*: la parola-contro di Lucile Desmoulins, moglie di Danton, non è solo un atto linguistico, ma è soprattutto una parola che “spezza il filo”, un gesto concreto di rivolta e di liberazione: «Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den „Draht“ zerreit, [...] es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt»<sup>555</sup>. L’idea del nome come trappola viene ripresa anche alla fine del romanzo, quando Ellen, nel corso di un breve monologo con se stessa, prova a convincersi della necessit  di accettare la realt  e di prendere i nomi per ci  che sono: etichette, semplici designazioni.

«Eine Teekanne ist eine Teekanne, eine Kanone ist eine Kanone und Jan ist Jan. Wie einfach. Eine Teekanne ist nur eine Teekanne. Alles ist so einfach wie der Fluch eines Soldaten, so einfach wie das Erfrieren. Wo es nicht mehr weh tut, dort wird es gef hrlich, hat der alte Mann gesagt.»<sup>556</sup>

In questa concezione oggettiva e “realistica” del linguaggio, che tenta di postulare l’identit  del segno con il soggetto effettivo che designa (il cannone   un cannone, Jan   Jan),   possibile vedere la realizzazione della *Sprachauffassung* degli adulti del romanzo, specialmente degli oppressori. Il fatto che un cannone sia solo un cannone vuole dire che non occorre cercare un senso ulteriore o ricostituirne uno nuovo (come invece predica l’insegnante tramite la metafora della traduzione), in quanto ci  che viene espresso per mezzo della lingua corrisponde gi  alla realt . Questa concezione   in netto contrasto con l’atteggiamento assunto da Ellen, che nel corso del romanzo si oppone a una visione della realt  fatta di verit  assolute.   quindi in questo senso, forse, che   opportuno leggere la frase che chiude la sua riflessione: «Wo es nicht mehr weh tut, dort wird es gef hrlich». Quando non ci si interroga pi  sul senso della realt  e delle cose,   allora che bisogna allarmarsi; quando si d  per scontata la realt  e la si accetta cos  com’ ,   l  che si insinua il pericolo. Questo pensiero, che a ben guardare   centrale anche in *Aufruf zum Mitrauen*, viene ribadito da Aichinger in diverse occasioni successive, soprattutto in riferimento al rapporto tra lingua e potere e alla pericolosa *Anpassung* dell’uomo alla realt  data, e prima di tutto alla lingua. A questo proposito   programmatica la sua seguente dichiarazione: «Den meisten Leuten gen gt die Antwort „es ist so, weil es so ist“. Ich weigere mich, die Dinge einfach so zu

<sup>553</sup> In questo senso, la riflessione dello scrivano incrocia il pensiero poetico di Aichinger secondo cui ci sono nomi che coprono e nascondono, anziché definire: «*Leben* ist kein besonderes Wort und *sterben* auch nicht. Beide sind angreifbar, überdecken statt zu definieren». SW: 12.

<sup>554</sup> DgH: 203.

<sup>555</sup> Paul Celan, *Der Meridian*, cit., p. 189.

<sup>556</sup> DgH: 265.

nehmen wie sie sind. Vor allem weigere ich mich bei den Schwächen. Man muss sie aufzeigen, und zwar ganz deutlich – die Schwächen der Regierung, die Schwächen der Schöpfung»<sup>557</sup>.

#### 8. Poesie come boe. Con Ernst Schnabel e Günter Eich

«Unsere Welt ist allzu bekannt geworden, sie ist durchfahren und überflogen und nach allen Richtungen durchquert, wir haben mit unseren Flug- und Schifffahrtlinien die Landkarten durchkreuzt und sind blind geworden. Fast alles Unbetretene ist betreten [...]»<sup>558</sup>. Inizia così un saggio del 1954 di Ilse Aichinger in cui l'autrice riprende e condensa in poche pagine alcune riflessioni elaborate in forma di lunga narrazione in *Die größere Hoffnung*. Lo scritto è dedicato a Ernst Schnabel (1913-1986), pioniere in Germania del *feature* (o documentario radiofonico), oltre che marinaio ed esploratore. In un mondo diventato fin troppo noto («allzu bekannt») e che è stato attraversato per terra e per mare in tutte le direzioni, Aichinger constata una generale cecità dell'essere umano verso i luoghi che lo circondano e individua per contro, nell'opera di Schnabel<sup>559</sup>, il tentativo riuscito di scoprire i luoghi, ovvero la capacità di vederli come se fosse la prima volta, recuperando quello stupore verso l'esistenza e quello «spirito dell'inizio»<sup>560</sup> tipici dello sguardo fanciullesco sul mondo<sup>561</sup>: «Fast alles Unbetretene ist betreten, und es ist heute möglich, [...] die Welt von einem Ende zum andern zu durchblättern wie ein Postkartenalbum. Von einem Ende zum andern – nur den Anfang finden wir nicht mehr, die Sicht der Kindheit, die Orte zu Orten werden läßt und ihnen ihre Namen neu gibt»<sup>562</sup>. Anche in *Die größere Hoffnung* i bambini cercano, aiutati da personaggi come l'insegnante Noah, di conferire alla realtà un nome e un senso nuovi (*neu*), primi (*erst*), risillabando il mondo conosciuto. I giovani protagonisti del romanzo, come pure Schnabel, sono degli odierni Cristoforo Colombo (il quale non a caso compare anche come allegoria nella *Größere Hoffnung*). Ma il compito del novello Colombo, afferma Aichinger, è diverso da quello dello storico navigatore: egli non deve più far scoprire terre ignote, ma rendere estraneo il mondo già conosciuto – o che si crede di conoscere<sup>563</sup> – per poterlo scoprire una seconda volta:

---

<sup>557</sup> Cit. in Luzia Stettler, „Stummheit immer wieder in Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens“ [1984], in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, cit., pp. 42-46: 42-43.

<sup>558</sup> KW: 51. Il saggio, intitolato *Die Sicht der Entfremdung. Über Berichte und Geschichten von Ernst Schnabel*, è uscito sulla rivista «Frankfurter Hefte» ed è stato ripubblicato nel 2001 nel volume *Kurzschlüsse. Wien*, curato da Simone Fässler.

<sup>559</sup> Soprattutto in *Schiffe und Sterne* (1943).

<sup>560</sup> Gerhard Melzer, *Tanzende Kirschbäume. Kinder und Kindheit im Werk Ilse Aichingers*, in *Verschwiegenes Wortspiel*, cit., pp. 111-120: 113.

<sup>561</sup> «Säuglinge bringen etwas aus einer Welt mit, die wir nicht kennen. Dieses Unfaßbare, dieses „ganz von Anfang an“, das sie umgibt und dann mit der Pubertät zusammenbricht, ist der Geist. Darum heißt es auch schon in der Bibel nicht „wenn ihr nicht seid wie die Kinder“, sondern „wenn ihr nicht werdet wie die Kinder“». Luzia Stettler, „Stummheit immer wieder in Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens“, cit., pp. 44-45.

<sup>562</sup> KW: 51.

<sup>563</sup> «Was man kennt, geht einem verloren, wenn man es zu kennen glaubt», scrive Aichinger in un appunto del 1967. KMF: 76.

«Er [Schnabel] weiß, daß wir nichts mehr zu entdecken haben, oder alles, und daß der neue Kontinent, den wir finden müssen, alle Kontinente zusammenfaßt. Daß der Columbus von heute nicht die fremde Welt bekannt machen muß, sondern die allzu bekannte fremd. Er entdeckt den Raum als etwas zu Verantwortendes, Fliehendes, vorübergehend Geschenktes, und die Vertauschbarkeit von Raum und Zeit.»<sup>564</sup>

Lo sguardo dell'estraniamento, la *Sicht der Entfremdung* che dà il titolo al saggio, è quello che permette di vedere la quotidianità da una prospettiva diversa e che, nello scritto di Aichinger, si lega a un'idea dello spazio come dimensione mutevole, indefinita e transitoria. In questo spazio fluttuante e infinito gli unici punti di orientamento sono costituiti dai nomi. Scrive Aichinger, citando Schnabel: «Aber heute mitten in dem Weizenfeld ist mir in den Sinn gekommen, daß alles ja erst Orte sind, Orte, um sich zurechtzufinden, seitdem sie ihre Namen haben, Namen aus Menschenbuchstaben»<sup>565</sup>. *Orte – Worte*: rapido è il salto associativo e breve il passo dal luogo (*Ort*) alla parola (*Wort*), se si sceglie di vedere o leggere il mondo come un linguaggio, secondo quanto avrebbe affermato anche Günter Eich in un celebre discorso pronunciato solo due anni dopo la pubblicazione del saggio di Aichinger<sup>566</sup>.

«Ich bin Schriftsteller, das ist nicht nur ein Beruf, sondern eine Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen. Als die eigentliche Sprache erscheint mir die, in der das Wort und das Ding zusammenfallen. Aus dieser Sprache, die sich rings um uns befindet, zugleich aber nicht vorhanden ist, gilt es zu übersetzen. Wir übersetzen, ohne den Urtext zu haben. Die gelungenste Übersetzung kommt ihm am nächsten und erreicht den höchsten Grad von Wirklichkeit.»<sup>567</sup>

Occorre notare che Eich, proprio come Aichinger in *Die größere Hoffnung*, utilizza l'immagine della traduzione non come trasposizione di significato da una lingua all'altra, bensì come ricostituzione e creazione di un nuovo senso entro i confini della medesima lingua. Si tratta però di una traduzione che muove da un'intuizione precaria, in quanto il poeta non dispone del testo originario (*Urtext*). Il mondo da tradurre gli appare quindi come un codice cifrato, esistente intorno a noi («rings um uns») ma allo stesso tempo anche non pervenuto («nicht vorhanden»), una realtà presente ma mutevole, paradossalmente nota e misteriosa. In questa relazione aporetica tra il soggetto e il mondo, Eich sembra postulare l'intraducibilità del reale, l'impossibile aderenza della lingua all'oggetto<sup>568</sup>. Per poter innescare questo faticoso processo di traduzione, quindi, Eich

---

<sup>564</sup> KW: 53-54.

<sup>565</sup> KW: 55.

<sup>566</sup> Günter Eich, *Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1959)*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Vermischte Schriften*, cit., pp. 615-627.

<sup>567</sup> Günter Eich, *Der Schriftsteller vor der Realität (1956)*, cit., p. 613.

<sup>568</sup> Afferma Eich nel discorso pronunciato nel 1953 in occasione del conferimento dello Hörspielpreis der Kriegsblinden: «Jedes Wort bewahrt einen Abglanz des magischen Zustandes, wo es mit dem gemeinten Gegenstand eins ist, wo es mit der Schöpfung identisch ist. Aus dieser Sprache, dieser nie gehörten und unhörbaren, können wir gleichsam immer nur übersetzen, recht und schlecht und jedenfalls nie vollkommen, auch wo uns die Übersetzung gelungen erscheint. Daß wir die Aufgabe haben zu übersetzen, das ist das eigentlich Entscheidende des Schreibens, es ist zugleich das, was uns das Schreiben erschwert und vielleicht bisweilen unmöglich macht». Günter Eich, *Rede vor den Kriegsblinden (1953)*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Vermischte Schriften*, cit., pp. 609-612: 612.

sente la necessità di cercare un *ubi consistam*, un punto di appoggio archimedeo che possa fungere anche da bussola della propria scrittura. Eich, come Schnabel e Aichinger, individua questo punto trigonometrico nel nome e nella poesia, paragonando i propri componimenti a delle boe che tracciano la rotta su un mare sconosciuto, alla ricerca di una “prima topografia”<sup>569</sup>, di un luogo o di un destinatario<sup>570</sup>:

«Ich schreibe Gedichte, um mich in der Wirklichkeit zu orientieren. Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in einer unbekanntem Fläche den Kurs markieren. Erst durch das Schreiben erlangen für mich die Dinge Wirklichkeit. Sie ist nicht meine Voraussetzung, sondern mein Ziel.»<sup>571</sup>

La poesia segna il percorso e il poeta, attraverso l’uso della lingua, costruisce la realtà ricostituendone una forma, una “definizione”<sup>572</sup>. Solo nel momento della scrittura, afferma Eich, gli oggetti (*Dinge*) raggiungono una dimensione di realtà (*Wirklichkeit*) e si rinsalda quel legame interrotto, spezzato, tra individuo e natura, lingua e mondo. Eich ammette tuttavia la difficoltà di portare a compimento questo processo di traduzione, o di triangolazione del senso, processo che egli, per se stesso, vede ancora in stadio elementare, germinale, in una condizione analoga a quella di Colombo, che scopre un mondo nuovo, o del bambino, che nomina gli oggetti (*Dingwort*) per la prima volta, cercando di orientarsi e di misurare la realtà: «Ich muß gestehen, daß ich in diesem Übersetzen noch nicht weit fortgeschritten bin. Ich bin über das Dingwort noch nicht hinaus. Ich befinde mich in der Lage eines Kindes, das Baum, Mond, Berg sagt und sich so orientiert»<sup>573</sup>.

---

<sup>569</sup> «Die andere Sprache also, die wie die Schöpfung selber einen Teil von Nichts mit sich führt, in einem unerforschten Gebiet die erste Topographie versucht». Günter Eich, *Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1959)*, cit., p. 619.

<sup>570</sup> In merito alla poesia vista come viaggio, cammino e messaggio (*Nachricht*) verso un *Gegenüber* – un’altra riva, un interlocutore – una delle coordinate fondamentali è rappresentata senza dubbio dall’allocuzione pronunciata da Celan in occasione del conferimento del premio Büchner. Cfr. Paul Celan, *Der Meridian*, cit., pp. 198 sgg.

<sup>571</sup> Günter Eich, *Der Schriftsteller vor der Realität (1956)*, cit., 613.

<sup>572</sup> «Für diese trigonometrischen Zeichen sei das Wort „Definition“ gebraucht». *Ivi*, p. 614.

<sup>573</sup> *Ibidem*.



## Capitolo sesto

### Ricerca

#### 1. *Il megafono e il respiro. Pensieri preliminari sulla radiofonia e sul radiodramma*

Tra il 1933 e il 1945 il governo di regime e, con esso, il sistema di propaganda mettono in piedi, e nel tempo perfezionano, un modello di comunicazione prettamente fonocentrico, basato sulla centralità dell'unica voce pubblica possibile, quella del partito. Il regime parla a una audience indifferenziata, alla massa, con un approccio comunicativo aggressivo che invade tutti i settori della vita pubblica attraverso la radio<sup>574</sup>. Sono numerosi gli studi dedicati alla funzione del mezzo radio e alla radiofonia nel contesto della propaganda hitleriana, mentre viene riservata minore attenzione al ruolo di un altrettanto importante canale di risonanza nella strategia comunicativa del Terzo Reich: il megafono (*Lautsprecher*). Cornelia Epping-Jäger, che ha studiato a fondo l'argomento dal punto di vista storico, sociale, mediale e culturale, fa notare come il megafono, diversamente dalla radio, abbia consentito di annullare la distanza tra l'oratore e il pubblico di massa e di inserirsi letteralmente nella folla degli ascoltatori<sup>575</sup> e nella situazione performativa. Mentre la radio riproduce una voce registrata nello studio, il megafono permette di vivere l'esperienza di quella che la studiosa chiama *embedded voice*, una "voce incorporata" nella platea, che con le sue acclamazioni diventa organo vivo della voce del regime<sup>576</sup>. Il pensiero va evidentemente ai numerosi eventi di massa, spesso organizzati in grandi piazze ma anche in palazzi dello sport e altri edifici pubblici che, con le loro dimensioni, consentono di ospitare un vastissimo pubblico. Questi luoghi diventano spazi di risonanza e di interazione immediata tra l'oratore e il popolo<sup>577</sup>. Il megafono è pertanto un importante dispositivo di consolidamento del potere del regime<sup>578</sup>, e se da un lato il suo ruolo va differenziandosi sempre più da quello della radio (laddove quest'ultima inizia a

---

<sup>574</sup> Come scrivono Adorno e Horkheimer: «Die Nationalsozialisten selber wußten, daß der Rundfunk ihrer Sache Gestalt verlieh wie die Druckerpresse der Reformation. Das von der Religionssoziologie erfundene metaphysische Charisma des Führers hat sich schließlich als die bloße Allgegenwart seiner Radioreden erwiesen, welche die Allgegenwart des göttlichen Geistes dämonisch parodiert». Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*, in Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Bd. 5: „Dialektik der Aufklärung“ und Schriften 1940-1950, hrsg. v. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a.M., Fischer 1973, pp. 144-196: 187.

<sup>575</sup> Cornelia Epping-Jäger, *Lautsprecher-Passagen. Zu den Umbauten eines Dispositivs der Massenkommunikation vor und nach 1945*, in *Formationen der Mediennutzung III. Dispositive Ordnungen im Umbau*, hrsg. v. Irmela Schneider/Cornelia Epping-Jäger, Bielefeld, transcript Verlag 2008, pp. 17-41: 22.

<sup>576</sup> Cfr. Cornelia Epping-Jäger, *Embedded Voices. Stimmpolitiken des Nationalsozialismus*, in *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, hrsg. v. Brigitte Felderer, Berlin, Matthes & Seitz 2004, pp. 145-157: 149. È opportuno sottolineare che la voce del regime cercava una connessione, quasi un intimo dialogo con la massa. A questo proposito Epping-Jäger cita un passo tratto da *Mein Kampf* in cui si legge: «Der Redner läßt sich [...] von der breiten Masse so tragen, dass ihm gefühlsmäßig gerade die Worte flüssig werden, die er braucht, um seinen jeweiligen Zuhörern zu Herzen zu sprechen». Cit. in Cornelia Epping-Jäger, *Stimmen. Die Spur der Bewegung*, in *Spuren Lektüren: Praktiken des Symbolischen. Festschrift für Ludwig Jäger zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Gisela Fehrmann/Erika Linz/Cornelia Epping-Jäger, München, Verlag Wilhelm Fink 2005, pp. 133-151: 135.

<sup>577</sup> Cornelia Epping-Jäger, *Lautsprecher Hitler. Über ein Dispositiv der Massenkommunikation in der Zeit des Nationalsozialismus*, in *Hitler der Redner*, hrsg. v. Josef Kopperschmidt, München, Verlag Wilhelm Fink 2003, pp. 143-157: 155.

<sup>578</sup> Cornelia Epping-Jäger, *Lautsprecher-Passagen*, cit., p. 23.

configurarsi più come un mezzo di “distribuzione” della situazione performativa trasmessa al megafono<sup>579</sup>), dall’altro lato i due apparecchi sono strumenti complementari nella campagna di diffusione di massa della voce del regime. Il classicista Eric A. Havelock, uno dei massimi studiosi dei rapporti tra oralità e scrittura, ricorda un episodio vissuto in prima persona all’Università di Toronto nel periodo dell’invasione della Polonia dalla Germania nazista, che ben esemplifica l’effetto di annullamento della distanza e di amplificazione del messaggio reso possibile dal megafono:

«The strident, vehement, staccato sentences clanged out and reverberated and chased each other along, series after series, flooding over us, battering us, half drowning us, and yet kept us rooted there listening to a foreign tongue which we somehow could nevertheless imagine that we understood. This oral spell had been transmitted in the twinkling of an eye, across thousands of miles, had been automatically picked up and amplified and poured over us.»<sup>580</sup>

Dopo la cesura storica del 1945, il controverso programma di rieducazione (*reeducation*)<sup>581</sup> e democratizzazione della Germania e dell’Austria<sup>582</sup>, messo in atto dal governo americano in prima battuta, punta alla decostruzione del mezzo radiofonico e, soprattutto, allo smantellamento del ruolo fonocentrico e monofonico della voce pubblica degli anni precedenti. Dopo la guerra, e in modo speciale negli anni cinquanta, alla radio viene riconosciuta un’importante funzione di riorientamento e rinnovamento etico e morale in tutti gli ambiti della vita pubblica, dalla chiesa alla scuola, dalla cultura all’economia. Le ripercussioni di questo profondo ripensamento della cultura della voce investono anche il campo letterario e, in particolare, un genere ben consolidato nei paesi di lingua tedesca, cioè il radiodramma (*Hörspiel*)<sup>583</sup>. La produzione di drammi radiofonici, le cui origini risalgono alla Repubblica di Weimar<sup>584</sup>, non si era arrestata sotto il Terzo Reich. Non

---

<sup>579</sup> Ivi, p. 25.

<sup>580</sup> Eric A. Havelock, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven, Yale University Press 1986, p. 32. Traggo la preziosa citazione dalla nota alla traduzione all’edizione inglese del volume di Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, translated by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz, Stanford, Stanford University Press 1999, p. 11.

<sup>581</sup> La parola *reeducation* può essere così definita: «Von den USA entworfenenes, von den britischen und französischen Besatzungsmächten in modifizierter Form übernommenes Konzept zur politischen Umerziehung der deutschen Bevölkerung nach demokratischen Prinzipien. Synonym dazu wurden die Begriffe Demokratisierung und Reorientation gebraucht. Im weitesten Sinne umfasst Reeducation alle Maßnahmen der Besatzungsmächte zur Beseitigung des Faschismus aus dem politischen, kulturellen und ökonomischen Leben und Bewusstsein des deutschen Volkes». Dennis Meyer, *Reeducation*, in *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, hrsg. v. Torben Fischer/Matthias N. Lorenz, Bielefeld, transcript Verlag 2007, pp. 19-21: 19. Sul complesso discorso della *reeducation* e della *reorientation* nella cultura politica tedesca si rimanda a *Umerziehung und Wiederaufbau. Die Bildungspolitik der Besatzungsmächte in Deutschland und Österreich*, hrsg. v. Manfred Heinemann, Stuttgart, Klett-Cotta 1981 e allo studio di Ellen Latzin, „*Reeducation*“ – „*Reorientation*“: *Theorie und Praxis zentraler Leitbegriffe der amerikanischen Besatzungspolitik nach 1945*, in *Die Universität München im Dritten Reich. Aufsätze. Teil I*, hrsg. v. Elisabeth Kraus, München, Utz 2006, pp. 609-635.

<sup>582</sup> Nel caso dell’Austria e del Giappone, la storiografia utilizza il concetto di *Rehabilitation*. Cfr. Ellen Latzin, „*Reeducation*“ – „*Reorientation*“, cit., p. 615.

<sup>583</sup> Cfr. Cornelia Epping-Jäger, *Der „unerlässlich ruhige Ton“. Umbauten der Stimmkultur zwischen 1945 und 1952*, in *Formationen der Mediennutzung III*, cit., pp. 77-95: 78.

<sup>584</sup> Tra i primi contributi teorici sulla radio si segnalano Rudolf Arnheim, *Der Rundfunk sucht seine Form* [1932], in Id., *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 2001, pp. 185-189; Walter

pochi autori divenuti celebri per la loro produzione radiodrammatica nel secondo dopoguerra avevano lavorato con questa forma letteraria già sotto il regime – in condizioni non comparabili, dato che le radio avevano subito una totale *Gleichschaltung*<sup>585</sup>. Tra gli esempi più celebri vi è certamente Günter Eich<sup>586</sup>, conosciuto come il più versato e prolifico autore di drammi radiofonici del dopoguerra, tanto che, fino alla metà degli anni sessanta, le emittenti radio erano solite giudicare la qualità dei radiodrammi sulla base di un ipotetico *Eich-Maß*, uno standard orientato proprio alla produzione di Eich<sup>587</sup>.

Nel segno dell'antinazismo, negli anni sessanta (e in particolare dopo il 1968 con il *Neues Hörspiel*) vengono riscoperte le teorie della radio e del radiodramma di Bertolt Brecht e di Walter Benjamin, in una sorta di intima connessione e continuità con una tradizione che riconosceva al mezzo radiofonico un significato ancora politico, oltre che a individuarlo come prodotto e dispositivo estetico, e che metteva al centro l'ascoltatore, in un vivace dialogo e scambio tra società di massa e istituzioni. Nello scritto *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat* del 1932, Brecht sottolinea come la radio non sia un mero "abbellimento" della vita pubblica<sup>588</sup> ed esprime la necessità di rifunzionalizzare la radio ripensandola come strumento di comunicazione («Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens»), oltre che come mezzo di distribuzione («Distributionsapparat»). Parlando di *Kommunikationsapparat* Brecht lancia un forte messaggio sociale e politico: secondo lui, infatti, la radio non ha il solo compito di trasmettere (*aussenden*), ma anche di ricevere (*empfangen*), «also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen»<sup>589</sup>. In questo testo è pertanto centrale il ruolo dell'ascoltatore quale destinatario del messaggio e al tempo stesso coprotagonista della comunicazione radiofonica. «Er [der Rundfunk] hat überdies hinaus die Einforderung von Berichten zu organisieren, das heißt die Berichte der Regierenden in Antworten auf die Fragen der Regierten zu verwandeln. Der Rundfunk muß den Austausch

---

Benjamin, *Reflexionen zum Rundfunk* [1930/31], in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. II/3: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1989, pp. 1506-1507; Bertolt Brecht, *Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks* [1927], in Id., *Werke*, Bd. 21: *Schriften I, 1914-1933*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1992, pp. 215-217; Bertolt Brecht, *Radio – Eine vorsintflutliche Erfindung?* [1927], in Id., *Werke*, Bd. 21: *Schriften I, 1914-1933*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1992, pp. 217-218; Eugen Kurt Fischer, *Dramaturgie des Rundfunks*, Heidelberg, Vowinkel 1942.

<sup>585</sup> Sulla *Gleichschaltung* della radio cfr. Eugen Kurt Fischer, *Das Hörspiel. Form und Funktion*, Stuttgart, Alfred Körner Verlag 1964, p. 30. Sulle strategie di *Säuberung* delle emittenti, anche dal punto di vista delle politiche di personale, cfr. Anja Ohmer/Hans Kiefer, *Das deutsche Hörspiel. Vom Funkdrama zur Klangkunst*, Essen, Oldib 2013, p. 21.

<sup>586</sup> Nel 1993, in un ex monastero vicino Praga, fu ritrovata la registrazione di un radiodramma di Günter Eich del 1940, dal titolo *Rebellion in der Goldstadt*. La scoperta riaprì un'accesa discussione su una presunta connivenza di Eich con la propaganda di regime negli anni del Terzo Reich. Il dibattito fu anche alimentato dall'uscita del saggio di Axel Vieregg *Der eigenen Fehlbarkeit begegnet. Günter Eichs Realitäten 1933-1945*, che seguì allo studio, di qualche anno precedente, di Glenn R. Cuomo, *A Study of Günter Eich's Life and Work between 1933 and 1945* (tesi di dottorato, Ohio State University 1982, pubblicata poi con il titolo *Career at the Cost of Compromise: Günter Eich's life and work in the years 1933-1945*, Amsterdam, Rodopi 1989). Per una aggiornata e più ponderata lettura critica del caso Eich si rimanda al volume di Matthew Philpotts, *The Margins of Dictatorship: Assent and Dissent in the Work of Günter Eich and Bertolt Brecht*, Oxford, Peter Lang 2003. Dello stesso autore si veda anche *Günter Eich*, in *The Modern Restoration. Re-thinking German Literary History 1930-1960*, ed. by Stephen Parker et al., Berlin, De Gruyter 2004, pp. 297-334: 315 sgg.

<sup>587</sup> Cfr. Stefan Weich, *Science-Fiction-Hörspiel im Wandel der Zeit: von der Nachkriegszeit bis ins neue Jahrtausend. 1947-2006*, München, AVM 2010, p. 25.

<sup>588</sup> «Was nun diesen Lebenszweck des Rundfunks betrifft, so kann er meiner Meinung nach nicht bestehen darin, das öffentliche Leben lediglich zu verschönen». Bertolt Brecht, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat* [1932], in *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*, hrsg. v. Klaus Schöning, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1970, pp. 9-14: 10.

<sup>589</sup> *Ivi*, p. 11.

ermöglichen».<sup>590</sup> Nel pensiero di Brecht la radio deve agire da mediatrice politica e sociale tra governanti e governati, con l'obiettivo ultimo di innescare un'interazione e avviare un processo di mutuo apprendimento. Ma perché tale scambio (*Austausch*) possa avvenire, sono necessarie la compartecipazione attiva della borghesia e la disposizione all'ascolto da parte delle istituzioni. Nella sua trattazione, Brecht sottolinea quindi l'importanza di avanzare proposte concrete per un migliore utilizzo della radio nell'interesse della collettività («*Vorschläge zur besseren Verwendung der Apparate im Interesse der Allgemeinheit*»<sup>591</sup>). Nella ripresa delle idee brechtiane è possibile leggere in filigrana una rottura con le teorie degli anni trenta, soprattutto quelle elaborate da Richard Kolb, redattore presso Bayerische Radiozeitung e direttore generale di Bayerischer Rundfunk, ma soprattutto uno dei più attivi sostenitori della NSDAP. Kolb, che difende l'idea di un radiodramma dell'interiorità (*Hörspiel der Innerlichkeit*) tramite il concetto normativo della *innere Bühne*<sup>592</sup>, si fa promotore negli anni del nazionalsocialismo di un tipo di dramma incentrato sui processi psicologici dell'umano il cui obiettivo ultimo è l'interiorizzazione della parola (*Verinnerlichung des Wortes*<sup>593</sup>). Questa *Verinnerlichung* è intesa da Kolb come un processo di assottigliamento della parola portato avanti dalla radio, mezzo di preservazione della “parola pura” tedesca. La lingua del radiodramma deve quindi agire a livello dell'emotività e cercare una connessione intima con l'ascoltatore tramite il suo potenziale suggestivo e patetico. Per contro, viene rifiutato ogni contenuto realistico nei testi dell'epoca<sup>594</sup>. A livello di voce e di articolazione, Kolb ritiene che il tono più adatto a mettere in scena questo tipo di radiodrammi sia il tono “pieno” e patetico del teatro classico, di cui Wolfgang Hagen dà un'accurata descrizione: «*Stimmen des chargierenden Lauts, der voluminösen Klangräume der Vokale, der rollenden R's, der gezogenen I's und der pathetischen Artikulationen, der elaboriertesten Sprecherziehung volltönender, halb singender Sprechstimmen*»<sup>595</sup>. Le idee di Kolb non sono determinanti solo per la produzione dei radiodrammi sotto il Terzo Reich, ma continueranno a esercitare la loro influenza anche dopo la Seconda guerra mondiale, almeno fino alla fine degli anni cinquanta.

Vale la pena di soffermarsi ancora sulla questione della voce, solo accennata all'inizio di questo capitolo. Il ripensamento della *Stimmkultur* e del mezzo radiofonico nella produzione dei radiodrammi letterari è sostenuto da una forte prospettiva etica, oltre che da un'intenzione estetica. Dopo la fine della guerra, il mezzo radio viene letteralmente risemantizzato e risignificato, trasformandosi da “bocca universale del Führer”<sup>596</sup> a mezzo

---

<sup>590</sup> *Ibidem.*

<sup>591</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>592</sup> Cfr. Wakiko Kobayashi, *Miterleben durch Belauschen: Versuch einer Analyse des Aufbaus der Inneren Bühne anhand von Erwin Wickerts „Darfst du die Stunde rufen?“ (1951)*, in «Keio-Germanistik Jahresschrift», 20 (2003), pp. 220-235.

<sup>593</sup> Cfr. Richard Kolb, *Das Horoskop des Hörspiels*, Berlin, Hesse 1932. Su Kolb cfr. anche Bettina Wodianka, *Radio als Hör-Spiel-Raum: Medienreflexion – Störung – Künstlerische Intervention*, Bielefeld, transcript Verlag 2018, pp. 99 sgg.

<sup>594</sup> «Und das ist die Aufgabe des Hörspiels, uns mehr die Bewegung im Menschen, als die Menschen in Bewegung zu zeigen». Richard Kolb, *Das Horoskop des Hörspiels*, cit., p. 41.

<sup>595</sup> Wolfgang Hagen, *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*, München, Verlag Wilhelm Fink 2005, p. 120.

<sup>596</sup> «Das Radio [wird] zum universalen Maul des Führers». Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, *Kulturindustrie*, cit., p. 172.

di creazione, sperimentazione e condivisione ad ampio raggio<sup>597</sup>. La campagna di comunicazione del regime, incentrata sulla voce di Hitler, carica di pathos e dal carattere appellativo, riconoscibile in tutta la sua rumorosa materialità, viene sostituita dalla ricerca di una nuova voce pubblica, che non ha più l'obiettivo di raggiungere un pubblico di massa per mezzo del megafono, ma che parla intimamente al singolo individuo con un ritrovato tono sommesso e discreto, scevro di qualsiasi traccia di emozione. Cornelia Epping-Jäger spiega bene come, nel contesto pubblico, proprio l'assenza di emozionalità nella voce fosse un segno affidabile di presa di distanza dal passato nazista<sup>598</sup> e, sulla base di diverse testimonianze tratte dal contesto dei notiziari radio, evidenzia come la caratteristica della "nuova" voce pubblica tedesca fosse il suo tono moderato e sobrio<sup>599</sup>. Anche nel campo letterario, in particolare tra gli autori del Gruppo 47, si diffonde ben presto l'abitudine di adottare un tono di voce monotono e privo di affezione che, come suggerisce Epping-Jäger, è sinonimo di una deliberata presa di distanza dagli eventi e di una strategia volta a evitare un'identificazione dell'autore con la propria biografia o la propria provenienza<sup>600</sup>. Il problema del "giusto" tono di voce sembra porsi, in particolare, per tutti quegli autori che avevano continuato a scrivere radiodrammi anche durante il nazionalsocialismo. Lothar Müller, in un saggio su Peter Huchel, ricorda l'importante funzione rivestita dalla voce del poeta di Berlino definendola «die reinste Repräsentantin des Pathos der Monotonie, das den Ton der deutschen Dichterlesung in der unmittelbaren Nachkriegszeit und den fünfziger Jahren nachhaltig prägte»<sup>601</sup>. Sempre Müller, per certi versi similmente alle idee di Epping-Jäger, vede nella consuetudine della declamazione monotona tra i membri del Gruppo 47 la realizzazione sonora del gesto del *Kahlschlag* nella poesia<sup>602</sup>.

## 2. Alcuni motivi del successo del radiodramma in Germania (1951-1960)

A partire dal 1948, a seguito della riforma valutaria del marco tedesco, la radio diventa sempre più un mezzo "mecenatico" nel quale molti scrittori vedono la possibilità di un lavoro regolare e stabile, dato anche il successo di pubblico di questa ritrovata forma di produzione culturale. In particolare, il 1951 viene visto da molti come l'anno simbolo della rinascita del radiodramma con la trasmissione di *Träume* (1953) di Günter

---

<sup>597</sup> Rimando alle parole di Aichinger: «Die [Bedeutung des Hörspiels] war äußerlich viel größer. In den Zeitungen wurden oft ziemlich ausführlich Hörspiele besprochen. Die Leute haben sich darüber unterhalten wie heute über das Fernsehen». Manuel Esser, „Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist“, cit., p. 48.

<sup>598</sup> Cfr. Cornelia Epping-Jäger, *Der „unerlässlich ruhige Ton“*, cit., pp. 78 sgg.

<sup>599</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>600</sup> *Ivi*, p. 87. L'autrice analizza in modo molto sottile e preciso il caso della lettura di Paul Celan all'incontro del Gruppo 47 nel 1952, a Niendorf. In quell'occasione Hans Werner Richter espresse insofferenza verso il tono declamatorio di Celan, paragonandolo a quello di Goebbels. Cfr. anche Helmut Böttiger, *Die Gruppe 47*, cit., pp. 135 sgg. Sempre Richter schernì la voce di Celan affermando che il poeta sembrava stesse recitando una cantilena (*Singsang*) in una sinagoga. Cfr. Milo Dor, *Auf dem falschen Dampfer. Fragmente einer Autobiographie*, Wien, Paul Zsolnay Verlag 1988, p. 214.

<sup>601</sup> Lothar Müller, *Pathos der Monotonie. Über die Stimme Peter Huchels und ihren historischen Ort*, in «TEXT+KRITIK»: *Peter Huchel*, 157 (2003), hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München, edition text+kritik, pp. 28-33: 29. La radio rappresentò per Huchel – come per molti altri, tra cui Günter Eich – un vero e proprio mezzo di sussistenza. Alla fine del 1945, Huchel venne incaricato di istituire una divisione dedicata al radiodramma presso lo Haus des Rundfunks di Berlino.

<sup>602</sup> «Man könnte meinen, die Neigung zum monotonen Gedichtvortrag, die in der Gruppe 47 dominierte, sei die vortragstechnische Entsprechung zum „Kahlschlag“-Gestus der Lyrik selbst». *Ivi*, p. 30.

Eich, una serie di brevi drammi che affrontano questioni estremamente attuali e problematiche per quegli anni: la condizione degli sfollati (le cosiddette *displaced persons*) dopo la guerra, il boom demografico, l'inquietante prospettiva della precarietà e dell'indigenza. Nonostante le numerose e accese critiche di pubblico a *Träume*<sup>603</sup>, la fortuna dei testi di Günter Eich è tale che, già nel 1951, il Süddeutscher Rundfunk gli propone un contratto con il quale si impegnavano a versargli un compenso mensile fisso di 500 marchi in cambio di quattro radiodrammi all'anno<sup>604</sup>. Nel 1950, intanto, era stato fondato lo Hörspielpreis der Kriegsblinden, fino a oggi il più prestigioso premio assegnato al radiodramma letterario. Negli anni cinquanta, che vengono ricordati come la seconda età aurea della produzione radiodrammatica in Germania<sup>605</sup>, una serie di circostanze favorevoli assicura il successo di questa forma letteraria. Anzitutto le forze alleate danno un notevole impulso all'espansione della rete a onde ultracorte (*UKW-Netz*)<sup>606</sup>, con un conseguente miglioramento della qualità della ricezione e della diffusione, mentre cresce in misura esponenziale il numero di utenti della radio (i cosiddetti *Radioteilnehmer*), che passa dai cinque milioni e mezzo del 1947 agli oltre undici milioni del 1953<sup>607</sup>. Inoltre, nell'immediato dopoguerra non esistono ancora strumenti di produzione culturale o canali di pubblicazione in grado di competere con la radio e fare concorrenza al radiodramma<sup>608</sup>. Cinema e teatri erano stati in gran parte distrutti e la disponibilità di carta stampata era scarsissima, anche a seguito dei precedenti bombardamenti delle tipografie. Va detto inoltre che, durante la guerra, anche molti trasmettitori erano stati bombardati. Nell'aprile del 1945, le stazioni di trasmissione tedesche sono definitivamente distrutte, tranne quella di Flensburg, che il 7 maggio 1945 diffonde la notizia della resa della Germania<sup>609</sup>. Anche i costi relativamente bassi di produzione favoriscono il successo del radiodramma, oltre alla grande rapidità tecnica che offriva il mezzo radiofonico. Non da ultimo, anche le costellazioni personali e i sodalizi professionali contribuiscono in larga misura allo sviluppo del genere radiodramma. Molti redattori del tempo, infatti, erano anche membri del Gruppo 47, così che diversi scrittori del gruppo vengono chiamati a lavorare per la radio. Paradigmatico è il caso di Alfred Andersch che, dopo la sua esperienza giornalistica, tra il 1948 e il 1958 lavora come redattore culturale e letterario presso tre importanti emittenti: Radio Frankfurt (dove crea e dirige per sei anni la trasmissione *Abendstudio*), Nordwestdeutscher Rundfunk e Süddeutscher Rundfunk. A riprova di come questa forma sia considerata promettente per assicurarsi il successo nel campo letterario, oltre ad essere una

---

<sup>603</sup> Cfr. l'analisi in Marlies Goß, *Günter Eich und das Hörspiel der fünfziger Jahre. Untersuchung am Beispiel „Träume“*, Frankfurt a.M., Peter Lang 1988, pp. 149-175.

<sup>604</sup> Cfr. «TEXT+KRITIK»: *Die Gruppe 47*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München, edition text+kritik 2004, p. 225. Lo stesso avverrà con Wolfgang Koeppen tra il 1958 e il 1961. Cfr. Hans-Ulrich Wagner, *Das Medium wandelte sich, die Autoren blieben. Neubeginn und Kontinuität rundfunkferfahrener Schriftsteller (1960-1960)*, in *Buch, Buchhandel und Rundfunk 1950-1960*, hrsg. v. Monika Estermann/Edgar Lersch, Wiesbaden, Harrassowitz 1999, pp. 201-229: 221.

<sup>605</sup> La prima età aurea del radiodramma (*erste Blütezeit*) viene fatta risalire agli anni dopo il 1929. Cfr. Karl Ladler, *Hörspielforschung: Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik*, Wiesbaden, Springer Fachmedien 2001, p. 54.

<sup>606</sup> Alla Conferenza di Copenaghen del 1948, dove fu decisa la spartizione delle radiofrequenze delle onde medie e corte dell'Europa centrale, la Germania non fu invitata in quanto nazione occupata e, di conseguenza, continuò a ricevere solo poche frequenze di scarsissima qualità.

<sup>607</sup> Cfr. <http://www.hoerspiel.com/geschichte-zeitlauf-hoerspiel/zeitlauf/1946-1968/> (ultima consultazione: 6/7/2021).

<sup>608</sup> Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, Köln, Kiepenheuer & Witsch 1963, p. 261.

<sup>609</sup> Cfr. Anja Ohmer/Hans Kiefer, *Das deutsche Hörspiel*, cit., p. 26.

vera e propria fonte di sostentamento, basti pensare che all'incontro del Gruppo 47 dell'ottobre 1953 a Bebenhausen quasi tutti i manoscritti presentati sono radiodrammi<sup>610</sup>.

### 3. La componente materica della parola nel "nuovo radiodramma"

Come spiega Klaus Schöning, le origini del cosiddetto "nuovo radiodramma" (*Neues Hörspiel*) sono da ricondursi alle esperienze fatte con il mezzo radiofonico a partire dal 1967, tese ad avviare un ripensamento di ruolo, potenzialità e pratiche del radiodramma letterario in un panorama mediale profondamente mutato<sup>611</sup>. Il 1967, infatti, è l'anno della televisione a colori in Germania, il cui avvento segna l'inizio di una nuova epoca anche per la produzione di drammi radiofonici. L'austriaco Gerhard Rühm, in uno scritto dal titolo *Zu meinen auditiven Texten* (1970), riassume così la caratteristica fondamentale del nuovo radiodramma rispetto a quello tradizionale: «das neue hörspiel präsentiert sich nicht mehr in erster linie als literaturgattung, in der eine tragende handlung akustisch illustriert wird, sondern, im allgemeinsten sinn, als ein hörereignis, in dem alle schallphänomene, ob laute, wörter, geräusche oder klänge, prinzipiell gleichwertig sind: verfügbares material»<sup>612</sup>. Rühm – è opportuno ricordarlo – ha una solida formazione musicale, motivo per cui la sua attenzione, anche nel contesto dei radiodrammi, si rivolge specialmente alla materia acustica. Anche altri due viennesi, Ernst Jandl e Friederike Mayröcker, nello scritto *Anmerkungen zum Hörspiel. „hörspiel“ ist ein doppelter Imperativ* (1969) premettono che la materia prima del radiodramma è la componente acustica e materica della parola: «Wir beginnen nicht mit Dingen, Personen, Situationen einer Handlung etc., sondern einfach mit einem akustischen Material und den akustischen Gegebenheiten des monauralen oder stereophonen Hörspiels. Das Material wird unter Ausnützung der technischen Gegebenheiten in Bewegung gesetzt [...]»<sup>613</sup>. Nella loro riflessione, Jandl e Mayröcker, come anche Rühm, insistono sulla componente musicale della lingua, definendo però allo stesso tempo il genere radiodramma come una "sequenza acustica" diversa dalla musica, la cui materia prima non è la lingua parlata. La sequenza acustica del radiodramma non è perciò altro che il risultato di una traduzione verbale del *Gegenständliches*, vale a dire dell'istanza oggettiva, concreta, così come essa è visibile e percepibile nella realtà. Ogni cosa, scrivono Jandl e Mayröcker, riceve così una bocca:

«Das Hörspiel ist ein akustischer Ablauf, der sich von Musik dadurch unterscheidet, dass sein Material hauptsächlich aus gesprochener Sprache besteht; ohne eine Übereinkunft dieser Art könnte das Wort „Hörspiel“ auch dasselbe bedeuten wie das Wort „Musik“. [...] Gewiß gehört es zum Reizvollen an der

---

<sup>610</sup> Cfr. «TEXT+KRITIK»: *Die Gruppe 47*, cit., p. 226. Anche Ingeborg Bachmann lavorava con il mezzo radio già dal 1951, quando era stata assunta presso l'emittente viennese Rot-Weiß-Rot.

<sup>611</sup> Klaus Schöning, *Vorbemerkung*, in *Neues Hörspiel*, cit., pp. 7-8: 7.

<sup>612</sup> Gerhard Rühm, *Zu meinen auditiven Texten*, in *Neues Hörspiel*, cit., pp. 46-57: 46.

<sup>613</sup> Ernst Jandl/Friederike Mayröcker, *Anmerkungen zum Hörspiel. „hörspiel“ ist ein doppelter Imperativ*, in *Neues Hörspiel*, cit., pp. 88-91: 88.

Hörspielarbeit, alles Gegenständliche (Sichtbare) in Akustisches umzusetzen – so bekommt „jedes Ding einen Mund“»<sup>614</sup>.

Nel sottolineare l'importanza degli aspetti acustici della parola, non deve sfuggire un'altra componente materiale e fisica del radiodramma, ovvero la voce, che tecnicamente corrisponde alla realizzazione concreta della parola nel suo spazio di propagazione (l'etere). Nel radiodramma, infatti, la voce è l'unica traccia e presenza viva del corpo nel testo e nella lingua, caratteristica che distingue il dramma radiofonico dal dramma teatrale.

#### 4. Ilse Aichinger e la forma radio: opera sommersa e opera emersa

Nel lascito di Ilse Aichinger conservato a Marbach sono presenti molti materiali classificati come *Hörspiele* o *Dramatisches*: sei fascicoli raggruppati sotto il titolo *Auckland*, comprendenti i dattiloscritti dei sei radiodrammi contenuti nell'omonimo volume (*Knöpfe, Besuch im Pfarrhaus, Nachmittag in Ostende, Die Schwestern Jouet, Auckland, Gare maritime*)<sup>615</sup>, un fascicolo con le bozze del radiodramma *Der letzte Tag von Lissabon*, scritto a quattro mani con Günter Eich e pubblicato nell'opera completa dello scrittore<sup>616</sup>; un fascicolo dal titolo «Die jungen Gefährten», comprendente un saggio radiofonico su Felix Hartlaub<sup>617</sup>; un fascicolo intitolato «Bruchstücke und Szenen aus Hörspielen und Dialogen»<sup>618</sup>, contenente per la maggior parte frammenti e scene inediti. Che cosa può rivelare il catalogo online dell'archivio di Marbach riguardo al lavoro di Aichinger con la forma radiodramma e con la radiofonia più in generale? Interrogando il lascito della scrittrice è possibile imbattersi in bozze di dialoghi, scene e radiodrammi che eccedono i filtri del motore di ricerca, sfuggendo alle strutture della catalogazione del lascito e alla sintassi dell'archivio. Per la radio, infatti, Aichinger non scrive solo drammi, ma anche saggi, rubricati nella categoria “Prosa”<sup>619</sup>. Inoltre, non si possono ignorare i testi che Aichinger classifica come *Szenen und Dialoge* (ad esempio quelli tratti dalla raccolta *Zu keiner Stunde*), una particolare forma che riflette il gesto di una scrittura diretta, breve e rapida che la critica

---

<sup>614</sup> *Ibidem*. Il legame inscindibile tra scrittura e oralità è un tratto distintivo della produzione poetica di Jandl, come mostra l'esempio dei suoi *Sprechgedichte* e *Lautgedichte*. Anche nelle sue lezioni di poetica di Francoforte del 1985 Jandl insiste sul rapporto tra oralità e lingua scritta, che implica anche un coinvolgimento del corpo. «Was Sie sehen, sind meine Lippen, ein bißchen Zähne, ein bißchen Zunge vielleicht – ich sehe nicht einmal das; aber sehr viel in meinem Inneren wird in Bewegung sein müssen, damit mein Atem etwas von dort, wo es in mir denkt, durch die Luft, die uns verbindet und trennt, bis zu Ihnen befördern kann». Ernst Jandl, *Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesung*, Darmstadt/Neuwied, Luchterhand 1985, p. 7.

<sup>615</sup> DLA Marbach, A: Aichinger. Aus Sammlung Auckland: Hörspiele [Dramatisches].

<sup>616</sup> DLA Marbach, SUA: Suhrkamp. Der letzte Tag von Lissabon: Hörspiel [Dramatisches].

<sup>617</sup> DLA Marbach, A: Aichinger. Die jungen Gefährten [Dramatisches. Hörspiele].

<sup>618</sup> DLA Marbach, A: Aichinger. Konvolut Bruchstücke und Szenen aus Hörspielen und Dialogen [Dramatisches].

<sup>619</sup> DLA Marbach, A: Aichinger. Konvolut Rundfunkessays [Prosa].



ha spesso paragonato e talvolta assimilato ai radiodrammi<sup>620</sup>. A questo proposito vale la pena di citare la recensione del 21 aprile 1957 uscita sulla «Süddeutsche Zeitung», a firma di Hans Egon Holthusen:

«Die Form dieser Dialoge – die nicht alle gelungen sind, einige bleiben unverständlich und scheinen mißglückt – ist derjenigen des Hörspiels angenähert, d.h. jener Art von dichterisch gesteigertem Hörspiel, wie sie bei uns in Deutschland vor allem Günter Eich entwickelt hat. Wo die menschliche Stimme schweigt, setzen Tierstimmen ein und andere sinnbildliche Geräusche.»<sup>621</sup>

Questo complesso panorama ci restituisce una rappresentazione parziale del lavoro di sperimentazione di Aichinger con le forme letterarie in generale, spesso impossibili da collocare nei cassette dell'archivio, e con la scrittura drammatica nel caso specifico di questo capitolo. La lettura sembra sostenere e confermare l'osservazione empirica del dato archivistico: Aichinger lavora in effetti con diverse forme drammatiche (dal saggio al dramma radiofonico, passando per dialoghi e scene) in modo anticonvenzionale, ponendosi al di fuori degli schemi e delle tendenze del suo tempo – qui solo tratteggiate nei precedenti paragrafi – e mostrando sempre un deciso approccio sperimentale, sia nelle modalità narrative sia nel rapporto con il *medium* radio.

##### 5. La traccia della storia nei saggi radiofonici: *Die Frühvollendeten* (1957)

È verso la metà degli anni cinquanta, quando il radiodramma sta vivendo il suo momento di massimo successo, che Aichinger inizia a lavorare con il mezzo radio. Nel 1954 pubblica *Knöpfe*<sup>622</sup>, il suo primo dramma radiofonico, e nel 1955 scrive un saggio per la radio dedicato allo scrittore Adalbert Stifter<sup>623</sup>. Due anni dopo riprende il lavoro con i saggi radiofonici in collaborazione con Norddeutscher Rundfunk (NDR)<sup>624</sup> di Amburgo. La scrittura di questi saggi le consente da un lato di attraversare i confini del radiodramma e di sperimentare con una forma poco diffusa, offerta dal mezzo radio, stabilendo un contatto diretto con l'ascoltatore, e dall'altro di saggiare le possibilità della citazione e dell'intertestualità. Il fascicolo d'archivio,

---

<sup>620</sup> Cfr. ad esempio Bettina Bannasch, *Bildungsgut und Schlechte Wörter. Die Hörspiele Ilse Aichingers*, in „*Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit*“, cit., pp. 147-166: 151. Ben presto le *Szenen* sono state ritenute adatte alla trasmissione in radio. All'interno del lascito di Aichinger, nel fascicolo «Honorarabrechnungen des Bayerischen Rundfunks», sono conservate le ricevute dei compensi corrisposti ad Aichinger da Bayerischer Rundfunk per la trasmissione di diversi testi, tra cui radiodrammi ma anche scene tratte da *Zu keiner Stunde*, in particolare *Französische Botschaft* e *Weißer Chrysanthenen*. DLA Marbach, A: Aichinger. Konvolut: Honorarabrechnungen des Bayerischen Rundfunks. Il testo *Weißer Chrysanthenen*, che Aichinger dedica a Nelly Sachs, è stato inoltre pubblicato in una raccolta di brevi radiodrammi: *Kurz Hörspiele*, hrsg. v. Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur, St. Pölten, Niederösterreichisches Pressehaus 1979, pp. 5-11.

<sup>621</sup> Hans Egon Holthusen, *Über „Zu keiner Stunde“*. In *Rücken des Todes*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, cit., pp. 194-197: 197.

<sup>622</sup> *Knöpfe* fu trasmesso la prima volta il 16 dicembre 1952 da Nordwestdeutscher Rundfunk (regia di Otto Kurth).

<sup>623</sup> La prima trasmissione risale al 10 luglio 1955 presso Nordwestdeutscher Rundfunk. Il testo del saggio è stato pubblicato la prima volta da Roland Berbig in *Über Adalbert Stifter. Rundfunkfeuilleton 1957* (sic!), in «TEXT+KRITIK»: *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold/Roland Berbig, 175 (2007), München, edition text+kritik, pp. 42-48.

<sup>624</sup> Sul concetto di *Radio-Essay* e le differenze con il *feature* di matrice britannica cfr. Christa Hülsebus-Wagner, *Feature und Radio-Essay. Hörfunkformen von Autoren der Gruppe 47 und ihres Umkreises*, Aachen, Cobra 1982.

ora pubblicato in un volume a cura di Simone Fässler<sup>625</sup>, porta il titolo «Rundfunkessays» e raccoglie i dattiloscritti di sette puntate, ciascuna dedicata a un autore diverso, composte tra il marzo e il luglio 1957<sup>626</sup>. Alain Fournier (1886-1914), Eugen Gottlob Winkler (1912-1936), Felix Hartlaub (1913-1945), Georg Heym (1887-1912), i fratelli Sophie (1921-1943) e Hans Scholl (1918-1943), Otto Braun (1897-1918) e Wolfgang Borchert (1921-1947). Una rapida occhiata a questo elenco e alle date di nascita e di morte degli autori consente di scorgere il denominatore comune a tutti questi personaggi: essere morti giovani nel periodo delle guerre mondiali – ad eccezione di Borchert, unico reduce di guerra<sup>627</sup>. Il filo rosso della morte precoce è anche esplicitato nelle proposte per il titolo della serie: *Die Frühvollendeten*, *Die jungen Gefährten*, *Die frühen Gefährten*<sup>628</sup>. Lo scambio epistolare intercorso tra la redazione di NDR, Ilse Aichinger e Günter Eich rivela come la scelta degli autori non sia solo di Aichinger, ma anche di Wilhelm Asche e Axel Eggebrecht – in particolare, quest’ultimo prevede di realizzare puntate dedicate a Georg Trakl, Georg Heym, Alain-Fournier e Otto Braun. I saggi hanno un’intenzione divulgativa, ma sono estremamente accurati nella costruzione, dettagliati sotto il profilo biografico e precisi nei riferimenti bibliografici e nelle numerose citazioni dalle opere dei personaggi trattati. Dal punto di vista mediale, Ruth Vogel-Klein individua in questi testi una «dreipolige[n] Kommunikationsstruktur», dove ai due poli comunicativi saggio-citazioni (realizzati dalle voci di due speaker diversi) si aggiunge il pubblico di ascoltatori (*Hörerschaft*), che in virtù del carattere appellativo dei saggi e dell’utilizzo frequente della prima persona plurale *wir* si configura come il terzo polo di questo triangolo comunicativo<sup>629</sup>. L’importanza dei saggi radiofonici è legata anche al discorso critico e alla riflessione che si iscrive e si sviluppa in questa costellazione di personaggi, cioè il passato nazista e lo sterminio degli ebrei, due temi che nella Germania degli anni cinquanta trovano poco o nessuno spazio nel dibattito pubblico e che Aichinger tratta senza alcuna reticenza<sup>630</sup>.

Diversamente da quanto si potrebbe essere indotti a pensare, la presenza di un poeta come Trakl non è affatto casuale. Con Trakl, infatti, viene recuperata una figura che era stata un punto di riferimento per la generazione di poeti nati intorno agli anni venti del Novecento e che si affacciano sulla scena letteraria subito dopo la fine della guerra. Nel rievocare la vita e l’opera di Trakl si instaura quindi una relazione personale e artistica,

---

<sup>625</sup> Ilse Aichinger, *Die Frühvollendeten. Radio-Essays*, hrsg. v. Simone Fässler, Wien, Edition Korrespondenzen 2021.

<sup>626</sup> I testi sono scritti a macchina sul retro dell’epd («Evangelischer Pressedienst»), il che fornisce almeno un *terminus post quem* della loro composizione. Nel fascicolo è conservata anche una copia del saggio su Stifter, che tuttavia non fa parte della serie prodotta per il NDR.

<sup>627</sup> La studiosa Ruth Vogel-Klein, che per prima ha scritto sui saggi radiofonici in un articolo del 2011, è riuscita a ricostruire ampiamente le vicende intorno alla scelta degli autori, soprattutto riguardo alla controversa decisione della redazione di non trasmettere la puntata sui fratelli Scholl, ma di posticipare la messa in onda all’anno successivo. La puntata, infatti, fu trasmessa solo il 22 febbraio 1958, nell’anniversario della morte dei due fratelli. Cfr. Ruth-Vogel Klein, *Hör szenen. Ilse Aichingers unveröffentlichte Radio-Essays aus den fünfziger Jahren im „Vorlass“ des Deutschen Literaturarchivs Marbach*, in *Absprung zur Weiterbesinnung*, cit., pp. 33-50: 38-40.

<sup>628</sup> Cfr. lettera di Wilhelm Asche a Ilse Aichinger del 18 marzo 1957. Da una precedente lettera di Axel Eggebrecht a Günter Eich del 6 febbraio 1957 sappiamo che la serie era stata inizialmente pensata per Eich. Nella sua risposta, lo scrittore propone a Eggebrecht di affidare l’incarico ad Aichinger, che intanto si era detta entusiasta del progetto: «Einen Einfall für eine neue Sendereihe hatte ich bisher nicht, bin auch im Augenblick noch etwas im Arbeitsdruck. Aber Ilse ist von der Idee „Die Frühvollendeten“ hingerissen. Willst du nicht ihr anvertrauen? Es wäre dann vielleicht gut, wenn Du den Gesamtplan hier mit ihr besprechen könntest». Cit. in Ruth Vogel-Klein, *Hör szenen*, cit., p. 37 (nota).

<sup>629</sup> Ruth Vogel-Klein, *Hör szenen*, cit., p. 34.

<sup>630</sup> Aichinger parla senza sottintesi dei roghi dei libri, della Notte dei cristalli, della persecuzione degli ebrei e dello sterminio di massa.

un'interlocuzione<sup>631</sup> tra due generazioni molto diverse tra loro, divise dalla faglia della Prima guerra mondiale e della dissoluzione dell'Impero asburgico. Questa interlocuzione poetica era già stata avviata nella rivista «Plan»; ora, anche il saggio radiofonico di Aichinger recupera la figura del poeta di Salisburgo ricontestualizzandola nel discorso dello sterminio, affidando a lui e agli altri “giovani compagni” della serie il ruolo di vicari della voce delle vittime della storia<sup>632</sup>. L'esempio di Trakl è quello forse più emblematico per almeno due motivi, come osserva anche Ruth Vogel-Klein. In primo luogo, perché Aichinger ripercorre i luoghi viennesi in cui ha abitato Trakl come pretesto per disegnare una geografia della propria esistenza<sup>633</sup> e del destino degli ebrei della città. Aichinger visualizza la Klimschgasse 10<sup>634</sup>, nel terzo distretto, dove nel 1911 Trakl soggiorna, e il suo sguardo costeggia i muri gialli del Rudolfspital, fatto costruire dall'imperatore Francesco Giuseppe per la nascita dell'erede al trono Rodolfo, e raggiunge infine l'Aspangbahnhof, la stazione da cui, mezzo secolo dopo, avrebbe avuto inizio la deportazione degli ebrei viennesi<sup>635</sup>. Le mappe e le storie, personali e collettive, si sovrappongono nel saggio di Aichinger creando una narrazione polifonica e pluristratificata: la Vienna di Trakl comunica con la Vienna giuseppina e, percorrendo i sentieri mnestici tracciati da Aichinger, ritrova i luoghi della Vienna nazista. Quella di Trakl è ancora una città insospettabile, il suo quartiere è abitato dalla buona borghesia<sup>636</sup>, inconsapevole del proprio futuro:

«Noch lange war keine Rede von den riesigen, grau-grünen und unausrottbaren Flaktürmen [...]. Das Rudolfspital [...] war doch noch nicht von der späteren Schwermut und Trostlosigkeit überlagert und der Aspangbahnhof lag blinzelnd in Sonne und Regen, vertraut in seiner Nüchternheit wie alle Bahnhöfe der Monarchie, von Amstetten bis Galizien. Noch keine Spur von Deportation, kein Hauch des Bösen.»<sup>637</sup>

Una nuvola semantica intorno al concetto di traccia – sia come *Spur* (segno di un passaggio o di un avvenimento), sia come *Hauch* (soffio, ombra appena percepibile), ma anche come parte di una trama collettiva più fitta ed estesa – si addensa nel saggio radiofonico su Trakl, mostrandone le forti implicazioni etiche, storiche e politiche. La seconda ragione per cui Vogel-Klein attribuisce un grande valore simbolico al saggio è che la puntata è la prima della serie, il che di fatto mette l'ascoltatore, in modo programmatico, al centro di un dibattito complesso e controverso, quello sullo sterminio e sul passato della Germania e dell'Austria<sup>638</sup>. Un altro passaggio paradigmatico del testo è quello che racconta la battaglia di Grodek, in Galizia: nel 1914 Trakl viene chiamato ad assistere oltre novanta feriti gravi stipati in un capannone, da solo e senza l'ausilio di materiale o medicinali. La vista dell'estrema sofferenza umana e l'impossibilità di aiutare i feriti lo fanno

---

<sup>631</sup> Per il concetto di “interlocuzione” rimando a p. 59, n. 280 di questo lavoro.

<sup>632</sup> Ruth Vogel-Klein, *Hörszenen*, cit., p. 43.

<sup>633</sup> L'area circoscritta da Aichinger nel suo saggio è quella della sua infanzia: al numero 1 di Hohlweggasse, esattamente di fronte all'Aspangbahnhof, si trovava la casa della nonna materna, in cui anche Aichinger abitò tra il 1926 e il 1938.

<sup>634</sup> La trascrizione del testo riporta erroneamente Klimtgasse.

<sup>635</sup> Cfr. Ilse Aichinger, *Georg Trakl*, in Fr: 16.

<sup>636</sup> «Es war das, was man um das Jahr 1911 vielleicht eine gutbürgerliche Gegend nannte». Fr: 16.

<sup>637</sup> Fr: 16.

<sup>638</sup> Le puntate sono andate in onda in quest'ordine: Georg Trakl (5 maggio 1957), Georg Heym (19 maggio 1957), Alain-Fournier (2 giugno 1957), Otto Braun (16 giugno 1957), Eugen G. Winkler (14 luglio 1957), Felix Hartlaub (11 agosto 1957), Wolfgang Borchert (25 agosto 1957), Hans e Sophie Scholl (22 febbraio 1958).

cadere in un profondo stato di disperazione. Aichinger riconosce nell'indifferenza del mondo di fronte alla sofferenza e alla morte il preludio di un tragico secondo atto, quello delle camere a gas e delle stanze della tortura. Il lessico del saggio di Aichinger non potrebbe essere più esplicito. Anche nel recupero della frase «starken Mutes und festen Blickes» viene inserito un elemento politicamente e storicamente connotato: si tratta infatti di una citazione dall'inno nazionale della Prima repubblica austriaca (1929-1938), soppiantata dal Reich di Hitler.

«Wir aber haben uns zu fragen nach der sogenannten „normalen“ Reaktion angesichts einer Scheune mit neunzig Sterbenden. Wie so oft hat sich auch hier die Mitwelt, wo sie selbst des Psychiaters bedürftig gewesen wäre, zum Psychiater aufgespielt. Denn der zuständige und sicherlich korrekte Stabsarzt war wohl nur das Symptom einer Welt, die sich, ohne sich darüber klar zu sein, schon bereit machte, starken Mutes und festen Blickes Folterkammern und Gasöfen zu betrachten.»<sup>639</sup>

#### 6. *Meccanismi della Verdrängung in Knöpfe (1954)*

Il volume *Auckland*, uscito per la prima volta nel 1969<sup>640</sup> e ripubblicato nel 1991, raccoglie la produzione radiodrammatica di Ilse Aichinger. L'edizione del 1991, oltre a presentare due radiodrammi in più rispetto alla precedente (*Knöpfe* e *Gare maritime*), è corredata di alcune prefazioni al testo della stessa Aichinger. Questi paratesti sono utili come preparazione all'ascolto (e alla lettura) dei drammi, ma possono essere anche letti come veri e propri scritti programmatici che aiutano a tratteggiare un'idea di "poetica della forma radio", aprendo nuove strade di lettura e di interpretazione di questi testi.

*Knöpfe*, il radiodramma di esordio di Ilse Aichinger, è stato da lei stessa definito come «das einzige wirklich realistische Hörspiel, das ich gemacht habe»<sup>641</sup>. Come già in *Die größere Hoffnung*, anche in *Knöpfe* Aichinger sembra tradurre in immagini dal sapore onirico un contenuto di realtà estremamente concreto. Nato da un'esperienza personale in fabbrica<sup>642</sup>, *Knöpfe* racconta la storia di Ann, una donna appena assunta in una fabbrica di bottoni, dove lavorano le operaie Rosie e Jean. Gli ambienti asfissianti della fabbrica fanno provare ad Ann un senso di inquietudine. La donna inizia anche a percepire degli strani rumori dietro a una parete che, nel radiodramma, preannunciano un'imminente metamorfosi delle operaie in bottoni. Ogni bottone porta infatti il nome di una donna che prima lavorava nella fabbrica (June, Elisabeth, Susan, Gladis, Margaret). Le operaie, private dei loro corpi e delle identità, sono vittime di un sistema patriarcale (rappresentato dai capi Bill e Jack) e del dominio delle macchine. Nel suo volume dedicato alle tracce dell'Olocausto nel radiodramma della DDR,

---

<sup>639</sup> Fr: 34.

<sup>640</sup> Ilse Aichinger, *Auckland. Vier Hörspiele*, Frankfurt a.M., Fischer 1969. Il volume conteneva i radiodrammi *Besuch im Pfarrhaus*, *Nachmittag in Ostende*, *Die Schwestern Jouet* e *Auckland*.

<sup>641</sup> Cit. in Klaus B. Kaendl, *Gegensätze? Ilse Aichingers Hörspiele*, in «TEXT+KRITIK»: *Ilse Aichinger*, cit., pp. 49-56: 50.

<sup>642</sup> Tra il dicembre 1947 e il marzo 1948 Aichinger fa visita alla sorella gemella Helga Michie a Londra, dove lavora in una fabbrica di bottoni. A Londra conosce anche Erich Fried e la coppia Elias e Veza Canetti, che frequentavano assiduamente l'abitazione di Helga.

Manuela Gerlof osserva come *Knöpfe* sia stato interpretato quasi sempre dal punto di vista della critica alla società capitalista e del benessere e ai processi di produzione di massa<sup>643</sup>. È innegabile che dal dramma emerge un'accesa critica sociale, tramite il confronto con temi quali la mercificazione del lavoro e del corpo femminile, la conseguente perdita di identità e lo sfruttamento delle operaie. Le tre protagoniste vivono in un sistema totalitario che le svilisce e le umilia costantemente, fino a renderle oggetti spersonalizzati. D'altro canto, in *Knöpfe* vengono affrontate anche le questioni dell'industrializzazione della morte e della "fabbricazione dei cadaveri"<sup>644</sup> nei campi di sterminio. Questi rimandi, pur non essendo espressamente nominati nel testo, riflettono comunque un'esperienza traumatica vissuta dai personaggi e sono presenti come spie o tracce nel sottotesto delle loro voci, come controdiscorso di resistenza alla *Verdrängung* del passato. Uno degli esempi più evidenti è quello dei forni elettrici, responsabili dell'aria calda e secca che si respira nella fabbrica:

«ANN: Ich möchte wissen, weshalb es hier so heiß ist. Manchmal dreht sich mir alles.

ROSIE: Von den elektrischen Öfen, es ist diese trockene Hitze.»<sup>645</sup>

Il bisogno di verità espresso da Ann significa l'intenzione di non chiudere gli occhi di fronte alla realtà. Anche nella descrizione che prova a dare Ann dello strano rumore dietro la parete si iscrive un sottotesto critico rispetto alle condizioni disumane in cui le operaie sono costrette a lavorare, in particolare al clima asfissiante della fabbrica: «Dieses Geräusch im Laden, es klingt doch nicht ganz wie Regen. Eher wie Hagel. Oder wie das Prasseln von Feuer»<sup>646</sup>. In *Knöpfe*, al tema dell'annichilimento morale e umano e dello sfruttamento – anche qui con evidenti richiami alla realtà storica dei campi di lavoro – si aggiungono elementi di concretezza visiva e acustica, come il rumore del fuoco e la presenza minacciosa dei forni. Manuela Gerlof ritrova nel testo di Aichinger diversi rimandi allo sterminio, ad esempio quando identifica le montagne di bottoni con i resti umani delle operaie o sottolineando come per Rosie la *Verdrängung* e il non voler sapere costituiscano un meccanismo di sopravvivenza<sup>647</sup>. Ann, per converso, è ossessionata dal voler conoscere la verità sul rumore dietro la parete e sulla causa delle alte temperature nei locali della fabbrica, mentre Rosie sembra attenersi soltanto alle indicazioni fornite dai superiori, Bill e Jack. Il radiodramma di Aichinger si conclude su una scena all'aperto, in una notte chiara. Ann sembra spaventata dalla pioggia, ma John la rassicura che il rumore che sente non è altro che pioggia, non assomiglia più alla grandine né al crepitio delle fiamme che proveniva da dietro la parete della fabbrica, il che lascia presagire un'estrema possibilità di libertà e di fuga per Ann:

---

<sup>643</sup> Manuela Gerlof, *Tonspuren. Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR (1945-1989)*, Berlin, De Gruyter 2010, p. 317.

<sup>644</sup> L'espressione «Fabrikation von Leichen» è di Heidegger e compare in due scritti del filosofo. Cfr. Martin Heidegger, *Das Ge-Stell*, in Id., *Gesamtausgabe*, Bd. 79: *Bremer und Freiburger Vorträge*, hrsg. v. Petra Jaeger, Frankfurt a.M., Klostermann 1994, pp. 24-45: 27 e Martin Heidegger, *Die Gefahr*, in Id., *Gesamtausgabe*, Bd. 79: *Bremer und Freiburger Vorträge*, cit., pp. 46-67: 56.

<sup>645</sup> Ack: 18.

<sup>646</sup> Ack: 15.

<sup>647</sup> L'autrice legge in questa autoindotta cecità di Rosie un possibile riferimento al lavoro dei *Sonderkommandos*. Cfr. Manuela Gerlof, *Tonspuren*, cit., pp. 326-328.

«JOHN: Nur Regen, Ann, nichts, was wie Hagel klingt.

ANN: Ich fürchte mich auch nicht mehr.

JOHN: Oder wie das Prasseln von Flammen.»<sup>648</sup>

La presenza discreta di tracce dello sterminio degli ebrei e dell'industrializzazione della morte nel testo letterario è il sintomo di quella presenza della storia nell'io individuata da Ingeborg Bachmann nel 1959:

«Darum meine ich auch, daß zwischen dem Ich des 19. Jahrhunderts (oder gar dem Ich des Goetheschen Werther [...]), zwischen dem alten Ich also und dem Ich in einem Buch wie der „*Coscienza di Zeno*“ Abgründe liegen, und nochmals Abgründe zwischen diesem Ich und dem Ich von Samuel Beckett [...]. Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, daß es sich nicht mehr *in* der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte *im* Ich aufhält. Das heißt: nur so lange das Ich selber unbefragt blieb, solange man ihm zutraute, daß es seine Geschichte zu erzählen verstünde, war auch die Geschichte von ihm garantiert und war es selbst als Person mitgarantiert. Seit das Ich aufgelöst wird, sind Ich und Geschichte, Ich und Erzählung es nicht mehr.»<sup>649</sup>

Questo passaggio delle *Lezioni di Francoforte* di Bachmann è fondamentale perché espone in chiari termini la rinegoziazione dei rapporti tra l'io (l'io narrante, ma anche l'autore) e la storia, che ha anche un impatto sul rapporto tra l'io e l'atto del raccontare. L'assenza di garanzie che Bachmann postula all'inizio delle sue lezioni come una condizione esistenziale fondamentale dell'io moderno si riflette in uno scollamento del rapporto tra l'io e la storia, laddove è quest'ultima ad attraversare l'io e ad abitarlo, sostando in lui (*sich aufhalten*). Questo pensiero ha delle sensibili ricadute sul modo di intendere la poetica e la biografia di un autore. In riferimento a Bachmann, Hans Höller evidenzia ad esempio che il concetto di *Geschichte im Ich* declina almeno tre aspetti di uno stesso prisma poetico e biografico: «Geschichte, Lebensgeschichte und Werkgeschichte»<sup>650</sup>. La presenza della storia nell'io rimanda al legame inscindibile tra la dimensione estetica della creazione letteraria e quella storico-sociale in cui l'opera è concepita, nonché al suo valore etico. In questo senso, anche l'esperienza storica traumatica imprime una traccia indelebile nella creazione artistica e letteraria, diventando il «risvolto soggettivo» di un evento che si ripete nella biografia della persona traumatizzata<sup>651</sup>. Anche nel caso dell'opera di Ilse Aichinger, riconoscere l'unità di queste tre dimensioni aiuta a situare il testo nel suo contesto

---

<sup>648</sup> Ack: 72.

<sup>649</sup> Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen*, cit., p. 54.

<sup>650</sup> Hans Höller, *Ingeborg Bachmann. Das Werk von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*, Frankfurt a.M., Athenäum 1987, p. 145.

<sup>651</sup> Giancarlo Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Nino Aragno Editore 2012, p. 277. Come osserva Dominick LaCapra sulla dinamica memoriale e ricorrente del trauma: «In traumatic memory the event somehow registers and may actually be relived in the present, at times in a compulsively repetitive manner. It may not be subject to controlled, conscious recall». Dominick LaCapra, *Writing History. Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 2014, p. 89. Sul trauma come ferita e come riattualizzazione e riattivazione della Storia mi sembra ancora imprescindibile lo studio di Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, London, Johns Hopkins University Press 1996. Sul rapporto tra crisi e creazione in riferimento all'opera di Ingeborg Bachmann si rimanda in generale a Áine McMurtry, *Crisis and Form in the Later Writing of Ingeborg Bachmann: An Aesthetic Examination of the Poetic Drafts of the 1960s*, London, MHRA 2012.

storico ma anche a “misurare” quella tensione etica sempre presente nelle pieghe della sua scrittura, facendo riemergere la traccia della storia nell’io. I radiodrammi e i saggi radiofonici costituiscono in questo senso una valida cartina al tornasole.

### 7. Da Hörspiele a Sprechstücke?

Dopo *Knöpfe* i radiodrammi letterari di Aichinger si fanno sempre più sperimentali nelle forme e nei contenuti. Mentre nel suo secondo dramma radiofonico, *Besuch im Pfarrhaus* (1961), figurano ancora molte indicazioni di regia, che aiutano il lettore-ascoltatore a orientarsi nelle scene del radiodramma grazie alla presenza dei rumori di fondo – che costituiscono il cosiddetto *atmo*<sup>652</sup> e il paesaggio sonoro (*soundscape*, *Klanglandschaft*) del radiodramma –, i testi scritti tra il 1969 e il 1976 mostrano un approccio spiccatamente avanguardistico. Ad esempio, vengono eliminati in gran parte i rumori ambientali e di fondo, mentre viene lasciato sempre più spazio alle voci dei personaggi. In un’intervista a Richard Reichensperger del 1996, Aichinger ricorda che all’inizio riteneva che nel radiodramma tutto ruotasse attorno ai suoni e ai rumori, mentre avrebbe capito da suo marito, Günter Eich, che nel radiodramma il punto focale è costituito dalla lingua e dalla parola<sup>653</sup>. Sulla scorta di questo pensiero, Aichinger compone testi che possono essere chiamati, oltre che *Hörspiele*, anche *Sprechstücke*, pièce vocali. È immediato il rimando all’opera di un altro austriaco, Peter Handke (1942), il quale afferma che una delle principali caratteristiche delle sue “pièce vocali” è di tratteggiare il mondo non sotto forma di immagini, ma di parole, che a loro volta rappresentano il mondo non come qualcosa che esiste al di fuori delle parole, bensì al loro interno: «Sie [die Sprechstücke] zeigen auf die Welt nicht in der Form von Bildern, sondern in der Form von Worten, und die Worte der Sprechstücke zeigen nicht auf die Welt als etwas außerhalb der Worte Liegendes, sondern auf die Welt in den Worten selber»<sup>654</sup>. Pochissimi sono i rumori nei testi radiofonici di Ilse Aichinger, così come non vi è alcuna indicazione di tipo musicale<sup>655</sup>, mentre l’attenzione si concentra sul parlato, sulla parola, sulla percezione del linguaggio e sulla (mancata) comunicazione tra i personaggi. I radiodrammi di Aichinger non si allineano alle tendenze sperimentali del tempo, come quelle del *Neues Hörspiel*, che plasmano invece lo spazio intorno all’ascoltatore tramite l’utilizzo

---

<sup>652</sup> Cfr. Vito Pinto, *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld, transcript Verlag 2012, p. 192. Sull’*atmo* come mezzo di orientamento per l’ascoltatore cfr. *Ivi*, p. 195.

<sup>653</sup> Ilse Aichinger/Richard Reichensperger, *Studio LCB mit Ilse Aichinger*, Literarisches Colloquium Berlin, 30 ottobre 1996: <https://www.dichterlesen.net/veranstaltungen/veranstaltung/detail/studio-lcb-mit-ilse-aichinger-1081/> (ultima consultazione: 14/7/2021).

<sup>654</sup> Peter Handke, *Bemerkung zu meinen Sprechstücken*, in Id., *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1966, pp. 95-96: 95. Rimando anche alla prefazione alla recente edizione italiana degli *Sprechstücke*: Francesco Fiorentino, *Il teatro linguistico del giovane Handke*, in Peter Handke, *Insulti al pubblico e altre pièces vocali*, a cura di Francesco Fiorentino, trad. it. Francesco Fiorentino/Camilla Miglio/Laboratorio Traduzione Sapienza, Macerata, Quodlibet 2020, pp. 143-193.

<sup>655</sup> Diverso, ad esempio, è il caso dei drammi radiofonici di Ingeborg Bachmann, che giocano sempre con tutti e tre gli elementi propri di questo genere: parola, musica e suono. Cfr. Corina Caduff, „*dadim dadam*“ – *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau 1998, pp. 139 sgg.

di un'ampia gamma di sonorità, dalla voce alla musica fino ai rumori tratti dalla vita quotidiana<sup>656</sup>. Anche in questo genere letterario, il suo sperimentalismo è motivato dalla necessità di muoversi all'interno dei confini e delle possibilità espressive offerte della lingua, con una ricerca attenta sulla voce e sui momenti di sospensione della parola, come il silenzio e il respiro. Lo mostra bene il radiodramma *Die Schwestern Jouet* (1969), dove sono le parole le vere protagoniste del testo. Rosalie, una delle tre sorelle Jouet, inventa in continuazione oggetti, persone e animali a partire dalle parole che li designano. In questo gioco (*jouet*) di creazione del mondo<sup>657</sup>, di invenzione e percezione della realtà (*erfinden e finden*), lo spazio che si crea intorno al lettore e all'ascoltatore è quello evocato dalle parole stesse, grazie alla loro concretezza e al "potenziale evocato". Lo scenario è quindi sempre provvisorio e mutevole, poiché cambia ogni volta che Rosalie inventa una nuova entità. Come spiega Aichinger in un'intervista del 1986:

«Der Hörfunk läßt die Worte bei sich selber oder bringt sie zu sich selber, nicht wie die Television, die alles ins Bild übersetzt, gut oder schlecht. Aber das ist hier nicht die Frage, sondern daß aus den Worten das Bild entsteht. Das die Worte das Primäre sind und dann ganz aus sich heraus das Bild entstehen lassen. Das ist deshalb nicht weniger visuell, sogar visueller, glaube ich, weil die Phantasie genug Platz hat.»<sup>658</sup>

#### 8. Il confine tra le forme come spazio di sperimentazione: *Auckland* (1969)

Gli ultimi radiodrammi scritti da Aichinger costituiscono la prova di una ricerca profonda sulla forma del testo, oltre che sul contenuto, che porta a risultati estremamente innovativi nel panorama letterario del tempo. All'eliminazione progressiva dei rumori di fondo che, come si è anticipato, ha la funzione di lasciare più spazio alla voce umana e alla riflessione critica sul linguaggio, si aggiungono altri artifici formali decisamente anticonvenzionali che mettono in discussione anche gli aspetti performativi del testo e la possibilità di una loro realizzazione pratica. Nei drammi radiofonici di Aichinger non si ritrova quindi solo un lavoro di ricerca del potenziale espressivo della lingua<sup>659</sup>, ma anche un momento di riflessione e di pratica poetica ai margini del testo. Pensando a tutta la produzione drammatica dell'autrice, si può constatare come la sua scrittura si sia mossa sempre lungo i confini delle forme e dei generi. Anche i radiodrammi assumono nel tempo forme sempre

---

<sup>656</sup> Cfr. Burghard Dedner, *Das Hörspiel der fünfziger Jahre und die Entwicklung des Sprechspiels seit 1965*, in *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*, hrsg. v. Manfred Durzak, Stuttgart, Reclam 1971, pp. 128-147: 136-137. Il *Neues Hörspiel* focalizza l'attenzione sui processi di produzione del dramma radiofonico, tra cui in primo luogo il montaggio.

<sup>657</sup> Il riferimento alla *Genesis* è evidente. Rosalie inventa, tra le altre cose, anche la terra e il sole (ovvero la luce). Sul concetto di creazione della realtà a partire dalla lingua si veda Reika Hane, *Aichingers Kannibalen. Die Erschaffung der Welt durch Sprache in Die Schwestern Jouet – Genesis, kolonialer Diskurs, das Wesen der Sprache (Heidegger)*, in *Absprung zur Weiterbesinnung*, cit., pp. 113-134.

<sup>658</sup> Manuel Esser, „*Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*“, cit., p. 47.

<sup>659</sup> Paradigmatica, in questo senso, è la frase tratta dal racconto *Die Maus*: «Hier ist wenig Raum, aber Richtungen gibt es und sie sind unbegrenzt». EE: 41.



più sperimentali e stranianti, discostandosi dal dramma radiofonico tradizionale e anche dal *Neues Hörspiel*<sup>660</sup>. Il carattere liminale e la permeabilità tra queste diverse forme letterarie costituiscono lo spazio di sperimentazione entro cui si muove la poetica di Aichinger. Per lei lo spazio del confine è il luogo della possibilità di una nuova creazione. Proprio in questo pensiero consiste la sua costante ricerca all'interno dei mezzi espressivi. Nei paragrafi seguenti il discorso si concentrerà sugli ultimi due radiodrammi pubblicati da Aichinger, separati tra loro da diversi anni di distanza: *Auckland* (1969) e *Gare maritime* (1976). Nell'edizione del 1991, *Auckland* viene presentato al lettore come «radikale[s] Stück aus Stimmen»<sup>661</sup>. Le soluzioni formali adottate da Aichinger, infatti, si radicalizzano per far emergere le voci dei personaggi, sacrificando altri elementi. Uno di questi è il rumore. *Auckland* si svolge in quasi totale assenza di rumori di fondo, se si esclude l'indicazione «Geräusche wie von einem Tumult»<sup>662</sup>. Inoltre, solo in pochi punti del testo sono presenti indizi sull'ambientazione del dramma, il che lo allontana maggiormente dal suo *soundscape* naturale: «Du glaubst doch nicht daß wir es hier von diesem Platz in Auckland nah zur Brandung haben»<sup>663</sup>, esclama Vau. È l'unica occorrenza del toponimo Auckland, che rimane quindi come riferimento spaziale sospeso, forse sottinteso, un semplice alone di significato in uno spazio e in un tempo indefiniti. Tra le altre indicazioni geografiche presenti nel testo compaiono il nome Frisco (San Francisco) e la Missionsstraße, che può essere un rimando al Camino Real, la strada che collega i ventuno avamposti delle missioni spagnole in California, da San Diego a San Francisco. Oltre che per il suo silenzio di fondo, *Auckland* colpisce anche dal punto di vista linguistico: nel testo, infatti, Aichinger non utilizza segni di interpunzione. Dal suo lascito, dove sono conservate tre versioni del radiodramma *Auckland*, sappiamo che in una precedente versione compariva ancora la punteggiatura, eliminata del tutto in una stesura successiva<sup>664</sup>. L'eliminazione della punteggiatura rimanda a un gesto di liberazione e di resistenza a una convenzione linguistica<sup>665</sup>, ma qui concorre a rendere l'effetto di un codice linguistico informe, non ancora ordinato, come un flusso continuo di voci che si affastellano e si sottraggono continuamente al controllo di chi parla e di chi ascolta<sup>666</sup>.

---

<sup>660</sup> Come ha fatto notare Neva Šlibar: «Während die Neuen Hörspiele, in bewußter Nähe zur Konkreten Literatur stehend, vor allem als „Gegenstände zum geistigen Gebrauch ohne Sinnlichkeit, Sentimentalität, Lyrisismus und Dramatik“ verstanden werden wollen und sie die traditionelle symbolische Redeweise zu demaskieren wünschen, kommt es Ilse Aichinger auf die Verrätselung der Symbolik und Metaphorik an, also auf eine hermetische Ausdrucksweise, die als Reaktion und Reflex einer unlösbar rätselhaften Daseinsauffassung zu gelten hat». Neva Šlibar-Hojker, *Entmaterialisierung und Fiktionalisierung von Zeit, Raum und Körperlichkeit: Ilse Aichingers Hörspiele der Spätphase*, in «Acta Neophilologica», 15 (1982), University of Ljubljana, pp. 33-62: 53.

<sup>661</sup> Ack: 2.

<sup>662</sup> Ack: 248.

<sup>663</sup> Ack: 245.

<sup>664</sup> DLA Marbach, A: Aichinger. Aus Sammlung Auckland: Hörspiele [Dramatisches]. Dai diari di lavoro di Aichinger sappiamo che il dramma è stato iniziato il 18 gennaio 1969 e terminato il 21 aprile dello stesso anno. Tra maggio e giugno 1969 è stato rivisto insieme a Günter Eich. Il 16 giugno si trova l'annotazione nel calendario: «Hsp. mit Günter durchgegangen». Ack: 331.

<sup>665</sup> Sebbene non sia ancora la lingua terremotata di *Schlechte Wörter*, la lingua dei radiodrammi di Aichinger presenta molti tratti sperimentali che vanno nella direzione di una scrittura “anarchica”, che si scaglia cioè contro l'imposizione di regole e convenzioni: «Meine Sprache ist eine Form von Anarchie», ammette la stessa scrittrice. Luzia Stettler, *„Stummheit immer wieder in Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens“*, cit., p. 45.

<sup>666</sup> La natura radicale della forma investe anche le indicazioni di regia, che non presentano punteggiatura. Ad esempio: «lachend kann sich zuletzt nicht halten vor Lachen bricht ab» o ancora «hustet lacht verschluckt sich gluckst nur mehr». Ack: 256.

Un terzo tratto sperimentale nella forma riguarda proprio la voce. Alla lettura il testo di *Auckland* appare come una composizione polifonica in cui le voci spesso si mescolano o si sovrappongono. Il confine tra di esse può essere tracciato solo nella performance degli attori, di fatto l'unico modo che consente di disambiguare i casi in cui dal testo non è possibile riconoscere le diverse voci. In occasione di una lettura pubblica di *Auckland*, Aichinger scrive una premessa al dramma, pubblicata nel volume del 1991, in cui spiega che i monologhi dei tre protagonisti sono intervallati da *Zwischenrufe*: «In diesem Hörspiel entstehen drei immer wieder von kurzen Zwischenrufen unterbrochene, auch sich selbst unterbrechende, oft hilflose, stammelnde Monologe»<sup>667</sup>. *Zwischenrufe*: il sostantivo composto sta a indicare battute pronunciate da voci altre, forse esterne alle azioni, che si inseriscono nei monologhi dei personaggi principali, spesso commentando o deridendo le loro affermazioni. Gli *Zwischenrufe* vengono pronunciati alternatamente da due voci, Vau e We (come le lettere dell'alfabeto v e w), una tecnica che ricorda da vicino quella della prima pièce di Peter Handke, scritta nel 1964, intitolata *Weissagung*<sup>668</sup>. Gli unici punti di orientamento che consentono al lettore di distinguere sul foglio i confini tra le diverse voci sono le maiuscole, che segnalano l'inizio di una nuova battuta<sup>669</sup>. Anche i dattiloscritti conservati in archivio restituiscono un'idea chiara dell'importanza della voce per Aichinger in *Auckland*. In una prima stesura non sono ancora riportati i nomi dei personaggi e il testo si presenta come una successione di dialoghi già intavolati, ma senza la materialità della voce a pronunciarli e a dar loro corpo. In una seconda versione, scritta su carta velina, compare anche l'elenco dei personaggi, ai quali vengono attribuite le battute. Già in questa stesura Aichinger sviluppa l'idea degli *Zwischenrufe*, spiegando che le battute non assegnate a un personaggio vengono pronunciate a turno da Vau e We. In un terzo dattiloscritto<sup>670</sup> (fig. 5) l'autrice segna a margine, a matita, le voci di Vau e We e annota in una colonna a fianco anche i nomi di altri personaggi, poi scomparsi dalla versione a stampa del dramma nonché nelle varie produzioni radiofoniche. I personaggi si chiamano Ix, Ypsilon e Zet<sup>671</sup>. Un testo di questo tipo, sia letto che recitato, provoca un forte senso di disorientamento nel lettore-ascoltatore, data l'evidente difficoltà nel seguire la successione dei dialoghi – e quindi nel distinguere le voci. Quale ragione ha portato Aichinger a spingere verso i propri limiti la forma del testo, immaginando una complessa struttura polifonica su uno scenario volutamente muto, senza rumori? Un possibile motivo di questa strategia può essere individuato proprio nella musicalità generata dalle singole voci nella situazione performativa, dove alla successione di frasi senza punteggiatura, lineari e costanti nel loro effetto visivo, si sostituisce la componente materiale, incostante e prosodica dell'eloquio umano, con

<sup>667</sup> Ack: 215. L'utilizzo di voci che irrompono nel tessuto drammatico, generando un affastellamento di voci, è tipico anche della produzione teatrale handkiana.

<sup>668</sup> In *Weissagung* le battute vengono pronunciate da quattro voci: a, b, c, d.

<sup>669</sup> «Das Fehlen der Interpunktion ruft bei allen Passagen den Eindruck des Ineinanderfließens hervor». Dagmar C. Lorenz, *Ilse Aichinger*, cit., p. 162.

<sup>670</sup> Anche questo quasi privo di correzioni, il che può far pensare che il “problema” della distribuzione delle voci abbia occupato Aichinger fino all'ultima fase di stesura del dramma.

<sup>671</sup> Bettina Bannasch esprime delle riserve riguardo alla proposta di Eleonore Frey di leggere in Vau e We rispettivamente le voci dell'oblio e del vento (v come *Vergessen* e w come *Wind*), mentre avanza un'altra lettura: «Meines Erachtens nach handelt es sich hier vielmehr um eine – wenn auch nur den Leserinnen und Lesern des Hörspiels zugängliche – ironische Anspielung auf den Automobilkonzern, und damit möglicherweise eine Kritik am allgegenwärtigen, verinnerlichten Kapitalismus». Bettina Bannasch, *Bildungsgut und Schlechte Wörter*, cit., 156-157. Per il riferimento al saggio di Eleonore Frey cfr. *Ilse Aichinger. Ihr Spielraum*, in *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Kurt Bartsch/Gerhard Melzer, cit., pp. 36-54: 52.

il suo ritmo, la musicalità, le diverse curve di intonazione. Il risultato della radicalizzazione formale di *Auckland* può essere constatato solo leggendo il testo<sup>672</sup>, un aspetto che, nella sua evidenza, non è affatto secondario, in quanto solleva la questione del giusto mezzo per tradurre la forma scomposta di questo radiodramma sperimentale. Anche il complesso lavoro di scrittura che precede e sottostà al testo pubblicato – e che è ancora possibile leggere nel *sous-œuvre* delle bozze d'archivio – porta a pensare che Aichinger abbia concepito *Auckland* più come testo da leggere che non da ascoltare.

---

<sup>672</sup> Cfr. Bettina Bannasch, *Bildungsgut und Schlechte Wörter*, cit., p. 158.

Ix Vau Die aus Frisco vor  
 Ypsilon We Frisco  
 (Gelächter)  
 Ix Vau Die aus Frisco vor  
 Ypsilon We Keiner hier  
 Zet Vau Beschwerd euch doch  
 Ix We Wenn wirklich keiner aus Frisco ist dann bin ich es  
 Ypsilon Vau Dann ist es er  
 Zet We Und woher bist du  
 Ix Vau Aus Frisco  
 Vau We Lassen  
 We Vau Seid froh daß es einer tut  
 Vau We Surfing  
 Ypsilon Vau Heißt Wellenreiten  
 Zet We Der aus Frisco hat es gut  
 Vau Vau Surfing heißt nichts  
 Zet We Freiwillig  
 We Vau Was?  
 Ypsilon We Ich bin lieber aus Rhodos  
 Zet Vau (flüsternd) Er ist lieber aus Rhodos  
 Vau We (Händeklatschen) Also (lauter) Also  
 Ypsilon Vau Varus schickte einen Legaten zu Euripides damit er ihn lehre  
 We (stockend) damit er ihn lehre  
 Zet Vau Ich bin ein Friseur Ausgebildeter Friseur.  
 Vau We Soll er voran  
 We Vau Voraus  
 Ypsilon We Der Friseur soll voraus  
 Vau Friseure her  
 We Wo ist der aus Frisco  
 Vau Meldet sich nicht mehr  
 We Er stand vorhin neben mir erzählte mir etwas von irischen  
 Vau Fratres einer eingerollten Flagge  
 We Ein kleiner schäbiger  
 Vau Das war er  
 We Ein kleiner schäbiger nichtsnutziger  
 Vau Vielleicht ein Ire  
 We Aus Frisco  
 (Gelächter)

Fig. 5. Dattiloscritto di Auckland su cui sono disposte, come su uno spartito, le voci di Vau, We, Ix, Ypsilon e Zet. DLA Marbach, A: Aichinger. Aus Sammlung Auckland: Hörspiele [Dramatisches]

L'effetto prodotto dall'incrocio di queste tre strategie (assenza di rumori, assenza di punteggiatura e affastellamento di voci) è senz'altro straniante, ma viene incontro alle esigenze espressive legate al significato del dramma. Per quanto non si possa parlare di una vera e propria "trama", alcuni elementi costitutivi del testo e dei suoi protagonisti possono aiutare a cogliere un senso di questa modalità radicale e sperimentale della scrittura. Il personaggio del marinaio di Frisco non è più in grado riportare un fatto banale (lo srotolamento di una bandiera) a cui ha assistito in prima persona. Più prova a raccontarlo e più sembra avvicinarsi con il pensiero all'accaduto, più l'evento desta in lui dubbi e domande sul contenuto di verità della sua narrazione, fino a scomparire del tutto dalla memoria e a mettere in crisi le sue parole. Le frasi sembrano non obbedire più al controllo del marinaio, che è infatti in grado di parlare solo per espressioni ellittiche e, soprattutto, per ripetizioni. Come spiega efficacemente Aichinger nella premessa al testo, la lingua gli si sottrae: «Die Sprache als Mittel der Mitteilung entzieht sich ihm»<sup>673</sup>. Un gesto tipico del rapporto tra l'io e la lingua, come emblematicamente descrive il testo *Meine Sprache und ich* (1968).

«Hinter mir drei oder vier Leute auf Deckstühlen Einer sagte Ich verdanke Thackeray viel *Zu sich selbst beschwörend* Ja ja ich war dabei ich muß dabei gewesen sein *Nach einer Pause ruhiger* Ich habe es erzählt dafür sind Zeugen da Der blinde Koch John Flick Betty Ich habe es weiter erzählt *Wieder unruhig* Aber daß ich oben war daß ich dabei war daß ich es sah und hörte Wenn ich es sah und hörte»<sup>674</sup>

Ogni volta che il marinaio sta per convincersi di aver assistito all'evento («Ja ja ich war dabei ich muß dabei gewesen sein»), è assalito dal dubbio di non essere stato presente alla situazione, di non aver realmente visto e udito ciò che sta cercando di raccontare nel modo più esatto possibile, finché si rende conto di non arrivare mai a capo del proprio *Bericht*, di non poter mai raggiungere l'aderenza perfetta tra lingua e realtà, come mostrano gli esempi seguenti, tratti da alcuni suoi monologhi:

«Ich hatte zu erzählen begonnen ich hatte gut zu erzählen begonnen Aber selbst wenn ich annähme daß der Wind das Tuch zerriß ich käme an kein Ende»<sup>675</sup>

«Bring mich nicht ab Ich war jetzt dicht daran»<sup>676</sup>

---

<sup>673</sup> Ack: 215.

<sup>674</sup> Ack: 232-233. Per comprendere meglio la giusta intonazione delle frasi e il senso del dubbio espresso dal personaggio, riporto di seguito una trascrizione di questo passaggio in cui ho inserito la punteggiatura sulla base di una trasmissione in radio del testo (1986, regia di Otto Düben). «Hinter mir drei oder vier Leute auf Deckstühlen. Einer sagte: „Ich verdanke Thackeray viel“. *Zu sich selbst beschwörend* Ja, ja, ich war dabei, ich muß dabei gewesen sein! *Nach einer Pause ruhiger* Ich habe es erzählt, dafür sind Zeugen, da! Der blinde Koch, John, Flick, Betty! Ich habe es weiter erzählt! *Wieder unruhig* Aber daß ich oben war... daß ich dabei war... daß ich es sah und hörte? *Wenn* ich es sah und hörte...».

<sup>675</sup> Ack: 249.

<sup>676</sup> Ack: 249.

«Fast hatte ichs»<sup>677</sup>

«Sprach ich davon Oder wovon Heimwärts Nein Oder von der Eile Eilen Das liegt mir auf der Zunge Aber nicht gut»<sup>678</sup>

Nel corso del dramma, il marinaio di Frisco riesce a fare affidamento solo su alcune parole specifiche che ha sentito pronunciare e che fungono da appigli per la propria memoria<sup>679</sup>, aiutandolo nella ricostruzione dell'evento.

«Thackeray Ein solcher Name Wenn ich den je aussprach muß er vorher genannt worden sein Oder nicht»<sup>680</sup>

«Schiffsorgeln Schiffsorgeln Thackeray Enterhaken zwei Enterhaken Deckstühle drei Ein Küchenstuhl Ich verdanke Thackeray viel Thackeray Das Wort fiel zweimal»<sup>681</sup>

L'incapacità di raccontare del marinaio di Frisco si trasferisce dal personaggio sul lettore e sull'ascoltatore tramite l'effetto generato dal testo e dalla sua forma straniante. Anche gli altri personaggi hanno un rapporto conflittuale con la lingua, in quanto nessuno di essi riesce veramente a dialogare con chi gli sta intorno. Ognuno è ossessionato e schiacciato dalla propria piccola realtà. Come il missionario, che parla esclusivamente al passato poiché è prigioniero dei ricordi delle missioni con i confratelli. Molte delle sue battute iniziano, in modo quasi maniacale, con *bei uns*:

«Wie bei uns Wer eine Fähigkeit hatte benützte sie Nach ihrer Herkunft wurde nicht gefragt Der eine nähte der andere erfand Mittel gegen das Ungeziefer von dem wir im Garten genügend hatten Pfeilgift andere jäteten wieder kochten setzten junge Sprößlinge oder hielten vom Wachturm nach räuberischen Horden Ausschau alles in Frieden Ein hölzerner Wachturm aber er genügte Auf der alten Missionsstraße die man heute noch bezeichnen kann Ich habe mir sagen lassen manche gingen ihr immer noch nach *Unsicher* Von Staubwolken getragen kamen die Melder rasch voran»<sup>682</sup>

Il missionario, forse l'unico personaggio in grado di formulare frasi di senso compiuto e di ricostruire situazioni passate effettivamente vissute, è completamente distaccato dal presente e utilizza di continuo le battute degli altri personaggi per rievocare il ricordo di un'epoca felice e pacifica («alles in Frieden»), migliore nei rapporti interpersonali e priva di minacce all'esistenza. Anche il terzo protagonista del radiodramma, il marinaio della St. Quentin, non riesce a intrattenere rapporti con il mondo né a dialogare con gli altri personaggi. Come il

---

<sup>677</sup> Ack: 250.

<sup>678</sup> Ack: 255.

<sup>679</sup> «War nur ein Hilfswort eine Erinnerungsstütze». Ack: 240. Si tratta anche di un importante riferimento alla mnemotecnica. Cfr. l'ormai canonico volume di Frances Yates, *The Art of Memory*, in Id., *Selected Works*, vol. 3, London, Routledge 1999.

<sup>680</sup> Ack: 253.

<sup>681</sup> Ack: 237.

<sup>682</sup> Ack: 244-245.

missionario, mostra una totale indifferenza nei confronti della realtà circostante e delle altre persone<sup>683</sup>, ad esempio nel ricordare l'episodio in cui la tessitrice della nave muore improvvisamente – morte che non desta alcuna preoccupazione o perplessità a bordo:

«Wir richteten uns auf das nächste Säkulum ein selbst als die Weberin über Bord ging Ich weiß nicht weshalb eigentlich Weshalb sie das tat Oder ob es von selber kam Es zerbrach sich auch keiner den Kopf darüber»<sup>684</sup>.

Il missionario replica recuperando il ricordo di un episodio simile, relativo al suicidio di un giovane: «Bei uns war es ganz ähnlich Als der Junge von St. Quentin im Schrank hing sorgten wir dafür daß alles sein Gleichmaß behielt wenn auch mit Verschiebungen»<sup>685</sup>

Sia il missionario sia il marinaio della St. Quentin sono incapaci di provare compassione, come viene suggerito in un altro punto del testo:

«M. AUS FRISCO Man kann jeden Funken Mitleid brauchen  
MISSIONAR Bei uns sah man vom Mitleid ab [...]»<sup>686</sup>

Gli aspetti formali del testo di *Auckland*, costituito grosso modo da tre blocchi discorsivi autonomi, fanno emergere l'*Aneinandervorbeireden* dei personaggi, cioè la mancanza di dialogo e di incontro, il loro essere incapsulati nella propria dimensione linguistica ed esistenziale. La loro distanza dal mondo circostante e l'esclusiva concentrazione su se stessi si riflettono in un atteggiamento di completa indifferenza, come mostra anche il fatto che nessuno viene definito da un nome proprio, ma solo da una funzione o ruolo (a eccezione del parrucchiere José). Il personaggio della bambina, che irrompe nel caos di voci degli adulti, è quindi una presenza critica e insidiosa. La bambina è l'immagine del futuro e della curiosità, ma deve affrontare un mondo di adulti insensibili, imprigionati nel loro passato e nelle loro ossessioni. Il presente in cui la bambina deve crescere si mostra ostile e violento nei suoi confronti, come si evince dai pochi dialoghi che riesce a intrattenere con gli adulti:

«KIND Ich möchte gerne Hör jetzt auf mit dem was du möchtest»<sup>687</sup>

«KIND Ich möchte gerne Ach halt den Mund»<sup>688</sup>

---

<sup>683</sup> Cfr. Dagmar C. Lorenz, *Ilse Aichinger*, cit., p. 165.

<sup>684</sup> Ack: 243.

<sup>685</sup> Ack: 243.

<sup>686</sup> Ack: 235.

<sup>687</sup> Ack: 232.

<sup>688</sup> Ack: 241.

Il presente è il tempo in cui l'identità dell'altro non viene riconosciuta, ma semplicemente ignorata e schiacciata in nome degli interessi individuali. La bambina, di conseguenza, sembra molto confusa rispetto a quello che le accade intorno e all'assenza di comunicazione tra le persone. Nella premessa a *Auckland*, anche Aichinger parla di una «Stimmenverwirrung»<sup>689</sup>, un caos di voci che confonde anche Vau e We, come mostrano i seguenti esempi:

«M. DER ST. QUENTIN *munter* Da kam ich unlängst von Bord auf zwei Brettern Fallreep heißt es  
Soviel sind wir ihm wert  
Wieder ein Neuer  
Mir scheint es als wären zuviele Seeleute hier»<sup>690</sup>

«Ist das jetzt wieder der andere»<sup>691</sup>

«War das ein Mädchen»<sup>692</sup>

Il punto di arrivo di questo percorso di ricerca poetica e formale intrapreso da Aichinger all'interno del mezzo radiofonico è un testo che cerca di stenografare l'aporia comunicativa esperita dai tre protagonisti di *Auckland*, rinchiusi nelle stanze anguste della propria lingua. È forse proprio riconoscendo la complessità del testo che Aichinger scrive una premessa in cui cerca di guidare il lettore-ascoltatore all'interno di questo labirintico e chiassoso “panottico” di voci umane in cui la lingua è un sistema in piena crisi<sup>693</sup>. Il dattiloscritto della premessa conservato presso l'archivio di Marbach presenta un paragrafo aggiuntivo rispetto al testo pubblicato in volume (fig. 6). Esso contiene un'importante osservazione sul rapporto tra l'autore e i suoi personaggi e, allo stesso tempo, fornisce alcuni chiarimenti preliminari per il pubblico che si accinge a leggere o ad ascoltare la pièce. Occorre ascoltare con pazienza e attenzione i personaggi, lasciarsi coinvolgere dalle loro gioie e dalle loro paure, condividere con loro i dubbi, sostare nei loro paesaggi:

«Er [der Autor] kann ihnen [die Figuren] nur, wie eben auch der Hörer oder Leser zuhören und genau zuhören. Er muß ihnen in Gegenden folgen, die ihm fremd, auch oft feindselig erscheinen, er darf sie nicht unterbrechen, wenn sie Probleme aufwerfen, die ihn erschrecken. Er hat aber doch eine Macht, nämlich die: geduldig zu sein, genau zu hören ohne auszuhorchen, sich mit ihren Freuden oder Schrecken konfrontieren zu lassen, ihre Fragen zu teilen und in ihren Landschaften auszuharren. Vielleicht haben sie's nötig, vielleicht hat die Sprache, die im Begriff ist, zu überdrehen, sich keinen Spielraum mehr zu lassen, sich bis an ihr Ende zu artikulieren, jeden nötig, der sie genau hört, bis dorthin oder gerade dorthin, wo sie abbricht, wo sie zu stammeln beginnt, wo sie

---

<sup>689</sup> Ack: 216. È immediato il rimando alla babelica *Sprachverwirrung*.

<sup>690</sup> Ack: 224.

<sup>691</sup> Ack: 226.

<sup>692</sup> Ack: 231.

<sup>693</sup> Aichinger definisce i monologhi dei personaggi «hilflos». Ack: 215.



eindeutig erweist, wie weit das Schweigen, das Mißtrauen und der Schmerz an ihr sie einholen müssen, damit sie sich selbst wieder glaubhaft wird.»<sup>694</sup>

Aichinger espone un pensiero che è al tempo stesso una chiave di volta della scrittura di *Auckland*. Tramite la voce dei personaggi, l'autrice articola e piega la lingua fino all'estremo delle sue possibilità (*bis an ihr Ende*), scandagliando le zone liminali e opache, arrivando persino a urtare il confine dell'espressione, là dove non c'è più spazio di manovra (*sich keinen Spielraum mehr zu lassen*) e la lingua consiste in un balbettio, nel fallimento del non detto, nell'afasia. È possibile leggere questo passaggio inedito accanto a un appunto del 1950, in cui l'autrice ricorre all'immagine di una sbarra di metallo che viene piegata a cerchio per spiegare che è nel momento di massima resistenza che essa raggiunge il grado massimo di naturalezza e di distensione della forma. «Ein Band Metall, das, zum Reifen gebogen, so lange Widerstand leistet, bis es gelötet ist. In diesem Moment, in dem des äußersten Widerstands, erhält es seine gelassenste, seine selbstverständlichste Form, in der äußersten Spannung die äußerste Gelöstheit. Und nur in ihr»<sup>695</sup>. Non è errato leggere questo appunto anche in chiave poetologica. Si tratta, anzi, di una riflessione che può trovare una sua verifica in *Auckland*, dove l'autrice piega fino all'estremo il linguaggio esponendone i punti di rottura – il silenzio, il balbettio, l'afasia – e mostra come proprio queste scuciture siano necessarie “affinché la lingua torni a essere nuovamente credibile a se stessa” («damit sie sich selbst wieder glaubhaft wird»).

---

<sup>694</sup> DLA Marbach, A: Aichinger. Konvolut Unveröffentlichte frühe Texte.

<sup>695</sup> KMF: 43.

Er kann ihnen nur, wie eben auch der Hörer oder Leser zuhören und genau zuhören. Er muß ihnen in Gegenden folgen, die ihm fremd, auch oft feindselig erscheinen, er darf sie nicht unterbrechen, wenn sie Probleme aufwerfen, die ihn erschrecken. Er hat aber doch eine Macht, nämlich die: geduldig zu sein, genau zu hören ohne auszuhorchen, sich mit ihren Freuden oder Schrecken konfrontieren zu lassen, ihre Fragen zu teilen und in ihren Landschaften auszuharren. Vielleicht haben sie nötig, vielleicht hat die Sprache, die im Begriff ist, zu überdrehen, sich keinen Spielraum mehr zu lassen, sich bis an ihr Ende zu artikulieren, jeden nötig, der sie genau hört, bis dorthin oder gerade dorthin, wo sie abbricht wo sie zu stammeln beginnt, wo sie eindeutig erweist, wie weit das Schweigen, das Mißtrauen und der Schmerz an ihr sie einholen müssen, damit sie sich selbst wieder glaubhaft wird.

Fig. 6. DLA Marbach, A: Aichinger. Konvolut Unveröffentlichte frühe Texte

## 9. Pieni e vuoti della scrittura: *Gare maritime* (1976)

«Gare Maritime heißt Seebahnhof, eigentlich ein paradoxes Wort und zugleich eine exakte technische Bezeichnung für Bahnhöfe, die diejenigen Passagiere aufnehmen, die von der See kommen oder auf See wollen, umsteigen wollen eigentlich, wenn man das sagen könnte: auf die See umsteigen»<sup>696</sup>. In *Gare maritime*, l'ultimo radiodramma scritto da Ilse Aichinger, l'ambientazione è definita sin dal titolo: le scene si svolgono infatti in una stazione marittima, luogo aperto di transito e di transizione tra chi viene dal mare e chi parte verso il mare, e nell'annesso museo (*Hafenmuseum*). Anche in questo dramma la storia si svolge in assenza dei tipici rumori che popolano e caratterizzano la stazione marittima e lo spazio museale, con il suo traffico di passeggeri e visitatori: «Außer den Stimmen der drei Personen sind keine Signale, Geräusche von Zügen, Schiffen oder andere Stimmen hörbar»<sup>697</sup>. I personaggi si muovono quindi in luoghi abbandonati che rimangono sullo sfondo, come una scenografia immobile. Come in *Auckland*, anche in *Gare maritime* la trama è pressoché inconsistente. I protagonisti sono Joan, una figura dalle sembianze ibride, in parte donna, in parte marionetta, e Joe, un marinaio in congedo il quale pure subisce un processo di metamorfosi nel corso del dramma<sup>698</sup>. Joan ha un unico scopo dichiarato: quello di sottrarsi alla vita e al mondo diventando inutile (*unnützig*) e praticando l'arte del non respirare. Questo esercizio di ascesi e di progressivo allontanamento dal mondo è legato alla condizione di Joan, descritta nel dramma come un pezzo da esposizione del museo, continuamente sotto lo sguardo e il giudizio altrui, ma anche sotto l'occhio vigile del suo sorvegliante Pedro. Anche Joe vuole imparare da Joan a non respirare più ed entrambi intraprendono un cammino di astinenza dalle imposizioni della vita al fine di sottrarsi completamente alla loro esistenza nella stazione marittima. Joan e Joe sembrano consapevoli del proprio essere, in una certa misura, entità inanimate. Come dice Aichinger in un'intervista del 1996, ogni persona è, in una certa misura, inesistente, e vivere con questa consapevolezza è l'unica forma di ascesi possibile: «Denn jeder ist bis zu einem gewissen Grad nicht existent. Mit dieser Nichtexistenz zu leben, das ist die einzige Askese, die heute möglich ist»<sup>699</sup>.

Per l'ambientazione del radiodramma Aichinger potrebbe essersi ispirata a un viaggio fatto con la famiglia a La Spezia, come racconta in un breve testo del 2004 intitolato *Erinnerung mit einer grünen Perlenkette*, contenuto nella raccolta *Unglaubliche Reisen*: «Als wir eines Tages im Hochsommer von Großmain nach La Spezia fuhren, um den grünen Wiesen, Alleen und auch den alpenländischen Sagen zu entkommen, fanden wir, wovor man uns gewarnt hatte: einen Kriegshafen»<sup>700</sup>. Nei ricordi dell'autrice, l'arrivo nella città ligure coincide con la vista della base navale militare (*Kriegshafen*), che non è però l'unico elemento che salta agli occhi dei viaggiatori: «Doch auch ein Hafenmuseum, von dem nicht nur die Kinder fasziniert waren: Wrackteile, Galionsfiguren, aber auch eine Menge intakter Schiffe der Handelsmarine»<sup>701</sup>. All'interno del

---

<sup>696</sup> Ack: 263.

<sup>697</sup> Ack: 263.

<sup>698</sup> «Eh ich wegging war er noch aus Papier». Ack: 296.

<sup>699</sup> Iris Radisch, *Ich will verschwinden*, in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., pp. 110-121: 114.

<sup>700</sup> UR: 150.

<sup>701</sup> UR: 150. Si tratta del Museo tecnico navale di La Spezia, istituito nel 1870. Devo a Christine Ivanovic la preziosa segnalazione del testo *Erinnerung mit einer grünen Perlenkette*.

museo annesso al porto di La Spezia sono effettivamente ancora oggi conservate numerosi relitti e, soprattutto, polene lignee. «Ich erinnere mich an eine aus Holz geschnitzte Galionsfigur im Museo Navale, nur mit einer hölzernen grünen Perlenkette um den Hals. Im Museumsführer die Bemerkung, daß es ihretwegen, noch ehe sie im Museum landete, zu einem oder zwei Selbstmorden gekommen sei»<sup>702</sup>. Una delle polene conservate nel Museo Navale raffigura, in effetti, una donna con una collana di perle (da cui il titolo del pezzo di Aichinger). Potrebbe essere stata una di queste polene esposte nel museo spezzino, muta e dallo sguardo fisso, ad aver ispirato l'autrice per il personaggio di Joan, il cui corpo pure contiene elementi lignei: «Keiner brachte sie [die Galionsfigur] dazu, seinen Blick zu erwidern, sie blieb stumm und sah gezielt und gleichmütig auf das, was vor ihr lag, und vor ihr lag nichts anderes als die unauffällige Wand des Museo Navale»<sup>703</sup>.

A livello formale, anche in *Gare maritime* si nota immediatamente l'assenza di punteggiatura, che se da un lato può rimandare al desiderio di Joan e Joe di sottrarsi alle convenzioni e di essere sempre meno, fino a essere niente, dall'altro contribuisce a far emergere le voci dei personaggi, che nel corso del testo si affievoliscono progressivamente fino a diventare quasi impercettibili. L'ascolto svolge quindi un ruolo fondamentale nella ricezione del radiodramma. Nella premessa, che Aichinger scrive nel 1976 per la messa in onda del radiodramma presso il Westdeutscher Rundfunk nel febbraio 1977, il destinatario viene infatti esortato non solo ad ascoltare (*zuhören*), ma anche a calarsi nel testo e nei dialoghi, ascoltando *con* gli altri personaggi (*mitanhören*) e origliandone (*hinhorchen*) i discorsi.

«Man muß nun versuchen, den drei Personen, einem Mädchen und zwei Männern, zuzuhören, am Anfang vielleicht so, wie man hie und da gezwungen ist, Teile eines fremden Gesprächs mitanzuhören. Wenn man genau hinhorcht, wird einiges deutlich werden, vieles vielleicht unklar bleiben<sup>704</sup>. Es ist vielleicht, als sähe man einem Puzzlespiel zu, oben erscheint ein grauer Fleck, wir wissen nicht, ist das der Himmel, unten erscheint vielleicht rot, grün, ein gedämpftes Blau, wir wissen noch nicht, ob das die Erde ist. Aber da und dort fügen sich schon einige Puzzlestücke zusammen und wenn wir das erste Gespräch in Ruhe an uns herangelassen und zu Ende gehört haben, wenn wir jetzt die inzwischen bedeckten Teile des Puzzles eindringlich betrachten, so ergibt sich schon einiges.»<sup>705</sup>

Nella premessa programmatica Aichinger spiega al lettore-ascoltatore che l'esercizio ascetico di Joan consente alla protagonista di non dare nell'occhio e non essere scoperta, diventando inutile e sfuggendo alla dimensione del reale: «Und sie beherrscht eine Kunst, die ihr dabei helfen könnte, nicht entdeckt zu werden, die Kunst, nicht mehr oder nur höchst selten zu atmen, eine Kunst, die sie vielleicht endgültig unnütz machen, sie ganz

---

<sup>702</sup> UR: 151.

<sup>703</sup> UR: 151. Quando Aichinger scrive che la polena non ricambia lo sguardo degli uomini, fa riferimento alla vicenda di un'altra polena, Atalanta, divenuta ormai leggenda locale. Aichinger fonde quindi la figura della polena con la collana di perle con la polena Atalanta, sempre conservata nel museo di La Spezia, raffigurante una giovane donna dai capelli lunghi, con il seno scoperto e il corpo avvolto da un leggero peplo.

<sup>704</sup> La pièce *Quodlibet* di Peter Handke è costruita su un simile principio: i personaggi entrano in scena in ordine sparso, soli o in coppia, parlano tra di loro, camminano intorno al palcoscenico, sempre conversando, per poi lasciare di nuovo la scena, quasi inosservati.

<sup>705</sup> Ack: 263-264.

aus dem Bereich des Effektiven herausziehen könnte»<sup>706</sup>. Il processo di “sottrazione alla vita” sembra effettivamente compiersi alla fine del dramma, quando Joan e Joe portano a termine il loro cammino di *Entmaterialisierung*<sup>707</sup> e vengono scoperti dal custode del museo della stazione marittima, il quale li ritiene dei pezzi da esposizione logori (*zerfleddert*), non più adatti neppure a essere riposti in uno scantinato.

«He wie kommt ihr denn her ihr beiden Sagte ichs nicht gleich daß da was ist Aber was das ist Zerfleddert und die Fetzen der alten Ofenhaken gehängt Pfui Teufel nein ihr seid kein Schmuckstück Wißt ihr das Und wie ihr riecht nach Leim und Knochenmehl feucht wie ihr seid Mit euch tu ich nicht lang herum Für euch ist auch der Keller noch zu gut He ihr»<sup>708</sup>

È possibile leggere l'intenzione di Joan di rinunciare al proprio corpo e alla propria presenza nel mondo accanto ad alcune riflessioni poetiche e personali di Ilse Aichinger. In un appunto del 1962, la scrittrice annota: «Nicht atmen können: das Eigentliche. Jede andere Tätigkeit zusätzlich»<sup>709</sup>. La resistenza al respiro può inoltre essere letta come il sintomo di un reciproco attrito e di una mutua diffidenza tra l'io e la lingua – tra un io che si sottrae deliberatamente alle regole della lingua e una lingua che si allontana dall'io che scrive, come avviene nel testo *Meine Sprache und ich* (1968)<sup>710</sup>. Per Joan il non respirare corrisponde a una ricerca che ha come punto di arrivo la non-esistenza della marionetta, l'inutilità e la liberazione dal regime della stazione e del museo. Anche per Aichinger la rinuncia al respiro nella scrittura è il risultato parziale di un progressivo ma inesorabile allontanamento dalle convenzioni della lingua, nonché di un continuo processo di ricerca poetica “a levare”, come si legge in questi appunti, precisi e lapidari, contenuti in *Kleist, Moos, Fasane*: «Suchen bevor man sucht, ins Suchen kommt»; «Das Suchen suchen»<sup>711</sup>; «Die Kargheit messen»; «Ich möchte schweigsam werden. Das kann man nur mit der Freude»<sup>712</sup>. Nel discorso pronunciato in occasione del conferimento del Franz-Kafka-Preis nel 1983, dall'eloquente titolo *Die Zumutung des Atmens*, Aichinger ritorna sul tema del respiro a partire dalla lettura di una lettera di Kafka, il cui effetto può essere metaforicamente descritto come una «Vergegenwärtigung des ersten Schreckens nach der Geburt»<sup>713</sup>, una riattivazione (*reenactment*, *Vergegenwärtigung*) del primo grido del neonato di fronte alla vita:

«Ich kam mir vor wie ein Neugeborenes, das sich plötzlich gezwungen sieht, zu atmen gegen seinen Willen, das den ersten verzweifelten Schrei ausstößt, der die Mütter entzückt. Wer wollte mir jetzt noch einreden, daß

---

<sup>706</sup> Ack: 265.

<sup>707</sup> «Die Figuren Ilse Aichingers sind primär auch nur Stimmen, jedoch sind sie nicht anonym. Sie bleiben subjektgebunden, sind selbst Subjekte, wohl keine psychischen wie im Hörspiel der fünfziger Jahre, jedoch Subjekte mit wechselnder Gestalt, eben keine „Sprecher von Zitaten“ wie im Neuen Hörspiel». Neva Šlibar-Hojker, *Entmaterialisierung und Fiktionalisierung von Zeit, Raum und Körperlichkeit*, cit., p. 43.

<sup>708</sup> Ack: 317.

<sup>709</sup> KMF: 71.

<sup>710</sup> Rimando alle pagine 182 sgg. di questo lavoro.

<sup>711</sup> KMF: 72.

<sup>712</sup> KMF: 62.

<sup>713</sup> Ulrike Vedder, „Meine Kreuzstriche“ – Zur Materialität der Schrift bei Ilse Aichinger, in „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“, cit., pp. 167-177: 175.

dieser Schrei ein Jubelschrei war? Daß nach den Schrecken der Geburt nicht die Schrecken der Banalität und Grausamkeit des Lebens einsetzten [...]?»<sup>714</sup>

Il respiro è quindi per l'autrice una *Zumutung*, un'esigenza, ma anche una pretesa imposta dalla vita all'essere umano fin dalla nascita. Alla luce di questo testo e di questa posizione filosofica di Aichinger nei confronti dell'esistenza, il gesto di Joan di voler disimparare a respirare diventa un atto di resistenza estrema al dolore connaturato all'uomo e alla vita, una «Gegenbewegung gegen den Schrecken»<sup>715</sup>. In una testimonianza risalente al 1982, l'anno prima del discorso per il Franz-Kafka-Preis, l'autrice riflette sul concetto di *Zumutung des Atmens* andando a recuperare un ricordo della propria infanzia: «Es ist seltsam, [...] ich habe es schon als Kind als Zumutung empfunden, daß man atmen muß. Ich wollte nie einschlafen, weil ich dachte, ich sterbe in der Nacht, ich wach nicht mehr auf. Aber ich wollte gar nicht atmen, das hat mich gestört»<sup>716</sup>.

C'è un altro aspetto rilevante che caratterizza Joan, sempre legato al suo progetto di liberazione dai limiti imposti dal mondo, ovvero la sua tendenza al silenzio. Questa indicazione, riscontrabile nel testo del radiodramma, trova la sua verifica anche nelle carte d'archivio. Seguiamo le annotazioni a matita di Aichinger in una delle molte versioni dattiloscritte di *Gare maritime* conservate nel suo lascito (fig. 7):

«Bei Joan ist das Schweigen das Primäre, ~~aber~~ das Reden das Sekundäre. Inspektoren (Kafka, als Wort für was anderes), fast Insp. des letzten Gerichts, aber eben auch auch Insp.]

nicht aufgesetzt reden

das Wichtigste»

---

<sup>714</sup> KMF: 103.

<sup>715</sup> Ulrike Vedder, „*Meine Kreuzstriche*“, cit., p. 175. Nella pratica ascetica di Joan, inoltre, Vedder intravede un rimando al racconto *Der Hungerkünstler* (*Un digiunatore*) di Franz Kafka, del 1922.

<sup>716</sup> Ilse Aichinger, *Mich hat schon als Kind das Atmen gestört...*, in Hilde Schmölder, *Frau sein & schreiben. Österreichische Schriftstellerinnen definieren sich selbst*, Wien, Österreichischer Bundesverlag 1982, pp. 33-41: 39.



# Alte Liebe

## PERSONEN :

• JOAN Jutta Lampe  
JOE Ernst Jacobi  
PEDRO Otto Sander  
1. INSPEKTOR  
2. INSPEKTOR  
LEHRERIN  
SCHULKINDER  
EDWARD  
NANCY  
MUSEUMSWÄRTER

Bei Joan ist  
das Schwere  
das Primäre,  
aber das Reden  
das Sekundäre

Inspektoren (Körper,  
als Wank für was anderes)  
fast Insp. des letzten Gerichts,  
aber eben auch nur Insp.)  
nicht aufgesetzt sein

das Wichtigste

Joan ist jung. Joe und Pedro sind nicht mehr jung  
und noch nicht alt. Joe kann etwas älter als Pedro  
sein. Es soll unterkühlt ohne Emphase gespielt werden.

Fig. 7. Dattiloscritto di *Gare maritime* con annotazioni a matita di Ilse Aichinger (a sinistra) e di Clemens Eich (a destra). DLA Marbach, A: Aichinger. Aus Sammlung Auckland: Hörspiele [Dramatisches]

Nel dattiloscritto Aichinger menziona il nome di Kafka, legato agli ispettori del radiodramma<sup>717</sup>, e fornisce inoltre alcune indicazioni di regia per gli attori<sup>718</sup>. Il fatto che il silenzio sia la componente principale dei discorsi di Joan è rilevante e utile a questa trattazione almeno per due ragioni: dal punto di vista tecnico e della ricezione, perché solleva il problema della performabilità del silenzio, posto che nel dramma radiofonico sono i “pieni” della scrittura (voci, suoni, rumori) a guidare l’ascoltatore e a far sì che si possa orientare nello spazio del testo; dal punto di vista concettuale, perché il tema del silenzio pervade l’universo poetico e linguistico di Aichinger. Il suo radicale atteggiamento sperimentale verso il testo è il passaporto per viaggiare nelle zone più estreme dell’articolazione del linguaggio – il silenzio, il respiro, l’apnea – e di concentrarsi sul comportamento della voce umana, mettendo in relazione e in vero e proprio dialogo tra loro pieni e vuoti, emergenze e latenze del testo. Joan è la mediatrice che “traduce” il silenzio in presenza viva, dandogli corpo e “voce”. Su questo punto è programmatica una affermazione di Aichinger, diventata celebre: «Es gibt die Stummheit, und es gibt das Schweigen. Und die Stummheit immer wieder in das Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens»<sup>719</sup>. Nel silenzio di Joan – lontano dal mutismo e più prossimo a una forma di reticenza, *Verschweigen* – si riflette la “poetica del silenzio”<sup>720</sup> di Ilse Aichinger. Un collegamento di questo tipo è d’altronde immediato e spontaneo, viste le numerose tracce che l’autrice ha lasciato, nel corso di tutta la sua lunga ricerca poetica, in riferimento al silenzio<sup>721</sup>. La tendenza al silenzio di Joan è un punto di arrivo, così come esso segna una traccia nella poetica e nella biografia di Aichinger. Nota infatti la scrittrice nel 1982: «Manchmal habe ich selbst den Eindruck, daß es keinen anderen Ausweg geben wird, als in einer Art Schweigen zu enden. So, wie sich bei mir das Schreiben entwickelt, scheint es darauf hinzulaufen»<sup>722</sup>. Nel corso del suo cammino poetico, il silenzio assume un’importanza sempre maggiore, fino a diventare la ragione principale non solo della scrittura, ma anche dell’esistenza: «Das Schweigen gehört für mich zum Wichtigsten auf der Welt, weil es nicht etwas Leeres, sondern etwas Erfülltes ist. Es hängt eng mit dem Tod zusammen, mit einem erfüllten Tod»<sup>723</sup>. Nella stessa intervista, da cui è tratta la citazione, Aichinger sottolinea inoltre l’importanza del vuoto della scrittura quale momento fondativo e germinale del pieno: «Jeder Satz, den man

<sup>717</sup> Non è chiaro il rapporto tra Kafka e gli ispettori, anche se in *Der Prozeß* compaiono personaggi con ruoli per certi versi simili a quelli di *Gare maritime* – in particolare gli *Aufseher* (ispettori) e i *Wächter* (guardiani).

<sup>718</sup> I nomi degli attori sul lato destro del foglio sono un’aggiunta di Clemens Eich, il figlio di Ilse Aichinger. Ricavo l’informazione da un’e-mail di Mirjam Eich del 3/10/2021.

<sup>719</sup> Luzia Stettler, „*Stummheit immer wieder in Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens*“, cit., p. 42.

<sup>720</sup> Susanne Komfort-Hein, „*Vom Ende her und auf das Ende hin*“, cit., pp. 31-34. Tra i numerosi tentativi definitivi della poetica di Ilse Aichinger troviamo: *Mythopoetik*, *Poetik des Exils*, *Poetik des Ungefügteten*, *Poetologie der Transzendenz*, *Poetik der Verweigerung*, *Poetik des Verschwindens*, *Poetik der Negation*, *Poetik des Eingedenkens*, *Poetik des Endes*, *Poetik der Übersetzung*, *Poetik des Fort-Müssens*, *Poetik der Absenz*. Per i riferimenti bibliografici a tutte le nozioni elencate rimando all’articolo di Andreas Dittrich, *Das Projekt :aichinger. Zu Ilse Aichingers Topoi zwischen Logoi und Graphai*, in «Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften», 2016: [https://zfdg.de/2016\\_007](https://zfdg.de/2016_007) (ultima consultazione: 23/7/2021).

<sup>721</sup> Sin dai primi diari della scrittrice, tuttora in parte inediti, come mostrano frasi del tipo: «Es ist schwer, wenn man auf einmal nicht mehr den Ausdruck finden kann für das, was in einem vorgeht [...] und ganz tief aufwühlt». Oppure la pagina iniziale del diario del 1944, su cui Aichinger scrive, il giorno di capodanno: «Wenn man das Schweigen lernen will – muß man sehr vorsichtig werden mit Worten. Worte können so ohnmächtig sein vor der Fülle und die große, alte Frau in dem kleinen alten Schloß hat gesagt – man müßte das Meiste verschweigen». Traggo le citazioni da Roland Berbig, „*Kind-sein gewesen sein*“, cit., pp. 29 e 31.

<sup>722</sup> Ilse Aichinger, *Mich hat schon als Kind das Atmen gestört...*, cit., p. 36.

<sup>723</sup> Manuel Esser, „*Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*“, cit., p. 56.



schreibt, muß durch ungeheuer viel ungeschriebene Sätze gedeckt sein, weil er sonst gar nicht dasteht»<sup>724</sup>. Interrogata spesso sul valore del silenzio nella sua scrittura, Aichinger torna a più riprese sul rapporto tra pieno e vuoto, parola e silenzio, dichiarando ad esempio: «Der Hauptteil des Schreibens ist das Nichtschreiben»<sup>725</sup>. In un'intervista del 1995, in un momento di silenzio letterario, afferma che il non scrivere ha un valore molto più alto dello scrivere: «Denn das Nichtschreiben ist ja der schwere Teil dieser Arbeit. Schweigen ist wichtiger als Schreiben. Die vielen ungeschriebenen Sätze sind die Währung für das, was dann zur Sprache kommt, zur Sprache kommen darf»<sup>726</sup>.

Considerati questi aspetti, vale la pena di chiedersi quale ruolo rivesta la parola in *Gare maritime*. Se in *Auckland* il discorso riflette l'incapacità di dialogare e comunicare dei personaggi e, quindi, la loro estraneità rispetto al mondo e al presente, in *Gare maritime* la parola, nel suo costante rapporto con il silenzio e il non detto, è portatrice di una grande valenza etica. Il testo è fortemente connotato dal punto di vista storico e politico. Si apre infatti con Joan che pronuncia ossessivamente la stessa formula: «Zur Zeit der Kreuzzüge zu Fuß zu jemandem gehen»<sup>727</sup>. Il dramma riattualizza il contesto di violenza e di fanatismo del tempo delle crociate. *Gare maritime* è inoltre disseminato di tracce del lessico concentrazionario, tracce spesso non evidenti che richiedono una lettura nelle pieghe del sottotesto. Tuttavia, già solo l'ambientazione e l'atmosfera che fanno da cornice al radiodramma ricordano in modo piuttosto inequivocabile un lager, non solo per la presenza dei guardiani, che tengono costantemente d'occhio Joan, ma anche per il modo in cui Joan e Joe vengono osservati e trattati dagli altri personaggi<sup>728</sup>: oggetti, resti, infine spazzatura.

Il sottotesto concentrazionario è evidente nella costruzione del personaggio di Pedro, definito nel dramma dal suo ruolo di *Blockschließer*. La sua occupazione non è ulteriormente precisata, Pedro si occupa in continuazione di chiudere a chiave tre diversi *Blöcke*. È certo possibile figurarsi questi *Blöcke* come delle grandi sale della stazione marittima, ma la parola *Block* rimanda direttamente allo spazio delle baracche (*Baracken*) dei campi di sterminio, chiamate per l'appunto *Blöcke* nel gergo delle SS<sup>729</sup>. Il *Blockschließer* assume così le inquietanti sembianze del carceriere, come si legge nelle parole di un imputato in *Die Ermittlung* di Peter Weiss:

«Herr Direktor

Ich bitte folgendes zu Gehör zu bringen

Ich war in Block Elf nur Schließer»<sup>730</sup>

---

<sup>724</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>725</sup> Brita Steinwendtner, *Gespräche aus vielen Jahren*, in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., pp. 159-167: 159.

<sup>726</sup> Christina Brecht-Benze, *Genauigkeit der Träume*, in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., pp. 85-88: 87.

<sup>727</sup> Ack: 269.

<sup>728</sup> «JOE Man wird dich nicht mehr plagen». Ack: 285.

<sup>729</sup> Sullo spazio del *Block*, e in generale sul sistema di terrore dei campi di sterminio, si veda l'ormai imprescindibile studio del sociologo Wolfgang Sofsky, *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*, Frankfurt a.M., Fischer 1993.

<sup>730</sup> Peter Weiss, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1965, p. 170. Giorgio Zampa traduce *Schließer* con "carceriere". Cfr. Peter Weiss, *L'istruttoria. Oratorio in undici canti*, trad. it. Giorgio Zampa, Torino, Einaudi 1966, p. 266.

La parola *Block* è tra quelle che ricorre più di frequente, in modo quasi ossessivo, nelle battute di Pedro, talvolta in toni violenti: «He Block drei schließt Ich sagte ihr vorhin daß Block drei gleich schließt»<sup>731</sup>. Joan e Joe sembrano letteralmente prigionieri della stazione marittima, chiusa all'esterno da una cancellata (*Gatter*) che i due protagonisti devono attraversare per poter fuggire. Il loro nascondiglio è il museo della stazione marittima, anch'esso un luogo dai tratti inquietanti: «Das Museum ist ganz hübsch mit Figuren auch oft Wachleuten davor ganze Trupps»<sup>732</sup>. Tra gli altri riferimenti al lager, Dagmar Lorenz ha notato la rigida sorveglianza a cui sono sottoposti Joan e Joe, che ricorda immediatamente le dinamiche di controllo dei campi di concentramento, come pure la loro fuga verso la libertà, che nel radiodramma si trasforma in un angosciante «Versteckspiel»<sup>733</sup>. Inoltre, rimanda in modo diretto alla Seconda guerra mondiale l'indicazione temporale pronunciata dal custode del museo: «Alles so wie es war Wie ichs vor zweiunddreißig Jahren übernahm»<sup>734</sup>. Il lavoro al testo di *Gare maritime* è databile tra l'11 gennaio 1972 (prima menzione nei calendari di lavoro di Aichinger) e il 4 aprile 1975 (ultima rielaborazione del dramma prima della pubblicazione in volume nel 1976). Pertanto, il riferimento del custode è collocabile tra il 1940 e il 1943, in pieno contesto bellico e concentrazionario. «Alles so wie es war»: la frase è indicativa del fatto che nel museo non è cambiato nulla, che i meccanismi passati del “sorvegliare e punire”<sup>735</sup> continuano a vivere e a riattivarsi nel presente. Oltre alle dimensioni spaziotemporali, il dramma si caratterizza per la presenza di numerosi riferimenti alla sfera della corporalità e della materialità. È stato detto che in *Gare maritime* si assiste a un processo di smaterializzazione del personaggio. Un dato che trova la sua verifica nel testo, se si leggono in superficie le vicende descritte: due corpi senzienti si trasformano in oggetti e poi in resti. Tuttavia, scendendo in profondità nel testo è possibile vedere in quei resti umani – nei loro corpi smembrati e nelle loro voci flebili che hanno volutamente rinunciato al respiro – una presenza fisica e una traccia ancora viva della loro corporalità. Joan e Joe conservano e sintetizzano la traccia dell'inorganico, ma anche dell'organico, sono stati formiche<sup>736</sup>, ora sono legno e carta, colla e cenere ossea. «Und wie ihr riecht Nach Leim und Knochenmehl»<sup>737</sup>, si legge nel testo. *Knochenmehl*, che significa letteralmente “farina di ossa”, rimanda alla polvere proveniente dai resti di ossa umane che i campi di sterminio vendono alle aziende per la produzione di concime e sapone<sup>738</sup>. Una parola che ricorda immediatamente la concreta tragicità di significato dell'espressione *Mühlen des Todes*, utilizzata da Paul Celan nella poesia *Spät und tief* per indicare i campi di sterminio. Joan e Joe sembrano testimoni di un trauma passato,

<sup>731</sup> Ack: 270.

<sup>732</sup> Ack: 271.

<sup>733</sup> Cfr. Dagmar C. Lorenz, *Ilse Aichinger*, cit., pp. 206-207.

<sup>734</sup> Ack: 317.

<sup>735</sup> Cfr. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. Alceste Tarchetti, Torino, Einaudi 1976.

<sup>736</sup> «Wir gingen schon als Ameisen die Kais entlang». Ack: 270. La formica rimanda a una creatura fragile e minuscola se rapportata alle misure umane, ma è un animale di straordinaria forza e resilienza – due caratteristiche che mostrano alla fine del dramma anche Joan e Joe.

<sup>737</sup> Ack: 317.

<sup>738</sup> Paul Celan, *Die Gedichte*, cit., p. 38. Si veda anche quanto scrive lo stesso Celan, in una lettera del 9 maggio 1961 a Walter Jens, su questa immagine: «Auch hier wird etwas (ach wie) Konkretes evoziert: die – das Wort war nach Kriegsende in allen Zeitungen zu lesen – Todesmühlen Auschwitz, Treblinka usw.». Cit. in Paul Celan, *Die Gedichte*, cit., p. 606. Sull'immagine delle “macine della morte” rimando infine a Paola Gnani, *Scrivere dopo Auschwitz*, cit., pp. 138 sgg.

due “salvati” che vedono nell’oggi il pericolo che la storia possa ripetersi. «Wir wissen wie die zusammengefügte Asche schmeckt vermengt mit Fluß- und Seewasser»<sup>739</sup>, afferma Joe a Joan, ricorrendo a un’altra parola estremamente evocativa, cioè *Asche*. Anche nel lessico di Pedro è possibile riconoscere un forte sottotesto concentrazionario: «Ich merke schon heute ist viel von Brechen die Rede Brechen abbrechen zerfetzen Haken Knochen Kleider Das muß in der Luft liegen In dieser Zimmerluft»<sup>740</sup>. Il lettore-ascoltatore è confrontato a un elenco di parole che rientrano palesemente nel lessico della violenza e dei campi di sterminio: i verbi rompere, spezzare, sbrindellare, ma anche i ganci, le ossa, i vestiti e l’aria sono termini che riattualizzano (Pedro utilizza non a caso l’avverbio *heute*) la memoria di un trauma già vissuto. I ganci, in particolare, ritornano a più riprese nel testo in quanto è lì che Joan e Joe si sono appesi per cercare di non dare nell’occhio nel loro tentativo di fuga dal museo e apparire solo come pezzi da esposizione. I ganci sono presenti anche sotto forma dell’*Ofenhaken*, l’attizzatoio utilizzato nei camini e nei forni – altra parola che dispiega tutto il suo potenziale evocativo. Quando il custode del museo scopre Joan e Joe, decide di provocare una loro reazione ricorrendo alla violenza fisica, ma vedendo che i due non reagiscono decide di gettarli via, trasportandoli fuori dal museo con una carriola (o un carro): «Die geben nicht einmal auf Fußtritte Antwort Wenn ihr reden könnt dann sagt was Ich hole jetzt den Karren»<sup>741</sup>. Anche la parola *Karren* e il relativo verbo sono connotati in senso storico, in quanto rimandano direttamente ai convogli dei deportati (il verbo è infatti sinonimo di *deportieren*): «Jetzt weg hier in den Hof Und von dort karre ich euch an die Hafengebäcke»<sup>742</sup>.

Anche sulla fisionomia di Joan e Joe è opportuno soffermarsi nell’ottica del discorso concentrazionario presente nel substrato del testo. Il corpo umano è forse l’“oggetto” che, nel corso del Novecento, è stato maggiormente sottoposto a profonde revisioni, critiche, trasformazioni, nonché luogo di abusi, violenze e disumani esperimenti che hanno portato al suo smembramento e alla sua completa distruzione e dissoluzione<sup>743</sup>. In *Gare maritime* Aichinger mette il lettore-ascoltatore di fronte a due entità ibride, a metà tra esseri animati e automi, uomini e zombie, che nel corso del dramma subiscono un volontario processo di metamorfosi. Nelle battute finali aumentano i riferimenti al rumore di ossa e legno prodotto dai loro corpi. Al termine del radiodramma, Joan e Joe sono ormai ridotti a un cumulo di ossa, legno e stracci e sono finalmente riusciti a raggiungere il punto estremo di quella marginalità e inutilità sperata fin dall’inizio del testo. Dal loro aspetto appaiono solo come pupazzi, *Puppen*, o manichini, *Figuren*<sup>744</sup>. Anche queste scelte lessicali si caricano di risonanze semantiche legate allo sterminio. Nel monumentale film di Claude Lanzmann *Shoah*, due

<sup>739</sup> Ack: 315.

<sup>740</sup> Ack: 311.

<sup>741</sup> Ack: 318.

<sup>742</sup> Ack: 318.

<sup>743</sup> Rimando all’introduzione del volume *Il corpo degli altri*, a cura di Anna Belozorovitch et al., Roma, Sapienza Università Editrice 2020, pp. 1-9 e alla ricca e interessante monografia di Tommaso Gennaro, *La traccia dell’addio delle cose. Macerie urbane, umane e culturali nel secondo dopoguerra*, Roma, Sapienza Università Editrice 2017 (soprattutto pp. 75-114).

<sup>744</sup> Del lessico concentrazionario in *Gare maritime* parlano anche Wakiko Kobayashi e Dagmar C. Lorenz. Cfr. Wakiko Kobayashi, *Wohnen und menschliches Leben. Überlegungen anhand von Wo ich wohne und Gare maritime von Ilse Aichinger und Yamamba von Terayama Shūji*, in *Wohnen und Unterwegssein. Interdisziplinäre Perspektiven auf west-östliche Raumfigurationen*, hrsg. v. Mechthild Duppel-Takayama u.a., Bielefeld, transcript Verlag 2019, pp. 371-390: 388 e Dagmar C. Lorenz, *Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen bei Ilse Aichinger*, in *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Kurt Bartsch/Gerhard Melzer, cit., pp. 15-34: 31 sgg.

sopravvissuti, Motke Zaidl e Itzhak Dugin, raccontano di aver esumato a braccia i 90'000 cadaveri della fossa in cui erano stati gettati gli ebrei di Vilnius e ricordano che i tedeschi avevano vietato loro di parlare di “cadaveri” o di “morti”, e che le vittime (altra parola proibita) erano chiamate tutt'al più *Figuren*<sup>745</sup>. Questo tipo di corporalità rappresentato da Joan e Joe è una di quelle “metafore impossibili”<sup>746</sup> dello sterminio che cerca di tradurre il senso dell'esperienza dell'essere “morti in vita”, come il *Muselmann*<sup>747</sup>. Il corpo di Joan è infatti privo di vita e viene letteralmente trascinato da un *Block* all'altro da Pedro, il suo *Aufseher* (altra parola del lessico dei lager). I personaggi di *Gare maritime* costituiscono un esempio della “nuova figurazione” del corpo dopo il trauma della Seconda guerra mondiale. Quelli di Joan e Joe sono infatti corpi postumi, sopravvissuti all'orrore ma sempre segnati dalla storia<sup>748</sup>. I corpi raffigurati in *Gare maritime* si pongono in grande sintonia con quelli esposti alla mostra *New Images of Man* al MoMA di New York nel 1959 – mostra che riflette proprio la revisione del corpo umano e della corporalità nel secondo Novecento. Le figure filiformi e scavate di Alberto Giacometti, i corpi smembrati di Rico Lebrun e le inquietanti trasfigurazioni di Francis Bacon sono tra le declinazioni più drammatiche dell'umano e, al contempo, introducono nuove grammatiche del corpo e della sua rappresentazione. Ecco quanto spiega Paul Tillich nella prefazione al catalogo della mostra:

«When in abstract or non-objective painting and sculpture, the figure disappears completely, one is tempted to ask, what has happened to man? [...] Instead, we should ask ourselves, what has become of us? What has happened to the reality of our lives? If we listen to the more profound observers of our period, we hear them speak of the danger in which modern man lives: the danger of losing his humanity and of becoming a thing amongst the things he produces.»<sup>749</sup>

Le questioni sollevate da Tillich chiamano in causa riflessioni profonde sull'agire umano e sulla storia, che si traducono nelle immagini dei corpi presentati al MoMA: le distorsioni del “corpo postumo”, i suoi smembramenti e riassembramenti mostrano «traces of the battle for the human image they [the artists] want to rediscover. [...] They fight desperately over the image of man, and by producing shock and fascination in the

<sup>745</sup> «The Germans even forbade us to use the words “corpse” or “victim”. The dead were blocks of wood, shit, with absolutely no importance. Anyone who said “corpse” or “victim” was beaten. The Germans made us refer to the bodies as *Figuren*, that is, as puppets, as dolls, or as *Schmattes*, which means “rags”». Cit. in Caroline Alice Wiedmer, *The Claims of Memory: Representations of the Holocaust in Contemporary Germany and France*, Ithaca, Cornell University Press 1999, p. 77. Questo aspetto è stato messo in luce anche da Giorgio Agamben: «È difficile tollerare la vista delle migliaia di cadaveri ignudi ammassati nelle fosse comuni o portate a spalle dagli ex-guardiani – quei corpi martoriati che neppure le SS riuscivano a nominare (sappiamo da una testimonianza che non dovevano in alcun caso essere chiamati “cadaveri” o “corpi”, ma semplicemente *Figuren*, figure, pupazzi)». Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 45.

<sup>746</sup> Sharon B. Oster, *Impossible Holocaust Metaphors: The Muselmann*, in «Prooftexts», 34 (2014), 3, Bloomington, Indiana University Press, pp. 302-348.

<sup>747</sup> Sulla figura del *Muselmann* imprescindibile è il rimando a Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi 2007, pp. 75 sgg. e a Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., pp. 37 sgg.

<sup>748</sup> Rimando al volume collettaneo *Nachkriegskörper. Prekäre Korporealitäten in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Sarah Mohi-von Känel/Christoph Steier, Würzburg, Königshausen & Neumann 2013.

<sup>749</sup> Paul Tillich, *Prefatory Note*, in Peter Selz, *New Images of Man*, New York, Museum of Modern Art 1959, pp. 9-10: 9.

observer, they communicate their own concern for threatened and struggling humanity»<sup>750</sup>. Le opere della mostra *New Images of Man* veicolano il senso della lotta dell'artista – ma lo stesso vale per lo scrittore – nel riscoprire l'immagine dell'umano e comunicarla in un linguaggio “adatto”, necessariamente inedito e straniante per chi osserva e legge quelle immagini. Nella prefazione al catalogo, Tillich mette però anche in risalto il fatto che questi corpi sono *vivi* e che nelle loro figure è possibile individuare chiaramente una volontà di andare avanti, di vivere *oltre* la tragedia dell'umano: «But there are also courage, longing and hope, a reaching out into the unknown»<sup>751</sup>. Similmente, anche Joe assicura a Joan, nella battuta finale di *Gare maritime*: «Doch doch Joan Ich glaube wir kommen voran»<sup>752</sup>. Alla prevedibile morte di Joan e di Joe, Aichinger contrappone la vita, una vita che continua *oltre* lo spazio del museo, un *Weiterleben*, un *Vorankommen* che descrive uno spostamento fisico, una protrusione verso l'avanti o verso il futuro. Non è pertanto sbagliato, né tantomeno strano, intravedere affinità tra i *Prothesenmenschen* di Aichinger e altre figure paraumane che popolano la letteratura e l'arte del Novecento. In questa costellazione rientra Odradek, la curiosa creatura del racconto di Kafka *Die Sorge des Hausvaters* (1917), che lo scrittore descrive paragonandolo a un rocchetto di filo a forma di stella, e di cui si dice che potrebbe sopravvivere al padre<sup>753</sup>, proprio come i due protagonisti di Aichinger continuano a vivere dopo la l'esistenza nella prigione-museo, sotto la sorveglianza dei loro “padri”. Rientra in questa cornice anche Mahood del romanzo *L'Innommable* (1953) di Samuel Beckett, un uomo incapace di muoversi, mutilato e confinato in uno spazio angusto, infilato in una giara che gli serra il collo impedendogli di parlare, continuamente osservato dagli altri personaggi<sup>754</sup>. Il finale del romanzo beckettiano ricorda, tra l'altro, quello di *Gare maritime*, con Mahood che dice a se stesso di dover continuare, di dover andare avanti anche se non possiede ormai nient'altro che la propria voce<sup>755</sup>. Un'ultima riflessione, che meriterebbe una trattazione a sé e più approfondita, ci riporta sui luoghi del testo, in particolare al museo della stazione marittima che, con i suoi spazi chiusi e polverosi («dicht und staubig»<sup>756</sup>), viene descritto e percepito come luogo di reclusione, similmente alla stazione con i suoi *Blöcke* e le sue invalicabili cancellate. Il carattere di marginalità ed “extraterritorialità” della stazione e del museo fa sì che questi luoghi possano essere letti come delle eterotopie sulle quali i due protagonisti proiettano uno spazio-altra traumatico, segnatamente quello del lager<sup>757</sup>. Il gesto ossessivo di Pedro di chiudere a chiave le stanze della stazione, quello del custode di gettare via i corpi, che considera rifiuto, scarto, e quello di Joan e Joe di proseguire il cammino, nonostante tutto, veicolano un forte messaggio etico. Il museo è un corpo immobile e

<sup>750</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>751</sup> *Ibidem*.

<sup>752</sup> Ack: 319.

<sup>753</sup> «Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche». Franz Kafka, *Erzählungen*, Frankfurt a.M., Fischer 1976, p. 130.

<sup>754</sup> Sulla figurazione del corpo umano in Beckett, in particolare del personaggio di Mahood, rimando a Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noliuntas schopenhaueriana*, Firenze, Firenze University Press 2014, soprattutto pp. 111 sgg.

<sup>755</sup> «Il n'y a jamais eu rien, personne que moi, rien que moi, me parlant de moi, impossible de m'arrêter, impossible de continuer, mais je dois continuer, je vais donc continuer, sans personne, sans rien, que moi, que ma voix à moi». Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit 1992, p. 180.

<sup>756</sup> Ack: 285.

<sup>757</sup> Sul museo come eterotopia e sulla condizione carceraria delle opere d'arte cfr. Jean-Loup Amselle, *Il museo in scena. L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*, trad. it. Sara Marchesi, Roma, Meltemi 2017.

impenetrabile di memorie e di storie, pattugliato da guardie armate. Da questa prigione i corpi erosi di Joan e Joe vengono spazzati via, ma riescono ancora a muoversi, a fatica ma resistendo, lungo il molo, fuori dagli stretti confini del museo. Joan e Joe diventano così qualcosa che *eccede* il museo mettendo in discussione il suo sistema di archiviazione e, soprattutto, di controllo del corpo e della memoria. Tutto il testo di *Gare maritime* può essere letto quindi come una forma estrinsecata della ripetizione del trauma (*acting out*), che continua a incidere la sua traccia nel presente, tramandando l'imperativo etico del ricordare. Analogamente, la presenza di un sottotesto concentrazionario latente riconduce all'idea di una po-etica, essenziale per comprendere le implicazioni politiche della scrittura di Ilse Aichinger in un decennio, gli anni settanta, che solo da poco aveva iniziato a confrontarsi con il difficile passato della Germania e dell'Austria. Le reticenze e le latenze del testo, rappresentate dal silenzio e dalla pratica ascetica del non respirare, diventano così traccia concreta e situabile, elemento costitutivo del pieno della scrittura. Quel che resta dei due protagonisti, nelle battute finali del testo, non sono più i corpi, fatti ormai letteralmente a brani, ma la loro voce, sommessa e sottile, esile traccia di una presenza viva *nella lingua*<sup>758</sup> e testimone di ciò che l'uomo ha visto e udito. Come raccomanda Aichinger agli attori nel dattiloscritto di *Gare maritime* nella già citata annotazione scritta a matita (con tanto di sottolineatura): «nicht aufgesetzt reden das Wichtigste». La recitazione non deve essere affettata o eccessivamente teatrale, *aufgesetzt*<sup>759</sup>: «Es soll unterkühlt ohne Emphase gespielt werden», si legge nell'appunto scritto a macchina in fondo al foglio. Quello «unerlässlich ruhiger Ton» tipico della voce pubblica dopo il 1945, rilevato tra gli altri soprattutto da Cornelia Epping-Jäger, trova conferma nel testo dell'ultimo radiodramma di Ilse Aichinger.

«JOAN Meinst du daß wir vorankommen

JOE Mir klebt dein Auge zwischen drei von deinen Rippen

JOAN Und ich habe einen Fetzen Drilch unter deiner Fußsohle

JOE Dein Auge zwickt

JOAN Und kommen wir voran

JOE Es näßt mich Zwischen deinen Rippen hindurch trânt es auf die meinen Doch doch Joan Ich glaube wir kommen voran»<sup>760</sup>

---

<sup>758</sup> «Die Stimme [bildet] [...] die unbewusste Spur des Körpers im Sprechen. Unser Körper zeigt sich in der Stimme; die Stimme zeugt von unserer Gestimmtheit». Sybille Krämer, *Sprache, Stimme, Schrift: Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien*, in *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, hrsg. v. Arnulf Deppermann/Angelika Linke, Berlin/New York, De Gruyter 2010, pp. 13-28: 15.

<sup>759</sup> Tra i significati e i sinonimi di *aufgesetzt* il Duden enumera *unnatürlich, übertrieben, theatralisch, unehrlich*. Cfr. Duden-Wörterbuch online, s.v. "aufgesetzt": <https://www.duden.de/rechtschreibung/aufgesetzt> (ultima consultazione: 24/8/2021).

<sup>760</sup> Ack: 319.





Fig. 8. Rico Lebrun, *Study for Dachau Chamber*, 1958, olio su tela, New York, The Jewish Museum



Fig. 9. Alberto Giacometti, *L'homme au doigt*, 1945, bronzo, collezione privata





Fig. 10. Francis Bacon, *Man in a Blue Box (Study for a Portrait)*, 1949, olio su tela, Chicago, Museum of Contemporary Art

## Capitolo settimo

### Ridurre

Mors ultima linea rerum est

Orazio, *Epistole*, I, 16, 79

#### 1. *In principio era la fine: Der Gefesselte (1953)*

Dopo gli esordi programmatici sul «Plan» e la pubblicazione del romanzo *Die größere Hoffnung*, dal 1949 Ilse Aichinger si dedica alla scrittura di racconti brevi, i primi dei quali escono sulla «Wiener Tageszeitung»: *Das Plakat*, *Spiegelgeschichte*, *Engel in der Nacht*<sup>761</sup>. Sempre a Vienna, nel 1951, all'interno dell'antologia *Stimmen der Gegenwart* curata da Hans Weigel esce anche il racconto *Die geöffnete Order*, che lo stesso anno viene ripubblicato nel fascicolo di febbraio dei «Frankfurter Hefte», fondati nel 1946 dal sociologo Eugen Kogon. Contemporaneamente esce sulla rivista «Neue Rundschau» la prima edizione del racconto *Der Gefesselte*. Nel 1952 queste e altre brevi prose vengono raccolte e pubblicate dall'editore Jungbrunnen di Vienna in un volumetto intitolato *Rede unter dem Galgen*, illustrato da Hans Fronius e a cura di Hans Weigel. L'anno successivo, i racconti vengono pubblicati anche da Fischer in un'edizione ampliata di tre testi (*Der Gefesselte*, *Seegeister*, *Das Fenster-Theater*) e manca del testo *Das Erzählen in dieser Zeit*, che verrà ripubblicato solo nel 1991. Il nuovo titolo del volume è *Der Gefesselte*.

Insieme all'altrettanto celebre *Rede unter dem Galgen*, il testo *Das Erzählen in dieser Zeit*, scritto da Aichinger nella primavera del 1951 a Ulm<sup>762</sup>, rappresenta la cornice e la premessa programmatica dei racconti compresi in *Der Gefesselte*, costituendo in un certo senso anche la chiave di accesso a queste brevi prose. Al contempo, con *Das Erzählen in dieser Zeit* e *Rede unter dem Galgen* Ilse Aichinger ha lasciato un'importante riflessione di poetica e di pratica della scrittura dopo la cesura del 1945. I due testi possono infatti essere visti come una risposta alla domanda fondamentale che occupa e preoccupa il pensiero poetico di Ilse Aichinger fin dai testi di esordio, la domanda sul “come” della scrittura, su quali forme poetiche siano ancora possibili dopo i tragici colpi inflitti dalla guerra e dalle sue conseguenze. Sulla scorta di quanto osservato da Annette Ratmann in uno studio del 2001, vale la pena di soffermarsi sul titolo del primo testo. Aichinger parla deliberatamente non di *Erzählung*, ma di *Erzählen*, ponendo l'accento non sul prodotto ma sul processo, spostando il focus dalla

---

<sup>761</sup> Escono rispettivamente il 16 giugno, il 7 agosto e il 25 dicembre 1949. *Spiegelgeschichte* viene ripubblicata nel 1952 sulla prestigiosa rivista «Merkur». Su quest'ultimo racconto, la studiosa Brita Steinwendtner osserva che si tratta di un caso unico nella storia del Gruppo 47, in quanto «die Spiegelgeschichte war bereits im Merkur publiziert worden und stellte somit eine Ausnahme in der Gruppe 47 dar, da zu Beginn der Gruppe 47 nur unveröffentlichte Manuskripte vorgetragen wurden. Hans Werner Richter hatte Aichinger im April 1952 diese Ausnahme zugestanden, als er ihr in Wien empfahl, gerade diese Geschichte in Niendorf zu lesen». Brita Steinwendtner, *Das Meer, die Gruppe 47 und eine junge Wiener Dichterin*, cit., p. 19.

<sup>762</sup> Alla fine del testo nell'edizione uscita presso Jungbrunnenverlag è riportata la dicitura «Ulm, im Frühjahr 1951».

realizzazione alla *modalità* della scrittura. L'altra parte del titolo, *in dieser Zeit*, riconfigura la pratica aperta e progressiva del raccontare come gesto etico, determinato dalla realtà e dalla temporalità in cui si compie<sup>763</sup>. Aichinger apre il suo manifesto programmatico con la constatazione che il raccontare è da sempre associato a una serie di immagini di tranquillità e di piacere: il fuoco dolce che scalda le mani (inequivocabile il riferimento al focolare domestico come circostanza narrativa della fiaba), il fiume placido e dalle rive sicure, che porta e contiene.

«Gerade mit dem Begriff des Erzählens verbinden viele immer wieder die Vorstellung des Behagens, des sanften Feuers, das ihre Hände wärmt. Oder sie sprechen vom Fluß der Erzählung und meinen damit den Fluß, der trägt, der links und rechts freundliche Ufer hat, an die sie, so oft sie wollen, zurückkehren können, um ihn dann ruhig an sich vorbeigleiten zu lassen.»<sup>764</sup>

Si è detto che la prima pubblicazione della raccolta non portava ancora il titolo *Der Gefesselte*, ma *Rede unter dem Galgen*<sup>765</sup>, una formulazione che, come scrive Aichinger nella premessa, può disorientare coloro che associano il raccontare a un'idea di serenità (*Behagen*). Di fronte alla constatazione «daß es mit dem Erzählen zu Ende sei, daß es heute gar keine richtigen Geschichten mehr gäbe»<sup>766</sup>, Aichinger recupera la metafora del fiume e ne conferma la validità, ma allo stesso tempo riconfigura la tipologia del corso d'acqua. Come sono radicalmente mutate le condizioni della scrittura, la morfologia del paesaggio che costeggia il fiume, così è cambiato il corso stesso del fiume, il modo di raccontare:

«Wer heute Erzählungen mit Flüssen vergleicht, muß an reißendere Flüsse denken, mit steileren und steinigern Ufern, an die keiner, der einmal den Sprung gewagt hat, so leicht wieder zurückkommt. Und vielleicht an Grenzflüsse. Die Ufer, die vielen bisher Sicherheit bedeutet haben, sind zur Bedrohung geworden, und es verlockt den Fluß nicht mehr, daran zu spielen, er drängt schneller zum Meer.»<sup>767</sup>

Rive pietrose e scoscese di un fiume impetuoso che travolge chi azzarda il tuffo: in questa immagine antidillica si racchiude uno dei cardini del pensiero poetico di Aichinger, ossia la capacità di invertire di segno la realtà, dando un senso nuovo, inedito, alle certezze fino a quel momento date per scontate. Come le acque del fiume, con le sue rapide e i suoi salti, l'atto del raccontare (e del leggere, come esperienza della ricezione del racconto) è diventato inquietante. Tuttavia, è possibile ribaltare questo senso di inquietudine in un sentimento positivo e in un nuovo modo di vedere le cose. Aichinger descrive il fiume come *Grenzfluss* che, come nota Nicole Rosenberger, ha un duplice significato nel testo: può essere letto come metafora di un elemento destabilizzante

---

<sup>763</sup> Cfr. Annette Ratmann, *Spiegelungen, ein Tanz*, cit., pp. 62 sgg.

<sup>764</sup> DG: 9.

<sup>765</sup> È possibile cogliere un riferimento, almeno nel titolo, ai canti patibolari di Christian Morgenstern (*Galgenlieder*, 1905), ma si pensi anche alla *Ballade des pendus* e al suo autore, il poeta e cantastorie François Villon, che torna in auge nel Novecento tedesco, ad esempio con le celebri riscritture di Bertolt Brecht e Wolf Biermann, ma anche nella meno nota poesia di Paul Celan *Eine Gauner- und Ganovenweise*, composta all'inizio degli anni '60.

<sup>766</sup> DG: 9.

<sup>767</sup> DG: 9.

e divisivo che irrompe all'interno di un ordine prestabilito ma, allo stesso tempo, può costituire e dare forma a un ordine nuovo<sup>768</sup>. «So liegt auch heute für den Erzählenden die Gefahr nicht mehr darin, weitschweifig zu werden, sie liegt eher darin, daß er angesichts der Bedrohung und unter dem Eindruck des Endes den Mund nicht mehr aufbringt»<sup>769</sup>. Attraverso questa similitudine, Aichinger associa l'immagine del corso d'acqua che scorre impetuoso verso il mare a quella del narratore che, al cospetto della minaccia del fiume e dell'inquietante prospettiva della fine, non riesce più a parlare. In questa estrema afasia della voce narrante si nasconde il più grande pericolo per la scrittura: ammutolire senza testimoniare della minaccia vista e vissuta. Questo fenomeno del *Versagen* della lingua non viene sviluppato ulteriormente da Aichinger e si riflette sul testo stesso, che infatti si interrompe bruscamente.

«Aber haben denn die Ufer für den Fluß nicht immer schon Grenzen bedeutet? Ist nicht jede seiner Windungen immer schon abhängig gewesen von dem Bett, in dem er nicht ruht? Und sind nicht alle Geschichten, die jemals erzählt wurden, von Grenzen bestimmt gewesen und von bedrohten Grenzen?»<sup>770</sup>

Il legame tra confine e storia (qui Aichinger gioca con le sfumature, valide anche in italiano, della parola *Geschichte*) ha un fondamento biografico. L'esistenza di Ilse Aichinger durante il regime nazista, giuridicamente delimitata dal suo status di *Mischling*, può essere vista come un'esperienza al confine tra la vita e la morte, sotto la costante minaccia di ulteriori restrizioni e inasprimenti legislativi. Gli anni della guerra trascorsi a Vienna rappresentano un'esperienza ai margini estremi dell'esistenza e della società. Tutte le storie sono sempre state determinate da confini minacciati, dice Aichinger al lettore in forma di interrogativo retorico. La scrittura si configura così per Ilse Aichinger come una necessità proprio a partire dalle esperienze liminali della solitudine, della persecuzione e della morte. Esperienze che è possibile far coincidere con le date incise, come una ferita, nella biografia della scrittrice: la definitiva partenza della sorella gemella Helga Michie per l'Inghilterra (4 luglio 1939), la deportazione della nonna e degli altri familiari verso i campi di sterminio (6 maggio 1942)<sup>771</sup>.

*Das Erzählen in dieser Zeit* assume tutto il suo carattere programmatico e autoriflessivo in due formule in particolare:

«Form ist nie aus dem Gefühl der Sicherheit entstanden, sondern immer im Angesicht des Endes.»<sup>772</sup>

---

<sup>768</sup> Nicole Rosenberger, *Poetik des Ungefügteten*, cit., p. 128.

<sup>769</sup> DG: 9.

<sup>770</sup> DG: 9.

<sup>771</sup> Per un approfondimento sul rapporto di Ilse Aichinger con queste date rimando alla recente monografia di Thomas Wild, *ununterbrochen mit niemandem reden*, cit., pp. 106 sgg. Le due date sono anche oggetto di un breve testo di Aichinger pubblicato su «Der Standard» l'8 novembre 2002, programmaticamente intitolato *Aus der Geschichte der Trennungen*. Cfr. UR: 68-69.

<sup>772</sup> DG: 10.

«Wenn wir es richtig nehmen, können wir, was gegen uns gerichtet scheint, wenden, wir können gerade vom Ende her und auf das Ende hin zu erzählen beginnen, und die Welt geht uns wieder auf. Dann reden wir, wenn wir unter dem Galgen zu reden beginnen, vom Leben selbst.»<sup>773</sup>

Anche al cospetto della fine («im Angesicht des Endes») viene concessa un'estrema possibilità di salvezza. Per Aichinger il momento della fine si può caricare di una valenza positiva: la fine e l'incertezza non rappresentano un punto di non ritorno della scrittura bensì, come acutamente osserva, la condizione per la nascita di una nuova forma. È possibile raccontare, parlare o scrivere da una posizione limite dell'esistenza (ad esempio sul patibolo, come in *Rede unter dem Galgen*), a partire dalla fine e verso la fine, «vom Ende her und auf das Ende hin». Il gesto di una scrittura a ritmo invertito, sempre consapevole di un "ritorno" alla fine, preannuncia un'importante svolta poetica nel percorso di Ilse Aichinger, che trova concreta realizzazione proprio nella raccolta *Der Gefesselte* e, in modo ancora più emblematico, in *Spiegelgeschichte*<sup>774</sup>, uno dei più celebri racconti del volume il cui valore è stato ben presto riconosciuto dalla critica tramite l'assegnazione del premio del Gruppo 47 nel 1952<sup>775</sup>. Il principio della scrittura invertita viene sviluppato in varie declinazioni anche negli altri racconti, come fa notare Aichinger al lettore: «Wenn die folgenden Geschichten auch scheinbar wenig Verbindendes haben, so ist ihnen doch gemeinsam, daß sie fast alle unter diesem Gesichtspunkt geschrieben sind. [...] Sie spielen alle deutlich vom Ende her und auf das Ende zu»<sup>776</sup>. La "poetica apocalittica"<sup>777</sup> di *Der Gefesselte* non è un artificio narrativo, ma una particolare *configurazione*<sup>778</sup> della scrittura con una precisa funzione etica. Per questa ragione è opportuno interpretare la poetica di Aichinger nella propria contingenza, come allude già il titolo del testo *Das Erzählen in dieser Zeit* e come suggerisce anche la stessa Aichinger in coda alla sua premessa:

«So können alle, die in irgendeiner Form die Erfahrung des nahen Todes gemacht haben, diese Erfahrung nicht wegdenken, sie können, wenn sie ehrlich sein wollen, sich und die anderen nicht freundlich darüber hinwegtrösten. Aber sie können ihre Erfahrung zum Ausgangspunkt nehmen, um das Leben für sich und andere neu zu entdecken.»<sup>779</sup>

---

<sup>773</sup> DG: 10.

<sup>774</sup> *Spiegelgeschichte*, in particolare, è stata inizialmente pubblicata anche con l'eloquente titolo *Der Weg zurück* sulla «Frankfurter Allgemeine Zeitung» del 30 maggio 1952.

<sup>775</sup> La bibliografia critica su *Spiegelgeschichte* è assai ricca, anche in ragione della sua particolare tecnica narrativa. Tra le pubblicazioni più recenti si segnalano Hannah Markus, „Schnell, solange du noch tot bist“. Ilse Aichingers Spiegelgeschichte, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 138 (2019), Sonderheft *Rückwärtsvorgänge: Retrogrades Erzählen in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, hrsg. v. Mona Körte, Berlin, Erich Schmidt Verlag 2020, pp. 43-63 e Katharina Meiser, Die „Dimension Auschwitz“ in Ilse Aichingers „Spiegelgeschichte“, in «Weimarer Beiträge», 63 (2017), 1, Wien, Passagen Verlag 2017, pp. 44-58.

<sup>776</sup> DG: 10.

<sup>777</sup> «Mit diesem Umriss einer apokalyptischen Poetik im Wortsinn, die das Ende für den Anfang nimmt, setzt Aichinger die Rezipienten auf die Spur der Auseinandersetzung mit der Geschichte». Katharina Meiser, Die „Dimension Auschwitz“ in Ilse Aichingers „Spiegelgeschichte“, cit., p. 48.

<sup>778</sup> Così nella definizione del dizionario Battaglia: «Forma, aspetto, conformazione di un oggetto quale consegue dalla sua struttura e dalla disposizione delle parti». Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, s.v. "configurazione", vol. 3, Torino, UTET 1995, p. 528.

<sup>779</sup> DG: 10-11.

Il movimento antiorario della narrazione, non del tutto nuovo alla poetica di Ilse Aichinger<sup>780</sup>, è un modo per dar voce a chi si trova di fronte a un punto finale o estremo dell'esistenza. La forma e la parola scaturiscono a partire da questi punti liminali della realtà, sulla linea di contatto tra vita e morte. È possibile leggere come "situazione limite" (*Grenzsituation*) anche il monologo *Rede unter dem Galgen*. Il patibolo (*Galgen*) non è per Aichinger solo il luogo che preannuncia e mette in scena una morte violenta, ma è anche il luogo di confine tra vita e morte da cui la persona giustiziata ha ancora la possibilità di parlare a chi assiste alla sua pubblica esecuzione. Nel testo, che per molti versi è complementare alla premessa programmatica *Das Erzählen in dieser Zeit*, la fine viene descritta ancora più chiaramente come principio generatore di vita. Il protagonista chiede dal patibolo, con una serie di domande retoriche: «Wo wäret ihr denn, wenn ihr kein Ende hättet? Wo? Nirgends wärt ihr, denn euer eigenes Ende hat euch geschaffen, wie mich der Strick um meinen Hals – wart Bruder, warte noch! Laß mich zu Ende reden, laß mich das Ende preisen in dieser hellen Früh!»<sup>781</sup>.

Il movimento circolare continuo disegnato dal ciclo morte-vita, fine-inizio, si oppone a una concezione lineare e cronologica del tempo e viola l'antico principio dell'unità narrativa, rompendo con l'ordine inizio-svolgimento-fine. Il giustiziando si rivolge a un altro personaggio rivelandogli: «Bevor du warst, war schon dein Ende, Bruder»<sup>782</sup>. La fine è il principio, paradossalmente infinito, che genera, delimita e determina la vita<sup>783</sup> e che in essa è sempre radicato poiché, come scrive Aichinger, se l'essere umano non fosse finito, non potrebbe esistere:

«Und hat dich wachsen lassen, hat dich geborgen und gehütet und genährt, hat dich geliebt und deine Lügen wahr gemacht und macht sie heut noch wahr und liebt dich immer noch und birgt dich, hütet dich, und fiel es ab von dir, so wärest du nicht! So aber bist du, bist, weil du vergehst, weil du gewesen bist, drum wirst du sein, und weil das Ende nie ein Ende hat, so hast auch du kein Ende.»<sup>784</sup>

L'"inno alla fine"<sup>785</sup> pronunciato nel testo, in cui riecheggiano i toni dello *Zarathustra* di Nietzsche<sup>786</sup>, non concede la speranza di una rinascita, di una "risurrezione" dopo la fine:

---

<sup>780</sup> Ad esempio, nel capitolo *Der Tod der Großmutter* del romanzo *Die größere Hoffnung* Ellen cerca di convincere la nonna a raccontarle una fiaba mentre l'anziana donna si toglie la vita per non essere deportata dai nazisti. Konstanze Fliedl osserva giustamente come l'origine di questo modello narrativo, cioè quello dell'esorcizzare la morte tramite il racconto e la parola, risalga alle storie raccontate da Shahrazād nel corso di mille e una notte. Cfr. Konstanze Fliedl, *Die Grenze bei Ilse Aichinger*, in «Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik 2000/1 und 2»: „Und gehen auch Grenzen noch durch jedes Wort“. *Grenzgänge und Globalisierung in der Germanistik*, Wien, Edition Praesens 2001, pp. 47-60: 48-49.

<sup>781</sup> DG: 101.

<sup>782</sup> DG: 101.

<sup>783</sup> «Laß mich mein Ende lieben, das mich lebendig macht». DG: 102.

<sup>784</sup> DG: 102.

<sup>785</sup> La commistione dei registri linguistici è tipica di questo testo. Frasi colloquiali convivono accanto a espressioni dai toni solenni, come in: «Laß mich zu Ende reden, laß mich das Ende preisen in dieser hellen Früh». DG: 101.

<sup>786</sup> Il riferimento a Zarathustra, molto interessante e meritevole di ulteriori analisi, viene accennato nel saggio di Sylvaine Faure-Godbert, „Vom Ende her und auf das Ende hin erzählen“: *Die Poetik des Endes im Erzählband Der Gefesselte von Ilse Aichinger*, in *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?*, cit., pp. 99-108: 107.

«Vergeßt mich, hört ihr – ich will in eurer Erinnerung nicht bleiben, sie langt mir nicht, sie fließt nicht über, läßt mich nicht auferstehen, im Lallen eurer Enkel will ich nicht leben – nein – und will doch leben, drum vergeßt, laßt mir das Fleisch von meinen Knochen faulen, damit sie leuchten können, leben will ich!»<sup>787</sup>.

Se in *Rede unter dem Galgen* si prospetta la possibilità di un rinnovamento dell'esistenza dopo la morte, questa è legata piuttosto a un nuovo modo di *vedere* la vita: sempre dalla prospettiva del patibolo, dove ogni parola conta perché viene pronunciata al cospetto della fine<sup>788</sup>. Per esprimere questo concetto Aichinger attinge a una ricca riserva di immagini e metafore. Ad esempio, nel passo citato, quella della carne, simbolo di vita, che imputridisce mentre si decompone ma lascia risplendere le ossa bianche in un processo di metamorfosi, di cambiamento di stato della materia. È questa l'idea di rinnovamento radicata nel pensiero poetico di Ilse Aichinger: non una redenzione o un ritorno alla vita dopo la morte, ma un nuovo modo di *stare in vita* nella consapevolezza della morte. Come osserva giustamente Annette Ratmann, è proprio di fronte alla minaccia di morte, e nella consapevolezza dell'imminenza di tale minaccia, che si nasconde la possibilità di un rinnovamento<sup>789</sup>.

## 2. Scrivere al confine: i Prosagedichte degli anni '50

La topografia svolge un ruolo essenziale nella scrittura e nel pensiero poetico di Ilse Aichinger, come lei stessa afferma in una conversazione con Richard Reichensperger al Literarisches Colloquium di Berlino: «Was mir auffällt, wenn ich darüber nachdenke, ist, dass diese Gedichte immer topographisch sind. Bei mir spielt Topographie eine wahnsinnige Rolle»<sup>790</sup>. E ancora, in un'intervista con Manuel Esser, alla domanda «Was regt Sie vor allem an, etwas zu schreiben?» risponde: «Es sind meistens Orte. Ich bin wahnsinnig mit Orten konfrontiert, sie können mich zur Verzweiflung bringen und wegzerren von mir selbst; aber sie können mich auch eben dorthin bringen, wo ich unbedingt hin möchte»<sup>791</sup>. L'attenzione verso i luoghi e i paesaggi è molto precoce ed è profondamente radicata nella topografia del terrore descritta in *Das vierte Tor* e poi in *Die größere Hoffnung*, che si apre proprio con l'esplorazione di una carta geografica. Simone Fässler, nel suo studio sulla memoria dei luoghi di Vienna nell'opera di Ilse Aichinger, osserva come, negli anni cinquanta, si costituisca un "paradigma topografico" che si ripropone nell'opera di molti scrittori di lingua tedesca. Fässler analizza in particolare alcuni testi programmatici di Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Paul Celan e Günter Eich e avanza l'ipotesi che l'ampio ricorso a similitudini, metafore e immagini spaziali nelle loro scritture sia indice

---

<sup>787</sup> DG: 103.

<sup>788</sup> Come si legge nel racconto *Das Bauen von Dörfern*: «Die Worte der Sterbenden sind kostbar, und es liegt an ihnen, woran sie sie verschwenden». EE: 94.

<sup>789</sup> «Nur im wachen Bewußtsein der Präsenz tödlicher Bedrohung läßt sich die Chance einer radikalen Erneuerung wahrnehmen». Annette Ratmann, *Spiegelungen, ein Tanz*, cit., p. 71.

<sup>790</sup> Ilse Aichinger/Richard Reichensperger, *Studio LCB mit Ilse Aichinger*, Literarisches Colloquium Berlin, 30 ottobre 1996: <https://www.dichterlesen.net/veranstaltungen/veranstaltung/detail/studio-lcb-mit-ilse-aichinger-1081/> (ultima consultazione: 1/12/2021).

<sup>791</sup> Manuel Esser, „*Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*“, cit., p. 53.

del bisogno di un nuovo orientamento nel campo letterario e culturale del tempo. L'esperienza della guerra, da poco conclusa, e del nazionalsocialismo aveva significato la perdita di uno spazio fisico, uno spazio abitabile e occupabile: la casa, la famiglia, la terra natia, la lingua<sup>792</sup>. La costellazione individuata da Fässler era destinata a imprimere un cambiamento radicale e a suggerire, come scrive Helmut Böttiger, «ein unvermutet neues Abc»<sup>793</sup> nella letteratura di lingua tedesca del secondo dopoguerra. Questo avviene effettivamente nel 1952, quando Aichinger, Bachmann e Celan partecipano all'incontro del Gruppo 47 a Niendorf, sul Mar Baltico<sup>794</sup>. Oltre alla loro giovane età (tra i ventisei e i trentuno anni), ciò che distingueva i tre scrittori dagli altri membri del Gruppo era la loro extraterritorialità, il carattere periferico della loro scrittura e della loro lingua, che si esplicava anche in un certo modo di parlare<sup>795</sup>. Nel 1961 Walter Jens avrebbe ricordato così l'*annus mirabilis* 1952<sup>796</sup>:

«Die Veristen, handwerklich-gute Erzähler, lasen aus ihren Romanen. Dann plötzlich geschah es. Ein Mann namens Paul Celan (niemand hatte den Namen vorher gehört) begann, singend und sehr weltentrückt, seine Gedichte zu sprechen; Ingeborg Bachmann, eine Debütantin, die aus Klagenfurt kam, flüsterte, stockend und heiser, einige Verse; Ilse Aichinger brachte, wienerisch-leise, die „Spiegelgeschichte“ zum Vortrag. Damals, sieben Jahre nach dem Ende des Krieges, entfaltete sich [...] die junge deutsche Literatur der Moderne.»<sup>797</sup>

Come il fiume in *Das Erzählen in dieser Zeit*, anche la scrittura trova il suo corso e restituisce un paesaggio estremamente variegato nelle forme e nei temi. Le prose brevi di Ilse Aichinger sono un esempio della grande versatilità con cui la scrittrice ha saputo muoversi nello spazio della lingua tedesca e modellarne la materia su una forma – e spesso al confine tra più forme. Il fiume che Aichinger ha in mente quando riflette sulla domanda se e in che modo sia ancora possibile raccontare dopo “l'Accaduto” è un corso d'acqua violento che destabilizza e travolge; oppure è un fiume di confine (*Grenzfluss*) le cui rive sono esposte e minacciate. L'idea del pericolo e della minaccia, continua Aichinger, può essere però fonte di consolazione, «wenn uns heute unsere Grenzen schmerzhaft deutlich werden und wir dem Ende vielleicht unmittelbarer gegenüberstehen»<sup>798</sup>. Come le rive definiscono il corso del fiume e dei suoi meandri (*Windungen*), così i confini della realtà e della lingua delimitano lo spazio della narrazione. Questa posizione programmatica, che rimarca il grande valore del confine nella poetica aichingeriana, è coerente con la predilezione della scrittrice per tutti quei luoghi e quelle realtà “in transito” che comunicano con altre ed esprimono l'idea di un passaggio, di un movimento o

---

<sup>792</sup> Cfr. Simone Fässler, *Von Wien her, auf Wien hin*, cit., p. 9.

<sup>793</sup> Cfr. Helmut Böttiger, *Die Gruppe 47*, cit., p. 122. Böttiger non gioca solo con le iniziali dei tre protagonisti della costellazione, ma vede nelle loro scritture un nuovo “abc” che imprimerà una svolta nella storia del Gruppo 47 con la conferenza del 1952.

<sup>794</sup> Ilse Aichinger aveva già partecipato all'incontro del 1951 a Bad Dürkheim. In quell'occasione aveva conosciuto Günter Eich.

<sup>795</sup> Rimando al già citato lavoro di Cornelia Epping-Jäger, *Der „unerlässlich ruhige Ton“*.

<sup>796</sup> Wilfried Barner cita a questo proposito diversi esempi di testi che hanno posto un nuovo accento nella produzione letteraria e segnato una vera e propria svolta nei paesi di lingua tedesca: tra questi, *Spiegelgeschichte* di Aichinger, *Der Tunnel* di Friedrich Dürrenmatt, la raccolta *Lieblose Legenden* di Wolfgang Hildesheimer e *Der Schatten des Körpers des Kutschers* di Peter Weiss. Cfr. *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, cit., pp. 176 sgg.

<sup>797</sup> Walter Jens, *Deutsche Literatur der Gegenwart*, cit., p. 150.

<sup>798</sup> DG: 10.



di un'approssimazione a una dimensione ulteriore: porti, isole, scogliere, rive, fiumi, moli, ma anche finestre, soffitte, ponti e cimiteri. In molti testi di Ilse Aichinger, da *Die größere Hoffnung* fino agli esperimenti di scrittura più radicali come *Gare maritime* o *Dover*, si assiste a un'esplorazione (*Auslotung*) dei luoghi liminali e di transito, che spesso riflettono anche condizioni marginali ed estreme dell'esistenza.

Le lettere tra Ilse Aichinger e Helga Michie, ora in parte edite, portano alla luce molti dettagli sulla "vita al margine" di Ilse nella Vienna dell'immediato dopoguerra. In particolare, il carteggio evidenzia il senso di frustrazione della giovane scrittrice nei confronti di una città fantasma, desolata, in cui i ricordi traumatici legati al conflitto sono ancora troppo vivi. Per il complesso rapporto tra Aichinger e Vienna può valere quello che la concittadina Ruth Klüger sancisce nel suo romanzo autobiografico: «Wien ist die Stadt, aus der mir die Flucht nicht gelang»<sup>799</sup>. I luoghi di questa città infestano l'opera di Aichinger come fantasmi che, con la loro presenza-assenza, continuano a raccontare, anche a distanza di anni, il passato traumatico di cui sono stati testimoni. Negli anni cinquanta, sullo sfondo della costruzione del mito della vittima in Austria e nel contesto generale di quella che Jean Améry propriamente chiama l'"amnesia tedesca"<sup>800</sup>, Aichinger lascia che siano i luoghi di Vienna a raccontare, a parlare *con* e *per* lei, e compone un ciclo di testi che disegnano una topografia della memoria individuale e familiare, ma che sono sempre parte di un testo più esteso, collettivo<sup>801</sup>.

### 3. Titoli, forme

Tra il 1954 e il 1957<sup>802</sup> Aichinger scrive una serie di brevi testi in prosa che portano nel titolo nomi di luoghi della città di Vienna e che vengono pubblicati per la maggior parte su riviste tedesche o austriache del tempo, alcune delle quali anche molto prestigiose, come «Akzente», «Neue Rundschau» e «Jahresring». Nel 2001 Simone Fässler recupera e raccoglie quei testi in un volumetto curato per la casa editrice viennese Edition Korrespondenzen<sup>803</sup>. Il titolo del libro, *Kurzschlüsse. Wien*, è stato scelto dalla stessa Aichinger, così come la disposizione dei testi, che segue l'ordine dei distretti (*Bezirke*) di Vienna, a iniziare dal centro (con il testo *Stadtmitte*, 1° distretto) e proseguendo verso la periferia (*Nußberg*, 19° distretto). Nel 1954 le riviste «Akzente»

---

<sup>799</sup> Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend*, München, dtv 1994, p. 19.

<sup>800</sup> Così in *Unmeisterliche Wanderjahre*. Traggio la citazione da Francesco Ferrari, "Der ewige Fremde". *La ricerca della Heimat di Jean Améry dopo Auschwitz*, in *Auschwitz dopo Auschwitz*, cit., pp. 49-64: 58.

<sup>801</sup> «Orte meinen und bedeuten [...] mehr als nur kartographische Zuschreibungen, sie überschreiten diese Qualität und werden zum topographischen Bezugsrahmen in einem weiteren und höheren Sinn». Norbert Frei, *Ilse Aichinger: Topographie, Erinnerung und Gedächtnis*, in *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?*, cit., pp. 87-98: 90.

<sup>802</sup> Nel commento all'edizione *Kurzschlüsse. Wien*, l'anno prima pubblicazione di alcuni testi viene riportata in modo errato: *Börsegasse*, *Ungargasse* e *Steingasse* non escono nel 1970, ma già nel 1956 sulla rivista svizzera «Hortulus» di San Gallo. Anche *Am Graben* e *Gonzagagasse* non vengono pubblicati per la prima volta nel 1970, bensì nel 1957 nel numero XIX di «Botteghe Oscure». Nello stesso numero esce anche il contributo *Währing*, altro testo della serie *Straßen und Plätze* di Aichinger, non ripreso da Simone Fässler nell'edizione del 2001. Quasi sicuramente la curatrice non era a conoscenza, allora, della presenza di testi di Aichinger nel fascicolo XIX di «Botteghe Oscure» – il che spiega sia la datazione errata di *Am Graben* e *Gonzagagasse*, sia l'assenza di *Währing*.

<sup>803</sup> La casa editrice è stata fondata nel 2000 da Franz Hammerbacher e, dal 2007, è diretta da Reto Ziegler. Per Edition Korrespondenzen sono usciti i seguenti volumi di Aichinger: *Kurzschlüsse. Wien* (2001), *Der Wolf und die sieben jungen Geißlein* (2004), *Subtexte* (2006), *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005* (2011), „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“. *Briefwechsel, Wien-London 1939-1947* (2021), *Die Frühvollendeten. Radio-Essays* (2021).

e «Jahresring» pubblicano in contemporanea rispettivamente cinque e dodici delle ventiquattro miniature che compongono oggi la raccolta *Kurzschlüsse*. Le serie portano titoli diversi, ma tutte sono eloquenti rispetto al contenuto dei testi. Si chiamano *Straßen und Plätze*, *Plätze und Straßen* o semplicemente *Orte* e anticipano l'intimo legame che unisce l'autrice ai luoghi di Vienna, rendendoli "percorribili" anche per chi legge<sup>804</sup>. L'anno successivo, nel 1955, i testi vengono ripubblicati a Vienna con il titolo *Straßen und Plätze*<sup>805</sup> e ampliati. La scelta di presentare una serie più estesa di testi mette sicuramente in evidenza anche l'approccio relazionale che sta alla base della loro composizione, facendo emergere il profilo di una costellazione di luoghi simbolici per diversi motivi.

Nel lascito di Aichinger a Marbach è conservata la cartellina originale in cui erano contenuti i *Prosagedichte*. Sulla cartellina è riportato il titolo *Maulwürfe u. Abschriften*<sup>806</sup>. Vale la pena di soffermarsi su questo aspetto. In tedesco l'origine della parola *Maulwurf*, "talpa", è incerta e discussa, specialmente a proposito del primo elemento lessicale: *Maul*, "muso". Nel dizionario dei fratelli Grimm la parola *Maulwurf* è riferita a un animale che solleva la terra<sup>807</sup>, laddove il vocabolo *Maul* non indica il muso dell'animale, ma rimanda alla parola *molta* (o *molte*), che in antico alto tedesco equivale a *Erde*, "terra". *Maulwurf* rimane ancora oggi un nome parlante. La sua concreta struttura lessicale, composta da *Maul* e *Wurf*, rende chiaramente visibile la figura di un animale che, scavando con il muso (*Maul*), solleva (*aufwerfen*) la terra, creando dei mucchi visibili sulla sua superficie. Qual è quindi la relazione tra il comportamento della talpa e la scrittura dei testi viennesi di Ilse Aichinger? Simone Fässler ha fornito un'originale interpretazione: «Die Hügel des Maulwurfs sind ohne sichtbare Verbindungen in der Wiese verteilt. Die Prosastücke fokussieren Orte der Stadt, ohne sie über einen Weg zu verbinden. Das immer neue, punktuelle Ansetzen der Erinnerung wirft einzelne Maulwurfshügel auf im Raum des Vergessens»<sup>808</sup>. È anche opportuno ricordare quanto racconta in un'intervista Günter Eich – il quale ha intitolato diverse sue raccolte di prose brevi *Maulwürfe*<sup>809</sup> – a proposito di questa parola appartenente al lessico familiare:

---

<sup>804</sup> Sulla scia di questo paradigma topografico è opportuno ricordare anche il volume *Orte. Aufzeichnungen* (1973) di Marie Luise Kaschnitz, costruito sulle dinamiche spaziali e memoriali.

<sup>805</sup> Ilse Aichinger, *Straßen und Plätze*, in *Lebendige Stadt*, hrsg. v. Amt für Kultur und Volkskunde der Stadt Wien, Wien 1955, pp. 191-198.

<sup>806</sup> DLA Marbach, A: Aichinger. Sammlung: Kurzschlüsse. Si rimanda al dettagliato e ben documentato contributo di Dorit Abiry, *Ilse Aichingers Prosagedichte zu Orten in Wien. Eine Untersuchung zu Kurzschlüsse anhand der unveröffentlichten Manuskripte*, in «Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens»: *Ilse Aichinger*, cit., pp. 157-167. Il fascicolo, conservato tra le carte di Aichinger e intitolato «Sammlung: Kurzschlüsse», contiene numerose varianti di *Prosagedichte* editi e inediti della raccolta *Kurzschlüsse*. Wien, il che rappresenta un caso piuttosto raro per il lascito della scrittrice. Nello stesso fascicolo si trovano anche due fogli, scritti a mano da Aichinger, su cui i *Prosagedichte* vengono suddivisi secondo il *Bezirk* in cui sono ambientati. Negli elenchi vengono inseriti, comunque, anche alcuni dialoghi tratti dalla raccolta *Zu keiner Stunde*, come *Belvedere*, *Hohe Warte*, *Französische Botschaft*, *Die Auktion*, *Sonntagsdienst* e *Im jungen Grün* (di questi ultimi due Aichinger non scrive il titolo, ma menziona solo due personaggi, Stewardess e Severin).

<sup>807</sup> «Den sinn des die erde [...] aufwerfenden thieres». Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, s.v. "Maulwurf": [www.woerterbuchnetz.de/DWB/maulwurf](http://www.woerterbuchnetz.de/DWB/maulwurf) (ultima consultazione: 2/12/2021).

<sup>808</sup> Simone Fässler, *Von Wien her, auf Wien hin*, cit., p. 180.

<sup>809</sup> La forma dei *Maulwürfe* di Eich ha sempre posto interrogativi di classificazione all'interno del sistema dei generi letterari. Già nel 1969, Götz Großklaus si chiedeva se non fosse necessario pensare ai *Maulwürfe* come a un tipo di prosa nuovo, originale, senza ricorrere a paragoni con forme precedenti della tradizione letteraria. Cfr. Götz Großklaus, *Textgefüge und Wortgewebe. Versuch zur Bestimmung des Prosaaufbaus in Günter Eichs „Maulwürfe“*, in *Geistesgeschichtliche Perspektiven: Rückblick, Augenblick, Ausblick*, hrsg. v. Götz Großklaus, Bonn, Bouvier 1969, pp. 345-367: 348.

«Das Wort „Maulwürfe“ ist ein Wort aus der Familiensprache. Sie wissen ja, es gibt in jeder Familie ein gewisses Vokabular, was man außerhalb dieser Familie überhaupt nicht versteht. Dieses Wort „Maulwürfe“ hat also meine Frau vor etwa zwölf, dreizehn Jahren zum erstenmal verwendet für kurze Prosastücke. Es war ganz üblich, daß wir alle kurze Prosa „Maulwürfe“ nannten. Das Wort stammt von einem wirklichen Maulwurf, der vor unserm Fenster herumlief und zwar meistens über der Erde, nicht unter der Erde. Es war also ein ganz besonders auffälliges Tier, was uns angeregt hat, ihn als Symbol für unsere Produktionen zu wählen.»<sup>810</sup>

L'ultimo titolo scelto da Aichinger per i *Prosagedichte* degli anni cinquanta è *Kurzschlüsse*. Wien. Mentre Vienna rimane sullo sfondo come secondo elemento del titolo, l'attenzione si concentra sul fenomeno del cortocircuito innescato dal contatto tra i luoghi e i ricordi. Il fenomeno istantaneo e transitorio del cortocircuito assume tanta più importanza se si pensa che questi testi vengono scritti tutti quando l'autrice non abita più a Vienna, ma tra il Chiemsee e a Lenggries, in Alta Baviera. I luoghi vengono perciò rievocati, richiamati sulla pagina senza bisogno di vederli con gli occhi – come si legge in un testo successivo a quelli di *Kurzschlüsse*: «Ich muß die Karlskirche nicht sehen, wenn ich sie malen soll»<sup>811</sup>. Nello spazio del subconscio l'ordine cronologico e la consequenzialità sono annullati, sensazioni e percezioni presenti possono far riaffiorare ricordi anche molto remoti, come mostra l'ultima fase dell'opera aichingeriana<sup>812</sup>. I luoghi sono in grado di riportare alla mente episodi passati stimolando nel qui e ora una reazione involontaria della memoria, come l'autrice spiega nella frase che chiude il primo testo della raccolta, *Stadtmitte*: «Die Orte, die wir sahen, sehen uns an»<sup>813</sup>. In questo particolare *pattern* grammaticale, che salta dal tempo passato (*sahen*) a quello presente (*sehen*), è inscritta l'idea che i luoghi registrano e conservano la traccia della storia e la restituiscono al soggetto in modo irriflesso e accidentale. «Etwas kommt in den Sinn», sta scritto all'inizio di *Stadtmitte* che, in tal senso, può essere letto anche come testo programmatico di tutto il ciclo. Il soggetto non ricorda attivamente qualcosa, ma è un flash, tramite un inspiegabile cortocircuito, a presentarsi alla sua mente.

Tra gli aspetti più sorprendenti di *Kurzschlüsse* c'è sicuramente quello formale. I testi sono un esempio della precoce ricerca di una nuova modalità della scrittura che sfocia in frammenti brevissimi, talvolta anche di poche righe (come nel caso di *Steingasse*), dove prosa e lirica si (con)fondono di continuo, nel registro, nel ritmo, nella sintassi e nei mezzi retorici. *Prosagedicht* è il nome con cui Simone Fässler definisce questa tipologia di testi, erede ideale della pratica della contaminazione di generi e forme, antica come l'idea stessa di genere letterario (εἶδη). Wolfgang Bunzel, autore di uno studio sul *Prosagedicht* nella letteratura di lingua

---

<sup>810</sup> Johannes Poethen, *Das Wort „Maulwürfe“ ist ein Wort aus der Familiensprache (1968)*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Vermischte Schriften*, cit., pp. 515-518: 515.

<sup>811</sup> Ilse Aichinger, *Zum Gegenstand*, in *Glückliches Österreich. Literarische Besichtigung eines Vaterlands*, hrsg. v. Jochen Jung, Salzburg, Residenz Verlag 1978, pp. 12-16: 12.

<sup>812</sup> Mi riferisco in particolare al volume *Film und Verhängnis*. L'irruzione improvvisa della memoria (soprattutto traumatica) si riflette in una scrittura che procede per sovrapposizioni di piani temporali e salti associativi che funzionano come dei "flash" (non a caso il sottotitolo del volume è *Blitzlichter auf ein Leben*). Ne ho scritto in *Spuren des Traumas, Latenzen und Zäsuren im Spätwerk von Ilse Aichinger*, cit., pp. 163-172.

<sup>813</sup> KW: 11.

tedesca, sottolinea che «das Prosagedicht [ist] keine Textsorte im linguistischen Sinne des Wortes mit exakt angebbaren Merkmalen bzw. Komponentensorten»<sup>814</sup>, motivo per cui il *Prosagedicht* non si aggiunge al repertorio di generi letterari tradizionali come “nuovo” genere, «sondern präsentiert sich eher als ein *Modus*, mit dessen Hilfe Fragen der Gattungszugehörigkeit und -transgression artikuliert werden können»<sup>815</sup>. L’aspetto di maggiore interesse dei *Prosagedichte* di Ilse Aichinger è la loro manifestazione ridotta, condensata, che ricorda da vicino la poesia, mescolata alla modalità classica della narrazione in prosa (*storytelling*). Seguendo il criterio della *brevitas*, queste miniature si collocano inoltre nell’alveo della tradizione austriaca del *Prosagedicht*, iniziata con Hugo von Hofmannsthal e portata avanti dallo scrittore e aforista Peter Altenberg, come pure da Rainer Maria Rilke<sup>816</sup>. Nei testi della raccolta *Kurzschlüsse*, Ilse Aichinger riprende quindi la linea di continuità di un’“estetica della riduzione”, tipica della letteratura impressionista, ma la rinnova profondamente e la attualizza, inscrivendo in questa forma condensata la traccia viva della memoria, in molti casi traumatica<sup>817</sup>, riattivata dai luoghi di Vienna. Dal punto di vista del loro contenuto e in ragione del loro forte legame con la dimensione spaziale, i *Kurzschlüsse* di Aichinger mostrano infine numerose affinità con il *Denkbild* di matrice novecentesca<sup>818</sup>.

#### 4. *Metamorfosi di Gonzagagasse*

I *Kurzschlüsse* rappresentano la cifra di un percorso di creazione e sperimentazione poetica che cerca, dibattendosi tra le possibilità della lingua, di fissare un contenuto e ricostituire una forma dopo la frattura di civiltà del 1945. Aichinger si mette alla ricerca di un codice, di una nuova grammatica che sia memore dei

---

<sup>814</sup> Wolfgang Bunzel, *Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne*, Tübingen, Niemeyer 2005, p. 45.

<sup>815</sup> Ivi, p. 46 (corsivo mio).

<sup>816</sup> Si veda quanto scrive Altenberg in un suo diario: «Mit Wenigem Viel sagen, das ist es! Die weiseste Ökonomie bei tiefster Fülle, das ist auch beim Künstler Alles – wie beim Menschen. [...] Die Japaner malen einen Blütenzweig und es ist der ganze Frühling». Traggio la citazione da Wolfgang Bunzel, *Das deutschsprachige Prosagedicht*, cit., pp. 256-7. Nell’estate del 1890 Hofmannsthal fa una lettura intensiva di Turgenev e scrive nel diario (5 luglio 1890): «Die Gedichte in Prosa, reine Lyrik, lose Gedanken, kleine Bilder, Allegorien. Ein Schimmer von Subjektivität über allem. Das Aufgreifen des Alltäglichen, die meisterhaften kleinen Naturskizzen erinnern an die Spätromantiker, die Stimmung von Eichendorff, Heine, Helmer etwas variiert». Cit. in Wolfgang Bunzel, *Das deutschsprachige Prosagedicht*, cit., p. 231. Sulla forma *Prosagedicht* nel contesto viennese del *fin de siècle* uno degli studi più importanti rimane a oggi quello di Stefan Nienhaus, *Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende. Altenberg – Hofmannsthal – Polgar*, Berlin/New York, De Gruyter 1986.

<sup>817</sup> Sul concetto di “riattivazione” (*reenactment*) della memoria traumatica rimando a Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, London, Johns Hopkins University Press 1996 e, per un confronto critico con Caruth, a Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago/London, University of Chicago Press 2000. Doveroso è un rimando a Dominick LaCapra, *Writing History. Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 2014. A proposito della natura differita del trauma LaCapra spiega che «in traumatic memory the event somehow registers and may actually be relived in the present, at times in a compulsively repetitive manner. It may not be subject to controlled, conscious recall» e nota inoltre che il trauma «disarticulates the self and creates holes in existence; it has belated effects that are controlled only with difficulty and perhaps never fully mastered». Dominick LaCapra, *Writing History. Writing Trauma*, cit., pp. 89 e 41.

<sup>818</sup> Penso qui soprattutto a *Straßen in Berlin und anderswo* di Siegfried Kracauer (1964) e a *Einbahnstraße* di Walter Benjamin (1928). La riflessione sul *Denkbild* come forma di scrittura viene inaugurata da Adorno in una recensione proprio a *Einbahnstraße*, da lui definita come «eine Sammlung von Denkbildern». Theodor W. Adorno, *Benjamins „Einbahnstraße“*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, cit., pp. 680-685: 680.

recenti orrori. In questo senso, un esempio molto valido è il testo *Gonzagagasse*, uscito la prima volta nel 1957 sul fascicolo XIX della rivista internazionale «Botteghe Oscure»<sup>819</sup> (fig. 11), pubblicata a Roma, fondata e diretta da Marguerite Caetani. Nello stesso numero escono anche alcune poesie di Ingeborg Bachmann, tra cui *Mirjam*, scritta per la nascita della figlia di Ilse Aichinger, *Mirjam Eich*<sup>820</sup>, e frammenti inediti di Hofmannsthal che risalgono al suo soggiorno veneziano del 1898. Tra questi si segnalano, in particolare, *Gedicht der Muscheln* e *Betrachtung*, stampati come frammenti in prosa sulla rivista, ma che è possibile riconoscere come *Prosagedichte*<sup>821</sup>. *Gonzagagasse* di Ilse Aichinger viene pubblicato almeno undici volte tra il 1957 e il 2004. Il testo, salvo alcune differenze di punteggiatura, resta invariato, mentre la forma subisce un'importante trasformazione nell'edizione del 2001 a cura di Simone Fässler. I versi del *Prosagedicht* vengono uniti e si cristallizzano in un testo in prosa brevissimo, una sequenza di immagini “contratte”. Dopo l'esordio su «Botteghe Oscure», il testo viene ripubblicato su altre antologie e ripreso da Aichinger anche nella sua raccolta di liriche *Verschenkter Rat* (1978). È riportata di seguito la trascrizione del breve testo.

### *Gonzagagasse*

Die Flammen aus den Speichern hat der Himmel genährt.

Er zog sie auf, er lehrte sie brennen, er begeisterte sie  
an den Pfeilerhölzern der Brücken.

Unterdessen zogen die Salzschiffe gleichmütig vorbei,  
Maut wurde eingehoben, Zoll bezahlt,  
die Tauben nahmen zu.

Vor der Schusterwerkstatt gedieh das Tempelhüpfen.

Dort sprangen sie – in dunkle Mäntel gehüllt,  
weil die Frühlingsabende kühl sind, – von Feld zu Feld  
dem Stein nach bis unter den Kreidebogen.<sup>822</sup>

In *Gonzagagasse* Aichinger mostra una chiara tendenza a sperimentare le possibilità espressive nello spazio di confine tra le forme. Alcune parole del componimento pubblicato su «Botteghe Oscure» sembrano sconfinare letteralmente nel rigo successivo, dando l'impressione di una continuità del verso – o della frase – e facendo apparire *Gonzagagasse* come un testo a cavallo tra poesia e prosa. In tutte le pubblicazioni successive

---

<sup>819</sup> «Di *Botteghe Oscure* [...] non si può dire che sia una rivista italiana. Lo mostra la questione della lingua. I testi (tutti inediti) sono pubblicati nelle lingue originali, il più delle volte senza traduzioni. Accade perfino che testi tedeschi, o portoghesi, o spagnoli, siano pubblicati in francese o in inglese. [...] Uso moderno della traduzione: non vista per necessità tristemente riduttrice, ma come produzione di nuovi testi, fonte e forma di dialogo poetico». Jacqueline Risset, *Prefazione*, in *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*, a cura di Stefania Valli, Roma, L'Erma di Breitschneider/Fondazione Camillo Caetani 1999, pp. 9-16: 11-12.

<sup>820</sup> Si veda anche Irene Fußl, „*Dein Amt als ‚dritter Zwilling‘“: Ilse Aichinger, Helga Michie und Ingeborg Bachmann*, in *Zwischen Abschied und Ankunft*, cit., pp. 81-90, soprattutto pp. 85 sgg.

<sup>821</sup> «Auch die vermutlich 1898 entstandenen Aufzeichnungen *Gedicht der Muscheln* und *Betrachtung* [...] sind als Prosagedichte anzusehen, obwohl Hofmannsthal diesen Begriff ausschließlich im Jahr 1893 verwendet». Ellen Ritter, *Kommentar*, in Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. 29: *Erzählungen 2*, hrsg. v. Ellen Ritter, Frankfurt a.M., Fischer 1978, p. 398.

<sup>822</sup> VR: 58.

a quella su «Botteghe Oscure», *Gonzagagasse* viene definito chiaramente come componimento lirico. Nel volume *Nelly Sachs zu Ehren*, curato da Suhrkamp per il 75° compleanno della poetessa berlinese esiliata in Svezia (10 dicembre 1966), il testo di Aichinger viene pubblicato nella sezione *Gedichte für Nelly Sachs*<sup>823</sup>. Più interessante è il caso della rivista «Konfigurationen. Jahrbuch für Literatur und Kunst» (1970), dove *Gonzagagasse* viene pubblicato insieme ad altre poesie di Aichinger (*Ohne Jahre, Triest e Notiz*), ma nella stessa pagina di un breve contributo in prosa, *Am Graben*, anch'esso poi confluito in *Kurzschlüsse*, quasi a voler significare e sottolineare la forma ibrida di *Gonzagagasse*, letteralmente collocato tra poesia e prosa (fig. 12)<sup>824</sup>. Al volume *Städte 1945*, curato da Ingeborg Drewitz nel 1970, Aichinger contribuisce con cinque testi, raccolti in una serie dal titolo *Wien 1945*. Si tratta di *Börsegasse, Steingasse, Ungargasse, Im Werd e Gonzagagasse*. Di questi, i primi due sono scritti in versi, mentre *Ungargasse e Im Werd* sono in prosa. *Gonzagagasse* chiude la serie, mostrando caratteristiche formali di entrambe le scritture, poetica e in prosa. Nell'antologia Reclam, curata da Heinz Schafroth nel 1971, *Dialoge, Erzählungen, Gedichte*, il testo *Gonzagagasse* apre, insieme alla poesia *Marianne*, la sezione *Gedichte*. È indicativo, inoltre, che il componimento sia l'unico, tra tutti i *Prosagedichte*, a essere scelto da Aichinger per far parte della raccolta lirica *Verschenkter Rat*, uscita nel 1978, nonostante altri *Kurzschlüsse* fossero già stati pubblicati in versi. Nella versione presentata in *Kurzschlüsse. Wien*, i versi si aggregano, addensandosi in una manciata di frasi che occupano lo spazio di poche righe sulla pagina. Tramite questa lenta metamorfosi del testo, che prima sembra oscillare tra prosa e poesia, poi viene definito apertamente come componimento lirico e ora si ripresenta sotto le spoglie di un frammento in prosa, *Gonzagagasse* mette in discussione l'idea di forma come qualcosa di cristallizzato e definitivo. È riportata di seguito la trascrizione del testo nell'edizione del 2001.

«Die Flammen aus den Speichern hat der Himmel genährt. Er zog sie auf, er lehrte sie brennen, er begeisterte sie an den Pfeilerhölzern der Brücken. Unterdessen zogen die Salzschniffe gleichmütig vorbei, Maut wurde eingehoben, Zoll bezahlt, die Tauben nahmen zu.

Vor der Schusterwerkstatt gedieh das Tempelhüpfen. Dort sprangen sie – in dunkle Mäntel gehüllt, weil die Frühlingsabende kühl sind, – von Feld zu Feld dem Stein nach bis unter den Kreidebogen.»<sup>825</sup>

<sup>823</sup> Solo in questa versione, al posto della parola *Zoll* compare *Steuer*.

<sup>824</sup> Tale procedimento è stato riscontrato anche da Dorit Abiry: «In einigen der Zeitschriften und Anthologien, in denen Aichingers „Kurzschlüsse“ von 1954 bis 1995 erschienen sind, setzt sich die Vermischung der drei besagten literarischen Gattungen [Prosagedicht, Lyrik und Dialog] fort. So ist in der *Neuen Rundschau* aus dem Jahr 1955 der Dialog „Hohe Warte“ zusammen mit den ebenfalls im Wiener Stadtteil Döbling situierten Prosatexten „Hungerberg“, „Nußberg“, „Ende der Silbergasse“ und „Tor zu den Rothschildgärten“ abgedruckt». Dorit Abiry, *Ilse Aichingers Prosagedichte zu Orten in Wien*, cit., p. 163.

<sup>825</sup> KW: 16.

ILSE AICHINGER

*Fluss hinab. Dort geht kaum einer, aber die alten Frauen haben doch Lavendel unter ihre Wäsche getan, und violette Tücher vor das Innere der Schränke.  
Engel halten Nachschau.*

GONZAGASSE

*Die Flammen aus den Speichern hat der Himmel genährt.  
Er zog sie auf, er lehrte sie brennen, er begeisterte sie an den Pfeilerhölzern der Brücken.  
Unterdessen zogen die Salzschiffe gleichmütig vorbei,  
Maut wurde eingehoben, Steuer bezahlt,  
die Tauben nahmen zu.  
Vor der Schusterwerkstatt gedieh das Tempelhüpfen.  
Dort sprangen sie - in dunkle Mäntel gehüllt,  
weil die Frühlingsabende kühl sind, - von Feld zu Feld dem Stein nach bis unter den Kreidebogen.*

WÄHRING

*Zu Ehren der Heiligen und zu Ehren der Vögel,  
doch welcher Heiligen und welcher Vögel?  
Es sind ganz bestimmte,  
aber sie werden nicht mehr genannt.  
An den Gärten und Strassenrändern  
sind Bäume und Menschen beredt  
den Jahreszeiten ergeben.  
So verschweigt es sich leichter.*

462

Fig. 11. Dalla biblioteca privata di Paul Celan: il fascicolo XIX (primavera 1957) della rivista «Botteghe Oscure» con i testi *Gonzagasse* e *Währing* di Ilse Aichinger



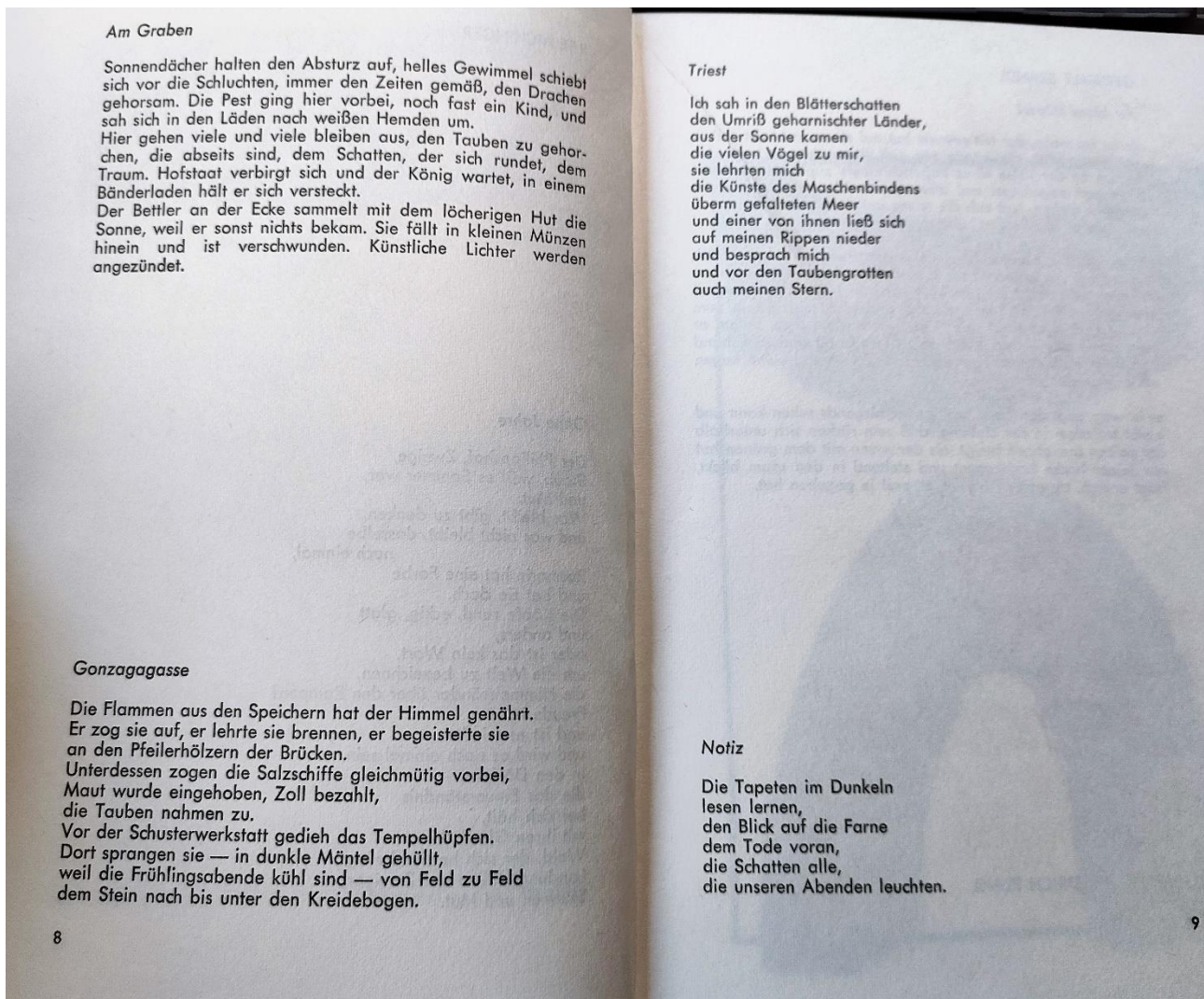


Fig. 12. Poesie e *Prosagedichte* pubblicati in «Konfigurationen. Jahrbuch für Literatur und Kunst» (1970)

### 5. Cortocircuiti: *Gonzagagasse* e *Der Kai*, 1944

*Gonzagagasse* è il nome di una strada del primo distretto di Vienna che collega Morzinplatz e Schottenring (fig. 13). Si tratta di un luogo molto importante nella topografia individuale di Ilse Aichinger in quanto, a pochi metri di distanza da *Gonzagagasse*, si trovava la stanza in cui, dal 1940 al 1945, la scrittrice vive insieme alla madre, al numero 9 di *Marc-Aurel-Straße*<sup>826</sup>. Ma il luogo riveste anche un profondo significato storico, oltre che biografico. A Morzinplatz, infatti, nelle vicinanze dell'abitazione delle due donne, si trovava il lussuoso Hotel Métropole, che nel 1938 venne confiscato dalla Gestapo ed eletto a suo quartier generale. Gravemente danneggiato dagli incendi appiccati dai saccheggiatori nel febbraio 1945, poco prima della fine della guerra, l'edificio fu demolito e nel 1985, al suo posto, venne eretto un monumento costituito da otto blocchi di granito di Mauthausen che ricorda le vittime del nazionalsocialismo e porta in alto il monito «Niemals vergessen».

<sup>826</sup> «Meine Mutter und ich waren zu einer Zeit, als sich das Gestapohauptgebäude noch nicht in einen Gedenkstein verwandelt hatte, in ein Haus sehr nahe davon eingewiesen worden». FuV: 54.



L'immagine delle fiamme che salgono dai magazzini («Die Flammen aus den Speichern») può rimandare quindi all'evento incendiario della sede della polizia segreta<sup>827</sup>. L'Hotel Métropole saltò letteralmente in aria a causa delle scorte di munizioni stipate nei suoi depositi. In *Gonzagagasse* Aichinger accosta i due elementi del fuoco e dell'aria e il rapporto tra il cielo e le fiamme viene descritto, in particolare, nei termini della relazione tra madre e figlio: il cielo ha “nutrito” o alimentato le fiamme («genährt»), le ha fatte alzare in piedi («er zog sie auf»), ha insegnato loro a bruciare («er lehrte sie brennen») e le ha trascinate con entusiasmo («er begeisterte sie») verso i piloni di legno dei ponti<sup>828</sup>. Il lessico scelto da Aichinger scorre su un doppio binario: è estremamente concreto nel descrivere la propagazione delle fiamme dell'incendio, ma rimanda anche a un sottotesto religioso e mistico molto forte – non solo nel ricorso ai tropi delle fiamme (l'inferno) e del cielo, ma anche nell'utilizzo del verbo *begeistern*, che lascia intravedere in trasparenza il concetto di *Geist*. Ancora oggi, Morzinplatz si trova tra due ponti che attraversano il canale navigabile del Danubio (Donaukanal) e collegano il primo distretto con il secondo, quello di Leopoldstadt, uno dei due centri della comunità ebraica viennese<sup>829</sup>: la Marienbrücke e la Salztorbrücke. Entrambi i ponti vennero distrutti nell'aprile del 1945 durante la cosiddetta “offensiva di Vienna” (*Schlacht um Wien*). I *Salzschiffe* – navi per il trasporto di sale o navi cariche di sale – menzionati nel testo possono riferirsi al ponte Salztorbrücke, come pure agli altri omonimi che ricordano che quella zona, già dal Medioevo, ospitava la principale piazza di scambio del sale: Salzgries e Salzgasse, che conduce direttamente alla Sinagoga della città. Mentre l'incendio viene descritto con inquietanti immagini apocalittiche, la situazione lungo il canale è di indifferente tranquillità, il ritmo lento della scena viene espresso dal lungo gruppo vocalico -ei- e dalla vocale lunga -ü- nell'avverbio *gleichmütig*. La frase «Die Tauben nahmen zu» è polisemica sia nel verbo sia nel sostantivo. *Zunehmen* può voler indicare che le colombe crescono, ma anche che aumentano di numero; il soggetto *Die Tauben*, invece, non rimanda solo alle colombe, ma anche ai sordi (*taub*). A ciò si aggiunge che la colomba, nell'opera di Aichinger, è anche il simbolo della vittima, come nel breve dialogo, coevo a *Gonzagagasse*, intitolato *Tauben und Wölfe* (1956). I vari livelli di significato del testo si sovrappongono e veicolano l'idea di una società impassibile, indifferente o sorda di fronte al crescere delle vittime<sup>830</sup>.

Nella versione in prosa una cesura divide il testo in due parti, la seconda delle quali racconta una scena giocosa che in apparenza non ha alcun legame con la prima. Viene mantenuto l'uso del preterito, come se le scene

---

<sup>827</sup> La *Geheimpolizei* viene nominata anche nel romanzo *Die größere Hoffnung*.

<sup>828</sup> In questo contesto – i ponti che bruciano – il verbo *begeistern* può avere anche un'accezione più concreta rispetto a “entusiasmare”. Giusi Drago traduce con “infervorare”. Ilse Aichinger, *Consiglio gratuito*, trad. it. Giusi Drago, Como/Pavia, Ibis 2021, p. 99.

<sup>829</sup> La storia degli ebrei di Vienna è stata sempre segnata da persecuzioni e repressioni. Si ricorda la loro espulsione dal Ducato d'Austria, da parte di Alberto V d'Asburgo, nel 1420-1421, che era stata preceduta da terribili violenze: mentre gli ebrei più poveri furono cacciati, i più ricchi furono completamente espropriati dei loro beni e bruciati sul rogo. Questo sterminio di massa viene ricordato nella storiografia con il nome di *Wiener Geserah*. Andò inoltre distrutta l'antica sinagoga medievale di Vienna, data alle fiamme con tutti coloro che vi si erano rifugiati. Sulle fondamenta della sinagoga, nel 2000, è stato eretto un memoriale per le vittime ebraiche austriache della Shoah, sull'attuale Judenplatz. Cfr. Kurt Schubert, *Die Geschichte des österreichischen Judentums*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau 2008, pp. 29 sgg. Tra il 1669 e il 1671 si verificò una nuova cacciata degli ebrei dalla città. Nonostante le repressioni volute da Leopoldo I, l'epidemia di peste del 1679 e la completa distruzione di Leopoldstadt durante il secondo assedio turco di Vienna del 1683, questa zona della città tornò ben presto a essere il cuore della vita della comunità ebraica.

<sup>830</sup> Queste e altre riflessioni su *Gonzagagasse* sono nate grazie agli incontri con il gruppo di lettura collettiva *fensterlektüren*, animato dallo Ilse-Aichinger-Haus.

descritte nelle due parti del testo avvenissero simultaneamente, ma in luoghi diversi. Anche l'indicazione temporale *Frühlingsabende* non è casuale in questo contesto, ma rimanda alla primavera del 1945. Nella seconda sezione del testo viene menzionata la bottega di un calzolaio davanti alla quale «gedieh das Tempelhüpfen». Il verbo *gedeihen*, “prosperare”, esprime l'idea di una rinascita e di una speranza, ma rimanda anche alla stagione della primavera. La parola composta *Tempelhüpfen* è l'austricismo con cui viene chiamato il tradizionale gioco della campana. In tedesco, un'altra versione molto simile del gioco viene detta *Himmel und Hölle*. Tanto nell'una quanto nell'altra espressione c'è un doppio livello di significato. *Himmel und Hölle*, pur non essendo citato testualmente in *Gonzagagasse*, ma solo come elemento latente, rimanda al cielo e alle fiamme su cui si apre questo *Kurzschluss*; nel vocabolo *Tempelhüpfen*, invece, si allude al movimento del saltellare (*hüpfen*), tipico del gioco della campana<sup>831</sup>, ma vi è inscritta anche la parola *Tempel*, “tempio”. Non lontano da Morzinplatz sorge la Sinagoga di Vienna (il cui nome ufficiale è proprio *Stadttempel*), l'unica a non essere stata distrutta durante i pogrom del 9-10 novembre 1938 e la guerra. Il soggetto indefinito nella frase successiva («dort sprangen sie») potrebbe rimandare a dei bambini che giocano a campana e saltano di casella in casella («von Feld zu Feld»), seguendo il percorso del sassolino («dem Stein nach») fino al semicerchio disegnato con il gesso («bis unter den Kreidebogen»). In alcune versioni del gioco di *Himmel und Hölle* il primo riquadro viene chiamato anche *Erde*, mentre l'arco finale rappresenta il paradiso, *Himmel*. Prima del paradiso viene disegnata una casella chiamata *Hölle*, che il giocatore deve saltare a piè pari, senza sostarvi. Nel testo di Aichinger il tracciato viene attraversato «von Feld zu Feld», partendo dalla prima casella, la terra, attraversando l'inferno e arrivando infine in paradiso. Fin qui, questa seconda parte di *Gonzagagasse* non sembra fornire ulteriori spunti per una riflessione sul legame tra topografia e memoria. Tuttavia, il dettaglio sul colore dei cappotti dei bambini («dunkle Mäntel») ci riconduce a un ricordo personale, estremamente vivido e preciso, di Ilse Aichinger. La traccia di quei bambini senza nome e senza volto riaffiora nel testo *Der Kai, 1944*, uscito quasi quarant'anni dopo *Gonzagagasse*<sup>832</sup> e ripubblicato nel 2001 nel libro *Film und Verhängnis*.

«Ich erinnere mich an zwei Kinder, die um 1940 immer die Marc-Aurel-Straße hinauf- und hinuntergelaufen waren, dünne Kinder in dunkelblauen Mänteln mit den gelben Sternen daran. Es war eine Art Spiel von ihnen, der Weg zur Gestapo hinunter war ihr Spielplatz. Einmal fragte ich sie nach ihren Namen. Sie hießen Peter und Dani, ein Junge und ein Mädchen, mehr erfuhr ich nicht. Dann sah ich sie nicht mehr. Offenbar war ich nicht zu Hause gewesen oder hatte nicht hinübergeschaut, während sie geholt wurden. Ich erinnere mich an ihre Blicke, an ihr etwas ängstliches Lächeln, als ich sie damals nach ihren Namen fragte.»<sup>833</sup>

<sup>831</sup> «Die Kinder spielen Hüpfen (Himmel und Hölle)». Duden-Wörterbuch online, s.v. “hüpfen”. In Italia, tra i vari geosinonimi di *Himmel und Hölle* si trovano anche “gioco del mondo” o “paradiso”.

<sup>832</sup> Il testo, pubblicato solo con il titolo *Der Kai*, esce la prima volta nel 1995 nel volume *Vorfreude Wien. Literarische Warnungen 1945-1995*, hrsg. v. Richard Reichensperger, Frankfurt a.M., Fischer 1995, pp. 270-271.

<sup>833</sup> FuV: 53-54.

Riscontriamo diversi elementi presenti nel testo e nel sottotesto di *Gonzagagasse*: il gioco, la Marc-Aurel-Straße, l'edificio della Gestapo, i cappotti di colore scuro. L'indicazione temporale è più esatta rispetto al testo del 1957 e rimanda al periodo precedente alle deportazioni di massa. Aichinger visualizza e localizza in modo esatto anche la strada in cui giocano i bambini, che vengono richiamati alla mente con i loro nomi. Nei due testi i piani temporali sono sovrapposti in modo asincrono (1940 e 1945, ma anche il 1944 riportato nel titolo), così come sono diverse le posizioni dei ricordi sulla mappa della città: nel primo caso una zona più ampia, nel secondo una strada precisa. Vale la pena di leggere la prima frase dell'estratto citato in alto così come compare nel libro *Vorfremde Wien*, curato dall'amico e curatore dell'opera completa di Aichinger, Richard Reichensperger: «Ich erinnere mich an zwei Kinder, die eine zeitlang immer die Marc-Aurelstraße hinauf- und hinuntergelaufen waren, dünne Kinder in dunkelblauen Mänteln mit den gelben Sternen daran»<sup>834</sup>. In questa versione non viene fatto riferimento a un anno preciso. Il testo si intitola solo *Der Kai*, come il capitolo del romanzo *Die größere Hoffnung*. Le vicende sembrano così accadere su piano sovratemporale o extratemporale, mantenendo la loro validità fin nel presente. Viene rimarcata perciò la relatività del tempo vissuto (*erlebt*) e la sua capacità di annullarsi nella mente di chi ricorda. La lettura parallela dei due testi (o tre, se si considera anche *Der Kai*) è in grado di far luce su molti passaggi “oscuri” della seconda parte di *Gonzagagasse*, dove Aichinger traspone un ricordo del 1940 (o del 1944?) in un contesto successivo, alla fine del conflitto. Nella memoria individuale della scrittrice i piani temporali si fondono e, attraverso un cortocircuito di elementi temporali e spaziali, i bambini con la stella gialla che un tempo giocavano nella Marc-Aurel-Straße, e che all'improvviso scompaiono alla vista della scrittrice<sup>835</sup>, continuano a giocare in un'altra strada – forse proprio in Gonzagagasse.

L'unico toponimo effettivamente citato nella breve prosa di Aichinger è appunto il nome della strada che dà il titolo al testo, mentre gli altri luoghi vengono evocati sotto forma di tracce o latenze. La traccia (*Spur*) ha una qualità diversa rispetto al toponimo, come illustra bene Jens Ruchatz. Essa viene definita come «Zeichen einer vergangenen Präsenz»<sup>836</sup> e la sua caratteristica è che può essere vissuta e interpretata come traccia solo a posteriori (*nachträglich*). La traccia ha una duplice e alquanto paradossale natura: la sua *presenza* fisica cela al contempo l'*assenza* della forza che l'ha prodotta<sup>837</sup>. Per questo, spiega Ruchatz, la metafora della traccia si presta a essere applicata alla memoria. Unendo i punti sulla mappa mnestica di Gonzagagasse si ottiene una sorta di semicerchio che delimita una zona dal particolare significato personale per Ilse Aichinger, ma che si *inscrive* nello spazio collettivo della vita e della memoria degli ebrei di Vienna. In questo modo, Aichinger recupera indirettamente anche l'idea del confine, esposta in *Das Erzählen in dieser Zeit*, come elemento che

<sup>834</sup> Ilse Aichinger, *Der Kai*, cit., p. 270.

<sup>835</sup> Non è forse un caso che nell'area circoscritta dal testo si trovi una zona chiamata *Bermudadreieck*. La parola *Bermudadreieck* viene effettivamente utilizzata da Aichinger (ma in altro contesto), per descrivere la sua abitudine a perdersi o a “scomparire” nelle sale cinematografiche da lei assiduamente frequentate: «Er [Gerhard Gruber] improvisiert auf dem Klavier zu Stummfilmen, in dem Dreieck, in dem auch ich mich oft bewege: zwischen Metro-Kino, Breitenseer Lichtspielen und Filmmuseum – nicht Bermuda, aber doch der sicherste Ort, um zu verschwinden». St: 37.

<sup>836</sup> Jens Ruchatz, *Spur*, in *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, hrsg. v. Nicolas Pethes/Jens Ruchatz, Reinbek b.H., Rowohlt 2001, pp. 558-561: 558.

<sup>837</sup> Esemplare in questo senso è l'immagine impressa sul sudario della Veronica.

genera e contiene storie, ma anche come punto di contatto con altre storie. A questo proposito, è interessante notare che l'area circoscritta in *Gonzagagasse* comprende, senza tuttavia nominarlo, un breve tratto del Franz-Josefs-Kai, la banchina che costeggia il Donaukanal. Si tratta di un altro luogo focale nell'opera di Aichinger, che dà il titolo al capitolo *Der Kai* del romanzo *Die größere Hoffnung* nonché al testo citato in alto, *Der Kai, 1944*, che può essere localizzato proprio nel tratto della banchina immediatamente sottostante a Morzinplatz e ai luoghi evocati in *Gonzagagasse*. Infatti, il Franz-Josefs-Kai occupa uno spazio molto ridotto nella memoria dell'autrice e consiste solo in quel brevissimo tratto antistante il quartiere generale della Gestapo. Così facendo, Aichinger *delimita* i luoghi del proprio atlante della memoria:

«Der Kai reicht von der Urania bis zur Rossauerkaserne, aber der eigentliche Franz-Josefs-Kai ist kürzer. Für mich verkürzt er sich noch mehr. Er scheint mir nur aus dem Platz zu bestehen, den das Gebäude der Wiener Gestapo und sein Umfeld einnahmen. Er ist jetzt grün bewachsen. Ein kleiner Stein, eine Art Grabstein, mahnt an die Opfer. Es ist jetzt alles Geschichte geworden, eine Geschichte, ließe sich auch sagen. Geschichten lassen sich wieder erzählen. Und nicht nur wieder erzählen.»<sup>838</sup>

Sotto le parole di questo testo scorre una forte vena critica. Quella piccola parte del primo distretto, con il suo monumento alle vittime della Gestapo, racconta *una* storia e le storie possono essere raccontate e riaccontate. Ponendo l'accento su «eine Geschichte» e su «wieder erzählen» Aichinger problematizza il concetto di storia come narrazione unica e uniforme e suggerisce che la storia può ripetersi sotto molteplici e spesso subdole forme. Allo stesso tempo, quel *wieder* è anche un rimando alla tipica struttura reiterata del ricordo traumatico, che riaffiora in modo improvviso riaprendo ferite anche a distanza di molti anni<sup>839</sup>. «Wir, jedenfalls meine Mutter und ich, kamen davon. Aber kamen wir davon? Ich weiß es bis heute nicht. Jedenfalls vermeide ich diese Gegend»<sup>840</sup>, si legge alla fine del testo *Der Kai, 1944*. Anche la precisazione «eine Art Grabstein», che qui si tinge di una sottile nota ironica, si fa portatrice di una valenza etica. La storia della comunità ebraica viennese e del destino popolo ebraico più in generale è stata musealizzata in un monumento commemorativo (*Mahnmal*) che ricorda una sorta di lapide, riproducendo così la struttura più tradizionale di musealizzazione della memoria. Al “simulacro” situato in Morzinplatz si contrappone invece la più potente memoria individuale nei luoghi del trauma – memoria che, meglio del monumento, innesca un vero processo di *Vergangenheitsbewältigung*.

---

<sup>838</sup> FuV: 53.

<sup>839</sup> Come ha osservato Cathy Caruth – prendendo le mosse da Freud – il trauma non si supera, ma si ripete secondo una dinamica circolare e memoriale, il che fa comprendere la sua azione differita (*belatedness*, *Nachträglichkeit*). L'evento traumatico non viene quindi assimilato nel momento in cui accade, ma viene riconosciuto e rivissuto in modo differito, cioè con il presentarsi di *tracce* del trauma che incidono il tessuto del presente. Riprendendo la nozione freudiana di nevrosi traumatica, Caruth paragona la ripetizione del trauma a una ferita, riferendosi nel caso concreto da lei studiato alla morte violenta di Clorinda per mano di Tancredi e al successivo episodio (canto XIII) in cui Tancredi, dopo aver trafitto un albero con la spada, vede sanguinare l'arbusto, da cui sente sgorgare la voce di Clorinda. Queste reiterazioni del trauma nel tessuto presente, che Caruth designa come involontarie («inadvertent») e indesiderate («unwished-for») per il soggetto che le vive, descrivono la struttura fondamentale dell'evento traumatico. Cfr. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, cit., pp. 2 sgg.

<sup>840</sup> FuV: 54-55.



Fig. 13. 1. Inizio di Gonzagagasse 2. Marc-Aurel-Straße 3. Hotel Métropole, Morzinplatz 4. Salztorbrücke 5. Marienbrücke 6. Sinagoga di Vienna 7. Salzgies. La pianta<sup>841</sup> riproduce la situazione dei danneggiamenti degli edifici nel 1946, ma risale al 1922. La strada in cui abitavano Ilse Aichinger e la madre si chiamava allora Marc-Aurel-Gasse.

<sup>841</sup> [https://www.wien.gv.at/actaproweb2/benutzung/archive.xhtml?id=Akt+++++0000651m08alt#Akt\\_0000651m08alt](https://www.wien.gv.at/actaproweb2/benutzung/archive.xhtml?id=Akt+++++0000651m08alt#Akt_0000651m08alt) (ultima consultazione: 12/12/2021).



## 6. La memoria delle pietre: Judengasse

Nei testi di *Kurzschlüsse*, la pratica della riduzione e della condensazione tipica del *Prosagedicht* avviene su due piani. A livello testuale, nel gesto di una scrittura laconica che riesce a sintetizzare un gran numero di questioni etiche ed estetiche del testo in una rapida successione di scene, talvolta costituiti da una singola parola. A livello metatestuale o concettuale, dove l'impossibilità di rielaborare il trauma e di riconciliarsi con la storia scatena un processo di cristallizzazione e perpetuazione della memoria, che si condensa in un luogo o in una parola. Anche il testo *Judengasse*, pubblicato la prima volta sulla rivista «Jahresring» nel 1954, si inserisce in questa "poetica della riduzione" e nella pratica, tipicamente associata allo *Spätwerk* di Aichinger, di una scrittura che segue i ricordi procedendo per salti e peregrine associazioni mentali. Si riporta di seguito il testo integrale:

«Katzenköpfe. Was unsere Straßen schmückt, sind nicht mehr die Schädel der Opfertiere. Unser Stolz ist vergangen.

Hinter unseren Gängen ticken die Uhren ins graue Licht. Junge Männer fragen lächelnd nach unseren Wünschen. Da rauscht kein rotes Meer. Nur unsere Wäsche trocknet noch im Ostwind. Es ist geschehen, weil wir die Nacht nicht abgewartet haben. Als die Sonne unterging, sind wir ihr nachgezogen.

Und hier ist die Stelle, an der wir müde wurden, hier bauten wir Häuser. Hier ging die Sonne unter, hier krümmten wir uns, ohne uns zu beugen.

Seither wächst Gras zwischen den Steinen.»<sup>842</sup>

Judengasse, in prossimità di Gonzagagasse, è una strada molto stretta che collega due piazze, Hoher Markt e Ruprechtsplatz, situata al centro del vecchio quartiere ebraico di Vienna. Apre il testo una sola parola, *Katzenköpfe*. Il *Katzenkopf*, letteralmente "testa di gatto", designa la tipica pietra che ricopre molte strade del centro storico della capitale austriaca, tra cui Judengasse. Nella frase successiva, l'allusione ai teschi, *Schädel*, recupera e gioca con il senso letterale dei *Katzenköpfe*, ma rivela anche il suo doppio fondo semantico. Aichinger non parla di animali, *Tiere*, ma di *Opfertiere*, "animali sacrificali", vittime (*Opfer*) un di sacrificio. L'attenzione si sposta tutta sulla parola che definisce l'animale, cioè *Opfer*, che nel contesto austriaco si carica certo di forti connotazioni etiche e politiche, ad esempio in riferimento all'*Opfermythos*. L'utilizzo del presente segnala che oggi altre vittime, con i loro nomi e cognomi, "ornano" (*schmücken*) la pavimentazione di Judengasse. Si può pensare ai cosiddetti *Stolpersteine*, le pietre d'inciampo poste davanti alle abitazioni dei deportati che invitano chi cammina a "inciampare", a soffermarsi sulla pietra, veicolo di memorie. L'associazione con le pietre d'inciampo potrebbe essere giustificata proprio dal verbo *schmücken*, dato che le pietre sono costituite da una targa di ottone che risalta e quasi luccica sulla pavimentazione della strada o della piazza e sembra così "ornare" la superficie grigia dei *Katzenköpfe*. I diversi riferimenti alla cultura ebraica si legano al momento attuale dell'osservazione, quando il ricordo dello sterminio è ancora molto vivo. Così il

---

<sup>842</sup> KW: 12.

Mar Rosso, oltre a rievocare la fuga dall'Egitto e la liberazione del popolo ebraico, rimanda al sangue versato dagli ebrei nella recente tragedia, come osserva Vivian Liska<sup>843</sup>. Anche il riferimento al vento dell'est (*Ostwind*), propriamente il levante, si articola su due orizzonti temporali diversi. Aichinger sembra alludere alla migrazione degli ebrei dall'Europa orientale verso l'Europa occidentale, avvenuta già alla fine del XIX secolo e intensificatasi con lo scoppio della Prima guerra mondiale; fa pensare a questo grande spostamento da est a ovest anche la frase «als die Sonne unterging, sind wir ihr nachgezogen». Ma non bisogna neppure dimenticare l'importanza dell'est per Aichinger, non solo come “spazio mentale” (*geistiger Raum*) del vecchio *Haus Österreich*, ma anche come realtà concreta, vicina alla sua Vienna. La parte materna della famiglia di Aichinger aveva radici in molti territori orientali sotto il dominio asburgico: il nonno era nato nel 1852 a Dvorec (oggi in Slovacchia), la nonna nel 1868 a Pohl (oggi Polom, in Repubblica Ceca), nella regione storica della Moravia; a Lwów (Lemberg, L'viv), capitale della Galizia asburgica, erano nate le loro tre figlie, tra cui la madre di Ilse Aichinger, Berta, mentre il figlio minore, Felix, nasce nel 1899 a Sarajevo<sup>844</sup>. Vienna è una forza centripeta, punto di convergenza e di attrazione di queste numerose e diverse provenienze. È il centro dell'Impero ma anche una porta tra occidente e oriente, come scrive la stessa Aichinger in un ricordo della casa della nonna nella Hohlweggasse: «Meine Großmutter, zu der ich eine ganz besondere Beziehung hatte, wohnte sozusagen schon im „asiatischen“ Teil, aber noch mit dem Blick [...] nach Europa, zum Palais Metternich hinüber»<sup>845</sup>. E ancora, in un breve testo del 2005 dal titolo *Äpfel, Schule, Quittenkäse*:

«Wenn ich heute daran denke, kommt mir der Osten in den Sinn – es lag, wie schon der Fürst Metternich betonte, an der Grenze zu Asien. Wenn wir nach Westen schauten, sahen wir zum Sacré Cœur. Schauten wir aber nach Hause, so sahen wir nach Asien, in die Steppe und in die Schneewüsten unter dem aufgewirbelten Schnee.»<sup>846</sup>

L'*Ostwind* è una presenza fondamentale in *Judengasse*. Continua a soffiare anche dopo la cesura rappresentata dallo sterminio, ma non è più solo metafora della migrazione degli ebrei d'Europa. Si carica di un significato nuovo, legato profondamente alla contingenza storica e politica dell'Austria postbellica, tramite l'elemento, apparentemente innocuo, dei panni che si asciugano nel vento dell'est. Vivian Liska fa notare che in questa frase si potrebbe celare un riferimento al *Persilschein*, il certificato nato nel contesto nel processo di denazificazione del vecchio Reich, che attestava la probità di presunti criminali o collusi con il regime nazista, dichiarandoli “senza macchia” e prosciogliendoli da eventuali corresponsabilità<sup>847</sup>. Chi otteneva il *Persilschein* poteva aprire attività commerciali, fare domanda per un alloggio, ma anche esercitare cariche pubbliche e

---

<sup>843</sup> «Kein rotes Meer ist dort zu sehen, weil das Blutmeer, das mit der Judengasse assoziiert ist, angesichts der lächelnden jungen Männer und ihren Geschäften nicht mehr sichtbar ist». Vivian Liska, „Die Orte, die wir sahen, sehen uns an.“ *Wien in der österreichisch-jüdischen Gegenwartsliteratur*, in *Heimat – Identität – Mobilität in der zeitgenössischen jüdischen Literatur*, hrsg. v. Christina Olszynski u.a., Wiesbaden, Harrassowitz Verlag 2015, pp. 109-120: 118.

<sup>844</sup> Cfr. <https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/arc/downloads/ErnaKremer.pdf> (ultima consultazione: 15/12/2021).

<sup>845</sup> Lerke von Saalfeld, *Gespräch mit Ilse Aichinger*, in *Erzählte Zeit – Erzähltes Leben. Zehn Gespräche mit Zeitgenossen*, hrsg. v. Paul Assall, Bremen, Demin Verlag 1999, pp. 13-34: 15.

<sup>846</sup> St: 65.

<sup>847</sup> Cfr. Vivian Liska, „Die Orte, die wir sahen, sehen uns an.“, cit., p. 118.

ufficiali. La presenza del vento nella Judengasse rimanda, infine, anche a un fatto prettamente topografico: la strada, alle cui estremità si trovano due piazze, è esposta ai venti – in particolare il lato di Ruprechtsplatz, che è aperto sul Franz-Josefs-Kai e sul canale del Danubio. In un altro testo di *Kurzschlüsse* si legge: «Ich weiß [...] von der Judengasse, in die der Wind weht»<sup>848</sup>. Un'ultima metafora su cui vale la pena di soffermarsi è quella dell'erba. Dopo aver illuminato, in brevi quanto intense immagini, il tragico destino degli ebrei d'Europa, Aichinger afferma che da quel momento (*seither*) è cresciuta l'erba tra le pietre. La parola *Stein* è fortemente polisemica nel contesto di questa prosa. Può rimandare a una lapide (*Grabstein*), a una pietra di inciampo (*Stolperstein*), a un cippo di confine (*Grenzstein*) che marca la fine della Judengasse e, quindi, del primo distretto, o ancora alle pietre (*Katzenköpfe*) che pavimentano la strada. L'immagine dell'erba che cresce tra le pietre potrebbe rimandare al modo di dire tedesco *darüber ist Gras gewachsen*, corrispondente in italiano a “metterci una pietra sopra”. Potrebbe essere pertanto una metafora per indicare che lo sterminio degli ebrei è già stato dimenticato. Ma sostituendo consapevolmente la preposizione *über* con *zwischen*, e quindi non occultando la presenza materiale della pietra, Aichinger oppone un movimento di resistenza all'oblio e alla rimozione del passato. Tutto il testo, d'altronde, si innesta nel complesso rapporto tra presente e passato e si interroga su come i luoghi del presente possono ancora farsi portavoce di ciò che è accaduto. «Es ist geschehen», scrive l'autrice<sup>849</sup>. L'esperienza della tragedia collettiva, espressa dall'uso costante della prima persona plurale, si fissa in un luogo concreto e nei suoi costituenti minimi (la pietra, il filo d'erba), mentre l'uso alternato dei tempi verbali (presente, passato, poi di nuovo presente) disegna il cammino e, insieme, il destino del popolo ebraico: dalle pietre che pavimentano la Judengasse lo sguardo di Aichinger, e con lei quello del lettore, si sposta a est e prosegue verso ovest, seguendo il corso del sole, per tornare infine a Vienna.

---

<sup>848</sup> KW: 11.

<sup>849</sup> Anche qui è possibile leggere un velato rimando all'irrepresentabilità della Shoah. “L'Accaduto” è una delle formule utilizzate da Paul Celan per scrivere l'impronunciabile. Cfr. in questo lavoro p. 34.





*Katzköpfe* in Judengasse. Vienna, luglio 2021.

## 7. *Meine Sprache und ich* (1968)

Nelle miniature di *Kurzschlüsse. Wien* risalta la quasi totale assenza di un soggetto narrante, che si nasconde o scompare lasciando che siano i luoghi a parlare. Questo gesto di sottrazione dell'io coincide con quanto scrive Aichinger in un appunto del 1954, contemporaneo ai brevi testi viennesi: «Indem ich mich ganz hineinbegebe in Ort und Stunde, werde ich herausgehoben, werde ich als Kreuzungspunkt ich selbst»<sup>850</sup>. La citazione risuona con lo schema tipico che caratterizza le peregrinazioni mnestiche descritte in *Kurzschlüsse. Wien*. Nel momento in cui il soggetto si addentra nella dimensione spazio-temporale (*Ort und Stunde*) del ricordo, esso viene “sganciato” (*herausgehoben*) dalla contingenza e diventa un punto di intersezione (*Kreuzungspunkt*) delle coordinate spazio-tempo. La conseguenza di questo allontanamento del soggetto è una perdita di controllo sulla narrazione. Letteralmente attraversato, e non di rado assediato, dal “problema” etico della memoria e della storia, l'io che scrive lascia raccontare i luoghi. Nel 1968 viene pubblicato il testo di Aichinger *Meine Sprache und ich*, a metà tra saggio poetologico e racconto breve, ora contenuto nella raccolta *Eliza Eliza*. Il soggetto riaffiora sulla superficie del testo – lo si vede nel titolo, dove costituisce uno degli elementi del binomio *Sprache-ich* – e si rimette in gioco nella partita forse più complessa di tutte: quella con la lingua.

«Meine Sprache ist eine, die zu Fremdwörtern neigt. Ich suche sie mir aus, ich hole sie von weit her. Es ist aber eine kleine Sprache. Sie reicht nicht weit. Rund um, rund um mich herum, immer rund um und so fort. Wir kommen gegen unseren Willen weiter. Zur Hölle mit uns, sage ich ihr manchmal. Sie dreht sich, sie antwortet nicht, sie läßt uns geschehen. Manchmal tauchen Zöllner auf. Ihre Ausweise? Wir passieren, sie lassen uns passieren. Meine Sprache hat nichts gesagt, aber dafür ich, ich habe dienstefrig genickt, ich habe ihnen die Freude getan. Einer und etwas um ihn herum, unverdächtig. Aber was das war? Eine Spiralfeder. Nein, Dampf. Um jeden ist etwas herum, weißt du das nicht?»<sup>851</sup>

La prima frase si apre con la vera protagonista del racconto di Aichinger, la lingua, che assume tratti animati e viene descritta come un'entità in movimento che “tende verso parole straniere”<sup>852</sup> ma che in realtà è piccola, non arriva lontano e gira in continuazione attorno all'io, che qui va vista come l'istanza narrativa<sup>853</sup>. Le prime

---

<sup>850</sup> KMF: 63.

<sup>851</sup> EE: 198.

<sup>852</sup> «Die poetische „Sprache“, von der hier berichtet wird, „neigt“ sich, quasi körperlich [...], „Fremdwörtern“, fremden Wörtern, fremd anmutenden oder „fremd“ wie neu zu lesenden Wörtern „zu“». Irene Fußl, *Ein Lektüreweg durch Ilse Aichingers „Meine Sprache und ich“*, in «Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft», 36 (2005), 2, pp. 263-287: 268.

<sup>853</sup> Sulla scia di quanto afferma Christine Ivanovic, è bene non identificare l'io di questo racconto con l'io di Ilse Aichinger *tout court*. *Ich* individua qui, oltre al personaggio, l'istanza narrativa, non l'autrice del testo. Ivanovic nota che se si identificasse l'io con l'autrice del testo si rischierebbe di imprimere alla lettura uno stampo di genere, perdendo di vista l'oggetto reale del racconto, vale a dire l'attrito nel rapporto tra i due soggetti e il conseguente scollamento tra l'io e la lingua. Cfr. Christine Ivanovic, „*Meine Sprache und Ich*“, cit., pp. 109 (nota) e 111 (nota). Lo stesso viene segnalato da Konstanze Fliedl in *Die Grenze bei Ilse Aichinger*, cit., p. 57 e da Claudia Fahrenwald, che puntualizza: «Keinesfalls als programmatischer Text mißzuverstehen, impliziert die Erzählung *Meine Sprache und ich* (1968) eine grundlegende sprachtheoretische Grenzreflexion». Claudia Fahrenwald, *Aporien der Sprache*, cit., p. 129.

tre proposizioni cercano di riassumere lo strano comportamento della lingua, tra la tensione verso l'elemento di estraneità e il suo incessante muoversi attorno al soggetto, quasi un'esplorazione all'interno uno spazio circoscritto. Viene anche presentato subito un altro tratto tipico della lingua, cioè il suo silenzio. «Sie dreht sich, sie antwortet nicht», constata l'io narrante. L'arrivo repentino e non annunciato altrove, ma evidentemente frequente, di un'altra coppia di personaggi, costituita da due doganieri, aggiunge alla trama narrativa un ingrediente fondamentale e ricorrente nel testo, vale a dire quello del confine. I doganieri lasciano passare i due viandanti: «Wir passieren, sie lassen uns passieren». La lingua e l'io attraversano una frontiera che non viene rappresentata nel testo, forse è una linea ideale, un meridiano terrestre sulla carta geografica dell'esistenza<sup>854</sup>. Questa frontiera immaginaria separa due territori di cui Aichinger non fornisce descrizione. Dopo essersi identificati, la lingua e l'io passano: «Aber wir sind durch, wir haben passiert, wir können uns niederlassen, wenn wir atemlos sind»<sup>855</sup>. Il luogo in cui la lingua e l'io si stanziano dopo aver passato la frontiera si trova in prossimità di un altro confine, ma è un confine naturale, un lembo estremo di terra bagnato dal mare. Qui la lingua trascorre il tempo a fissare le onde e i movimenti di risacca. La lingua e l'io sostano comunque sempre nelle vicinanze della dogana e non superano il successivo confine, rappresentato dal braccio di mare, come si legge più avanti nel testo:

«Es war nicht meine Idee, uns so nahe der Zollhütte niederzulassen, aber meine Sprache war nicht weiterzubringen. Das vierte Land ist zu Ende, schrie ich ihr ins Ohr, da drüben ist schon das fünfte. Sie folgte mir widerwillig, nicht weiter als hierher. Wir könnten ebensogut Zöllner sein»<sup>856</sup>.

Vale la pena di analizzare la figurazione della lingua, il modo in cui essa viene rappresentata fisicamente. Nell'ultima parte del primo passo citato, dopo che la lingua e l'io sono finalmente "passati", i doganieri sembrano intrattenere uno scambio di battute in cui cercano di descrivere i due curiosi viaggiatori, nonostante il testo non presenti segni grafici – ad esempio le virgolette – che possano contraddistinguere in modo inequivocabile le frasi come un vero e proprio dialogo<sup>857</sup>. Ad ogni modo, la lingua viene descritta tramite due immagini: quella della molla a spirale (*Spiralfeder*) e quella del vapore (*Dampf*), ed entrambi avvolgono l'io. La lingua, che, come è scritto all'inizio del racconto, non arriva molto lontano («sie reicht nicht weit»), si muove insieme al soggetto e (de)limita il suo margine d'azione («rund um, rund um mich herum»). L'io di *Meine Sprache und ich* sembra quasi trascinarsi dietro la propria lingua, come l'io nella poesia di Ingeborg

---

<sup>854</sup> Penso qui soprattutto al discorso di Brema di Celan e all'insistente uso del verbo *hindurchgehen*, che, come *passieren*, indica un attraversamento e un passaggio (*Pessach*).

<sup>855</sup> EE: 199.

<sup>856</sup> EE: 201.

<sup>857</sup> Anche Irene Fußl è dello stesso avviso, ma riconduce la paternità delle frasi ai doganieri: «Es kann aber auch nicht ausgeschlossen werden, dass die Perspektive in dieser Passage mehrfach zwischen verschiedenen Ich-Instanzen wechselt». Irene Fußl, *Ein Lektüreweg durch Ilse Aichingers „Meine Sprache und ich“*, cit., p. 273.

Bachmann *Exil*<sup>858</sup>. Più avanti, la voce narrante fornisce indicazioni più dettagliate sull'aspetto "fisico" della lingua, attribuendole caratteristiche umane e paragonando il suo lungo collo a quello di un cigno:

«Der lila Schal stand ihr gut, er verdeckte ihren zu langen Hals und gab ihrer unausgesprochenen Erscheinung zugleich Sanftmut und Entschiedenheit. Das ist alles dahin. Sie stellt auch den Kragen nicht auf. So wie sie jetzt ist, erinnert sie mich manchmal an einen ausgewachsenen Schwan, aber so matt in den Farben, als hätte er das Wachstum noch vor sich.»<sup>859</sup>

Il corpo della lingua poetica mostra attributi e comportamenti umani, ma appare anche come istanza utopica, una intangibile «unausgesprochene Erscheinung»<sup>860</sup>, laddove il significato di *Erscheinung* rimanda sia al semplice aspetto esteriore, sia al fenomeno auratico dell'"apparizione". Se per Benjamin l'aura è il mezzo (*Medium*) che ci consente di esperire e percepire il mondo, e se la caratteristica fondamentale dell'aura nella definizione benjaminiana è la sua inafferrabilità, cioè il fatto di apparire al soggetto nel suo continuo sottrarsi, allora la lingua di *Meine Sprache und ich* può essere intesa come presenza auratica, «einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag»<sup>861</sup>. Questa continua tensione nel rapporto tra soggetto e lingua scorre anche sotto il testo, che a sua volta si sottrae al lettore nella sua auratica distanza<sup>862</sup>. Siamo al cospetto di una lingua silenziosa che si rifiuta di comunicare con l'io, come questi osserva subito dopo: «Meine Sprache und ich, wir reden nicht miteinander, wir haben uns nichts zu sagen»<sup>863</sup>.

«Was ich wissen muß, weiß ich, kalte Küche ist ihr lieber als warme, nicht einmal der Kaffee soll heiß sein. Das beschäftigt einen schon. Da hat man zu tun, zu decken, aufzuschneiden, die Kälte zu messen, die Wärme vergehen zu lassen. Während sie aufs Meer starrt. Meine Sprache hat es leicht zu starren, weil ich alles tue. Ich überstürze mich nicht wie zu Beginn, ich streife die Decke ruhig glatt, ich beschwere sie ruhig mit Steinen, wenn es windig wird, aber es ist wahr: ich arbeite und sie starrt. Sie äußert nicht einmal Wünsche. [...] Sie starrt nur oder horcht auf die Brandung, meine Sprache. Wir sind immer in Meeresnähe, dafür Sorge ich. Ich, nicht sie. Ich möchte wissen, was mit ihr geschähe, wenn ich einmal landeinwärts ginge, einfach einböge wie andere Leute auch, uns einen Steintisch zwischen den Mulden suchte, gehobelte Kiefern. Wie sie sich dann verhielte, ob sie mitkäme? [...] Manchmal beginne ich zu singen oder mit den Bestecken zu klappern, es wird leiser. Obwohl man bei unserer Küche nur wenige Bestecke braucht, hole ich sie hervor, auch Teller und Gläser. Ich nehme ein Messer und lasse es vorsichtig auf einen Teller fallen, immer aus derselben Entfernung.

---

<sup>858</sup> «Ich mit der deutschen Sprache/ dieser Wolke um mich/ die ich halte als Haus/ treibe durch alle Sprachen». Ingeborg Bachmann, *Werke*, hrsg. v. Christine Koschel u.a., Bd. 1: *Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, München, Piper 1978, p. 153.

<sup>859</sup> EE: 200.

<sup>860</sup> Cfr. Irene Fußl, *Ein Lektüreweg durch Ilse Aichingers „Meine Sprache und ich“*, cit., p. 267.

<sup>861</sup> Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. V/1, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1998, p. 560.

<sup>862</sup> Mona Körte lo definisce un testo ermetico. Cfr. Mona Körte, *Das taube Ohr der Sprache. Zu Ilse Aichingers Kurzprosa Meine Sprache und ich*, in *Studien zur deutschsprachig-jüdischen Literatur und Kultur. Standortbestimmungen eines transdisziplinäres Forschungsfeldes*, hrsg. v. Hans-Joachim Hahn u.a., Wien/Köln/Weimar, Böhlau 2020, pp. 77-90: 77.

<sup>863</sup> EE: 199.

Es wird seit fünf Wochen leiser. Vor kurzem versuchte ich es einmal, das Messer von etwas höher auf den Teller fallen zu lassen. Es schlug laut auf, ich hörte es deutlich, aber der Teller zerbrach. Meine Sprache blieb ruhig, den Blick aufs Meer geheftet, wie ich glaube immer auf dieselbe Stelle.»<sup>864</sup>

Quello tra la lingua e l'io è un rapporto completamente sbilanciato dove all'inazione della lingua si contrappone l'affanno dell'io, che cerca in tutti i modi di comunicare con la lingua, di venirle incontro assecondando i suoi desideri. L'inspiegabile atteggiamento della lingua porta anche l'io narrante a chiedersi come reagirebbe se all'improvviso quest'ultimo decidesse di lasciare quel luogo di confine per tornare verso la terra ferma, in direzione contraria, come fanno gli altri una volta giunti al punto estremo della terra. Per trovare un punto di incontro con la lingua, l'io si adatta alle sue esigenze, soddisfa i suoi bisogni esistenziali stendendo una coperta sulla sabbia e preparando da mangiare. Tutto ciò si rivela invano: «Sie wendet sich nicht um. Ich nehme ihr Gedeck und lege es vor sie hin, zwischen sie und den Gischt»<sup>865</sup>. Lo sguardo della lingua è ostinatamente rivolto verso il mare, la lingua non viene disturbata neppure dal rumore del coltello che l'io fa cadere volontariamente sul piatto, cercando di ottenere ascolto dalla sua lingua "sorda"<sup>866</sup>. È stato osservato come la lingua non solo si allontani dal soggetto, ma con la sua apparente neutralità e il suo impenetrabile mutismo rivendichi un diritto al silenzio e a non ascoltare. La rappresentazione della lingua in *Meine Sprache und ich* acquista perciò anche una connotazione politica<sup>867</sup>. Infatti dal testo emerge la sempre maggiore autonomia della lingua rispetto all'io<sup>868</sup>, il quale sente di non poter più esercitare un'autorità sulla "propria" lingua, diventando anzi dipendente da essa<sup>869</sup>. Questo paradossale rapporto tra soggetto e lingua, che non si incontrano più su un terreno comune di reciproca *Verständigung* e si allontanano l'una dall'altro, è un'ulteriore declinazione del concetto di confine. Tra i due protagonisti viene infatti letteralmente tracciata una linea di demarcazione che riflette la frattura tra l'istanza narrativa e la lingua ormai esiliata. L'apparente paradosso di una lingua che sceglie di ammutolire ha in realtà un importante significato se visto dalla prospettiva di una poetica, quella di Ilse Aichinger, che distilla la lingua in frasi estremamente concentrate e precise. Come nota Irene Fußl, questa operazione di definizione e di *Verknappung* del discorso rientra nella "categoria" del silenzio che si è soliti applicare alla lingua poetica di Aichinger<sup>870</sup>. Più recentemente, anche Barbara Thums ha affrontato il motivo del silenzio leggendo *Meine Sprache und ich* come un viaggio mitico

---

<sup>864</sup> EE: 199-200.

<sup>865</sup> Irene Fußl cita qui il dizionario dei fratelli Grimm, dove è riportato che la parola *Gischt* non indica solo la schiuma (in questo caso quella prodotta dalle onde del mare), ma ha anche il significato di «leeres Gerede». Cfr. Irene Fußl, *Ein Lektüreweg durch Ilse Aichingers „Meine Sprache und ich“*, cit., p. 280.

<sup>866</sup> Cfr. Mona Körte, *Das taube Ohr der Sprache*, cit., pp. 77-90.

<sup>867</sup> Cfr. Annegret Pelz, *Spracharbeit in Meeresnähe. Aichingers Grenzdialoge*, in *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?*, cit., pp. 63-71: 70-71.

<sup>868</sup> Cfr. Annette Ratmann, *Spiegelungen, ein Tanz*, cit., p. 134.

<sup>869</sup> Sulla scorta del saggio di Christine Ivanovic, che mette a confronto il testo di Aichinger con lo scritto *Le monolinguisme de l'autre* di Jacques Derrida, Thomas Wild parla del paradosso dell'aggettivo possessivo *meine* in *meine Sprache*, evidenziando come il soggetto non sia (più) padrone della propria lingua. Citando Derrida, Wild intitola il suo capitolo *Ich habe nur eine Sprache, und die ist nicht die meinige (Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne)*. Cfr. Thomas Wild, *ununterbrochen mit niemandem reden*, cit., pp. 266 sgg.

<sup>870</sup> «Zum Schweigen gehört der definierende Sprachduktus, das immer knappere Sprechen, das zur Folge hat, dass das Wenige und beim ersten Lesen oft auch Unverständliche nachgedacht wird». Irene Fußl, *Ein Lektüreweg durch Ilse Aichingers „Meine Sprache und ich“*, cit., pp. 265-266.

all'interno della lingua che si configura, secondo la studiosa, come un «Nachdenken über Randständiges in der Sprache und Randständigkeiten der Sprache, über Sprachlosigkeit, Schweigen und Verstummen sowie über Heimat und Fremde als Erfahrungsdimensionen in und mit der Sprache»<sup>871</sup>.

D'altro canto, il difficile rapporto tra io e lingua descritto in *Meine Sprache und ich* non è del tutto lontano dal sentire di Ilse Aichinger verso la *propria* lingua. Così, ad esempio, risponde la scrittrice alla domanda «Und Ihre Sprache ist immer da, bei Ihnen?»: «Sie läßt mich absacken, wo sie kann. Sie kommt nur dann, wenn ich sie gerade nicht brauchen kann»<sup>872</sup>. E ancora, in un'intervista con Peter Zimmermann confida il suo rapporto di inimicizia con la lingua, affermando vedere la scrittura come un'entità personificata: «Die Sprache, ein Freund ist sie eher nicht. Ich könnte sie manchmal wirklich... sehen Sie, ich personifiziere das Schreiben, und dann mach' ich ihr Vorwürfe»<sup>873</sup>. Una lingua che si sottrae e non ascolta, che vuole rendersi indipendente dal soggetto che scrive. Questo rapporto risulta in uno *Zwiespalt* tra i due personaggi e segna una spaccatura che nel testo si traduce in una serie di declinazioni del concetto di confine come “cesura”. Diversi anni dopo i racconti di *Der Gefesselte*, Aichinger mostra come la storia continui a essere determinata da confini che, come sempre in Aichinger, rimandano a una situazione esistenziale liminale. Fa notare propriamente Christine Ivanovic che *Meine Sprache und ich* può essere letto come un testo di posizionamento critico di Aichinger rispetto alla «Grenzsituation von Sprache und Existenz»<sup>874</sup> del tempo.

Il testo esce nel 1968, anno simbolico quanto turbolento dal punto di vista sociale, politico e culturale<sup>875</sup>, ma anche l'anno successivo all'uscita del volume curato da Richard Rorty *The Linguistic Turn*<sup>876</sup>. In Germania la rivolta dei figli contro la generazione dei padri era incominciata già alcuni anni prima, il suo punto di svolta storico erano stati i processi di Auschwitz avviati a Francoforte nel 1963, due anni dopo il celebre processo a Eichmann, tenutosi a Gerusalemme<sup>877</sup>. Al di là del *Vater-Sohn-Konflikt*, gli anni sessanta in Germania sono caratterizzati da una serie di profondi cambiamenti e rinnovamenti nel campo culturale e delle idee, ma anche da inquietanti ritorni al passato<sup>878</sup>. I processi di Francoforte, in particolare, riportano alla luce situazioni al limite della realtà e dell'esistenza, ma anche al limite delle possibilità espressive, della rappresentabilità. Tra il linguaggio e la realtà il soggetto percepisce quindi un inevitabile scarto che conduce a un allontanamento della lingua dal soggetto – e viceversa – e che mostra come il potere del soggetto che prende la parola (che parla, che scrive) sia un potere minore, limitato dall'impossibilità connaturata al linguaggio di *dire* l'essenza

---

<sup>871</sup> Barbara Thums, *Grenzräume des Schreibens – Blitzlichter des Erinnerns: (Dis)Kontinuitäten in der Poetik Ilse Aichingers*, in *Ilse Aichinger: „Behutsam kämpfen“*, cit., pp. 35-51: 45-46.

<sup>872</sup> Manuel Esser, „*Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*“, cit., p. 54.

<sup>873</sup> Peter Zimmermann, *Es ist besser, man schweigt. Ein Gespräch mit der Dichterin Ilse Aichinger*, in «Die Presse», 14-15 luglio 1990. Cit. in Annette Ratmann, *Spiegelungen, ein Tanz*, cit., p. 128 (nota).

<sup>874</sup> Christine Ivanovic, „*Meine Sprache und Ich*“, cit., p. 97.

<sup>875</sup> Cfr. *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Rolf Grimminger, Bd. 12: *Gegenwartsliteratur seit 1968*, hrsg. v. Klaus Briegleb/Sigrid Weigel, München/Wien, Carl Hanser Verlag 1992, p. 250.

<sup>876</sup> Richard M. Rorty (ed.), *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago, The University of Chicago Press 1967.

<sup>877</sup> Primo processo di Francoforte: 20 dicembre 1963-19 agosto 1965. Secondo processo di Francoforte: 14 dicembre 1965-16 settembre 1966. Terzo processo di Francoforte: 30 agosto 1967-14 giugno 1968.

<sup>878</sup> Rimando a p. 31 di questo lavoro.

delle cose<sup>879</sup>. Osserva Felice Cimatti che «il primo atto linguistico (e questa situazione si ripete tutte le volte che qualcuno prende la parola) [...] istituisce contemporaneamente un mondo di cose da nominare e i loro nomi, ma anche una gerarchia fra queste cose/nomi, come anche una scala di valori fra di essi»<sup>880</sup>.

In *Meine Sprache und ich* Aichinger si confronta con una *Grenzsituation* fortemente polisemica. La *Grenze* è il limite linguistico dell'immaginabile e del dicibile<sup>881</sup>, rappresentato da una lingua reticente, refrattaria al dialogo con l'io, ma designa anche il limite fisico, incarnato nella figura dei doganieri e nella frontiera che l'io e la lingua passano, nonché nel luogo di confine in cui i due personaggi sostano. La *Grenzsituation* di questo testo ci riporta, inoltre, anche al significato storico ed esistenziale del confine nella poetica di Ilse Aichinger. Lo si può leggere chiaramente nel romanzo *Die größere Hoffnung*, dove le frontiere chiuse rimandano sempre al labile confine tra la vita e la morte di cui fanno esperienza i bambini ebrei del romanzo, che contrariamente alla lingua e all'io di *Meine Sprache und ich* non hanno un *Ausweis* e non possono pertanto compiere il "passo in avanti" che consenta loro di essere liberi<sup>882</sup>.

#### 8. *Der Querbalken* (1963). Con un collage di Wolfgang Hildesheimer

Prima di *Meine Sprache und ich*, in un altro breve testo anch'esso raccolto in *Eliza Eliza*, Aichinger aveva sintetizzato l'esperienza (post)moderna di una lingua slegata dall'io, una lingua non più radicata nella realtà e sempre più distante dal soggetto, che crede di possederla. La lingua denomina, designa, delimita, ma non fa presa sulla realtà. In *Der Querbalken* (1963) non vale più l'assunto gadameriano, di pochi anni precedente, secondo cui «il linguaggio è un mezzo in cui io e mondo si congiungono, o meglio si presentano nella loro originaria congenerità»<sup>883</sup>. Questa è la diagnosi formulata nel pezzo in prosa, scritto nel febbraio del 1963<sup>884</sup> e uscito, nel dicembre dello stesso anno, sul numero 190 della rivista «Merkur», accompagnato da un'introduzione e una celebre illustrazione di Wolfgang Hildesheimer<sup>885</sup>. Le posizioni di Aichinger riprendono la tradizione austriaca *sprachskptisch*, derivante da uno sguardo critico (*sprachkritisch*) sul linguaggio<sup>886</sup>, come suggerisce anche Vera Neuroth accostando alcune frasi di *Der Querbalken* ad alcune proposizioni di

---

<sup>879</sup> Cfr. Salvatore Piromalli, *L'indicibile. Percorsi aporetici nel labirinto delle cose*, in «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia», 21 (2020), pubblicato online il 31/12/2020. <https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/salvatore-piromalli-01#fnref:fn54> (ultima consultazione: 13/01/2022).

<sup>880</sup> Felice Cimatti, *La vita estrinseca. Dopo il linguaggio*, Napoli/Salerno, Orthotes 2018, p. 27.

<sup>881</sup> Irene Fußl cita propriamente il distico di Schiller della «Sprache./ Die für dich dichtet und denkt». Irene Fußl, *Ein Lektüreweg durch Ilse Aichingers „Meine Sprache und ich“*, cit., p. 263.

<sup>882</sup> Cfr. anche Barbara Agnese, *Paßüberquerung*, in *Ilse Aichinger Wörterbuch*, cit., pp. 197-200: 199.

<sup>883</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it. Gianni Vattimo, Milano, Bompiani 2000, p. 541. La prima edizione tedesca esce nel 1960.

<sup>884</sup> Cfr. le agende di lavoro di Aichinger del 1963: «8.2. Querbalken begonnen»; «16.2. Querbalken fertig». Cit. in EE: 214.

<sup>885</sup> Ilse Aichinger, *Der Querbalken. Mit einer Einführung und einer Illustration von Wolfgang Hildesheimer*, in «Merkur», 17 (1963), 190, pp. 1179-1186.

<sup>886</sup> Anche in *Der Querbalken* la *Sprachskptis* appare come una conseguenza della *Sprachkritik* esercitata dal soggetto narrante.



Martin Heidegger<sup>887</sup>. In un confronto più serrato con la scrittura aichingeriana, Claudia Fahrenwald illumina alcuni testi fondamentali dell'autrice, tra cui *Der Querbalken* e *Meine Sprache und ich*, a partire dagli scritti di Ludwig Wittgenstein<sup>888</sup>. In entrambi i casi emerge come il pensiero poetico di Ilse Aichinger, soprattutto dopo gli anni sessanta, risente dell'influenza della svolta linguistica, che stava avvenendo proprio in quegli anni, ma anche della filosofia analitica di inizio Novecento, e mostrano la proficuità di una lettura di questi testi in chiave filosofica.

«Ich wollte mich auf einem Querbalken niederlassen. Ich wollte wissen, was ein Querbalken ist, aber niemand sagt es mir. Einer sagte mir, er hätte gehört, es sei ein Schiffsbestandteil, aber woher weiß er das, wo zieht er seine Erkundigungen ein? Ein anderer erklärte mir, es sei eine alte Synagogenform, jetzt schon lange nicht mehr in Gebrauch. Sie rühre von den Ebenen her und sei mit ihnen gegangen. Ein dritter erwiderte, nachdem er eine Weile nachgedacht hatte, er sähe da gewisse Verbindungen zu den Flußauen. Erwäge ich diese Antworten (es sind nur drei von vielen, ich habe viele Leute gefragt und es hat mir kaum einer die Auskunft verweigert), so beginnen sie, aneinander anzuklingen, aber nur leicht. Gewisse Gemeinsamkeiten leuchten auf, lassen sich aber bei längerer Erwägung, zum Beispiel bei Verschiebung der Reihenfolge, nicht halten. Und das bei einem Gegenstand, der dem Halt dienen sollte, vielleicht der Rettung.»<sup>889</sup>

In *Der Querbalken* l'io si mette alla ricerca del significato della parola e dell'oggetto *Querbalken*, letteralmente "trave trasversale"<sup>890</sup>, in quanto, come afferma, ha intenzione di stanziarvisi (*sich niederlassen*). La prima frase presenta già un elemento di ambiguità, in quanto l'io narrante non dice chiaramente di volersi "sedere" (*sich niedersetzen*) su una trave, ma di voler "prendere posto", di "stanziarsi" (*sich niederlassen*) su di essa<sup>891</sup>. Tutto il testo è basato sull'ossessione del soggetto di sapere che cosa sia effettivamente un *Querbalken*, di conoscerne l'essenza, e sulla mancanza di risposte adeguate a questo quesito. All'io narrante vengono fornite, in un primo momento, tre risposte, tutte accomunate dal fatto di non essere verificabili: la prima si fonda su un sentito dire, la seconda rimanda a qualcosa che non esiste più nel presente, la terza è formulata in modo vago dalla persona intervistata, che non esplicita infatti i nessi tra il *Querbalken* e le golene (*Flussauen*). Benché il soggetto interrogante individui alcuni elementi in comune tra le tre risposte ricevute, tali somiglianze non reggono («lassen sich [...] nicht halten»). I tentativi definitivi del *Querbalken*, un oggetto destinato a tenere, paradossalmente non tengono; da un lato perché le associazioni tra le tre risposte sono arbitrarie, dall'altro perché nessuno dei tre interrogati riesce davvero a rispondere alla domanda: che cos'è un *Querbalken*? L'io

---

<sup>887</sup> Vera Neuroth, *Sprache als Widerstand. Anmerkungen zu Ilse Aichingers Lyrikband "Verschenkter Rat"*, Frankfurt a.M., Peter Lang 1992, p. 12.

<sup>888</sup> Claudia Fahrenwald, *Aporien der Sprache. Ludwig Wittgenstein und die Literatur der Moderne*, Wien, Passagen Verlag 2000.

<sup>889</sup> EE: 122.

<sup>890</sup> Il dizionario dei fratelli Grimm definisce la parola *Querbalken* come «trabs transversaria». Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, s.v. "Querbalken": [www.woerterbuchnetz.de/DWB/querbalken](http://www.woerterbuchnetz.de/DWB/querbalken) (ultima consultazione: 12/12/2021).

<sup>891</sup> Il verbo *sich niederlassen* può valere sia come *sich niedersetzen* sia, più frequentemente, come *sich ansiedeln*. Cfr. Duden-Wörterbuch online, s.v. "niedersetzen".



narrante non si accontenta della definizione soggettiva del *Querbalken*, ma vuole arrivare a conoscere la natura del referente partendo dalla parola, dal significante: «Nicht, was ist er mir, sondern, was ist er?»<sup>892</sup>. Questo continuo e quasi ossessivo gesto dell'interrogare è il fine ultimo dell'io narrante. Come emerge anche da altri testi di Aichinger (in particolare in *Die größere Hoffnung*), l'atto di interrogare è sempre volto a smentire le verità rivelate e date per scontato, a scardinare le tassonomie del reale.

In questo testo, la riflessione verte su almeno tre punti, strettamente legati tra loro, tutti risultanti dal gesto del domandare e con un'importante valenza poetologica: l'atto del denominare<sup>893</sup>, l'arbitrarietà del segno<sup>894</sup> e il conseguente policentrismo della parola *Querbalken*, che apre a un ragionamento più ampio sulla prospettiva individuale del soggetto sulla lingua<sup>895</sup>. L'io narrante si rende conto che la sua scelta di considerare solo tre risposte alla domanda e di averne deliberatamente dimenticate altre è un atto di arbitraria selettività: «Aber ich habe ihre Antwort ausgelassen [...]. Daran sehe ich auch, wie zufällig meine Auswahl ist. Sie ist die reine Willkür, ich habe ausgespart, was ich vergaß»<sup>896</sup>. Il soggetto, già all'inizio del testo, si mostra consapevole dell'arbitrarietà del segno linguistico, del significante *Querbalken*, osservando che l'atto del denominare è esso stesso un gesto arbitrario che non riflette la vera essenza dell'oggetto – essenza che viene continuamente e letteralmente messa in discussione (*in Frage gestellt*).

«Zum Beispiel die Dame mit dem weißen Filzhund: was ist ein Querholz? Aber die stammelte nur irgendetwas und lachte, ehe sie mir entkam. [...] Sagte sie übrigens nicht etwas von Pflaumenpflücken in alten Städten? Darauf brachte sie mein Querbalken, jetzt fällt es mir wieder ein»<sup>897</sup>. L'aspetto dell'arbitrarietà viene sottolineato anche dal personaggio della signora con il cagnolino di feltro, che anziché fornire una risposta esatta si mostra titubante di fronte alla domanda dell'io narrante. La frase «Darauf brachte sie mein Querbalken» segnala al contempo che la domanda su cosa sia il *Querbalken* risveglia in ogni persona una serie di associazioni diverse. Il soggetto narrante, ad esempio, è cosciente che uno spostamento (*Verschiebung*) dell'ordine associativo che egli ha costituito dall'inizio del testo (nave-sinagoga-fiume) potrebbe condurlo verso campi di significato dalle connotazioni funeste. Questa diversità di significati dati dalle persone interrogate non vuole, pertanto, alludere soltanto a una polisemia, più o meno latente, della parola *Querbalken*, o dell'ancora più sfumato vocabolo *Balken*, ma rimanda anche al rischio, sempre presente, di un atteggiamento superficiale o addirittura manipolatorio nell'utilizzo della lingua. «Da könnte einer kommen und mich auf noch finstere Durchgänge verweisen. (Auf die Höfe der Staatsgefängnisse zum Beispiel, in denen die Galgen stehen.)»<sup>898</sup>. Da cui la conclusione definitiva: «Nein, ich bleibe bei meinen schwachen Auskünften. Und bei

---

<sup>892</sup> EE: 126.

<sup>893</sup> «Aber da taucht wieder die Frage der Benennung auf, diese alte Drachenwolke». EE: 122.

<sup>894</sup> «War es nicht schon Willkür genug, meine Erkundigungen in einem Augenblick der Müdigkeit abzurechnen?». EE: 122-123. Barbara Thums sottolinea giustamente come «die Arbitrarität der Zeichengebung [schließt] die Gefahr ihrer Manipulation [mit ein]». Barbara Thums, „*Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede*“, cit., p. 347.

<sup>895</sup> «Die Frage der Willkür ist sicher nicht die einzige [...]. Zum Beispiel zu den Standpunkten». EE: 123.

<sup>896</sup> EE: 123.

<sup>897</sup> EE: 123.

<sup>898</sup> EE: 127. Si noti anche che, nella seconda parte del testo, sono presenti molte parole tratte dal campo semantico della guerra: *Kriegsspiele, Soldat, Marsfelder, Rebell, stöhnend, Sturmreste, Staatsgefängnisse, Sterbende*.

meiner Frage. Nicht: woher stammt er? Nicht: Kennzeichen, Merkzeichen. Die kenne ich gut genug. Sondern: was ist er? Denn ich will ihn nicht mehr nennen»<sup>899</sup>.

Il soggetto resta fedele soltanto al principio dell'interrogare, riconoscendo il "pluralismo ontologico" della parola *Querbalken*<sup>900</sup>: «Ich bleibe deshalb meiner grauen Reihe, meiner Wahl, meiner Willkür treu: Synagogen, Schiffshölzer, Auen. Dem Ergebnis eines Tages»<sup>901</sup>. L'io narrante matura al contempo una profonda diffidenza nei confronti del significante, cioè dell'etichetta assegnata alla "cosa" *Querbalken*. Konstanze Fliedl scrive, a questo proposito: «Was nicht mehr genannt sein soll, ist das „nomen appellativum“, wonach nicht mehr gefragt werden soll, ist seine Herkunft, worum es nicht geht, ist sein Denotat»<sup>902</sup>. Lo *Sprachmisstrauen* dell'io narrante investe il piano grammaticale, etimologico e semiotico della parola *Querbalken*. In riferimento alla radicale presa di posizione che chiude il testo, Barbara Thums nota che l'esperienza della modernità del non poter più chiamare le cose con il loro nome diventa in Aichinger un non *vollerle* più nominare<sup>903</sup>. Tale condizione postmoderna, che si concretizza in un rifiuto categorico della parola, sembra essere la conseguenza del fenomeno di disgregazione e polverizzazione del nome descritto all'inizio del racconto breve *Ajax*, anch'esso contenuto nella raccolta *Eliza Eliza*.

«Ajax steht still in seiner Hülle. Er sieht durch die Luken. Sein Name taucht immer wieder vor ihm auf, pulverisiert und krank, was soll damit geschehen? In früheren Zeiten verzehrte man seine Namen, man goß sie in Formen, in denen sie zischend erstarrten. Es gab eigene Frühstückslöffel für Namen, manchen gelang es damals, ihre eigenen Namen vollkommen in sich aufzunehmen, so daß sie verschwanden, in keiner Passage mehr auftauchten, in keiner Gehörunterrichtsstunde.»<sup>904</sup>

Si notano alcune corrispondenze con la celebre e programmatica lettera di Lord Chandos di Hugo von Hofmannsthal (uscita nel 1902 con il titolo *Ein Brief*), che descrive – certo in un ben diverso contesto – un'analoga condizione patologica di afasia come dissoluzione dell'essere: «Mein Inneres aber muß ich Ihnen darlegen, eine Sonderbarkeit, eine Unart, [...] eine Krankheit meines Geistes». E ancora: «Die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, [...] zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze»<sup>905</sup>. In *Der Querbalken* la posizione finale dell'io narrante è una presa di coscienza dell'impossibile aderenza tra parola e significato, idea e oggetto. Questo iato tra significante, significato e referente viene esposto, anche se in modo non del tutto evidente, nel seguente passaggio:

---

<sup>899</sup> EE: 127. Sul tabù linguistico autoimposto dall'io narrante («ich will ihn nicht mehr nennen») cfr. Barbara Thums, „*Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede*“, cit., p. 357.

<sup>900</sup> Irene Fußl avanza anche l'ipotesi di leggere la parola *Querbalken* (o *Balken*) in senso biblico, in riferimento alla parabola della pagliuzza (o scheggia) e della trave. Questa interpretazione solleva la questione della percezione individuale della parola, molto rilevante nel testo aichingeriano. Cfr. Irene Fußl, *Der Querbalken oder: „Sprache,/ Die für dich dichtet und denkt“*, in *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?*, cit., pp. 27-35: 33-34.

<sup>901</sup> EE: 127.

<sup>902</sup> Konstanze Fliedl, *Die Grenze bei Ilse Aichinger*, cit., p. 59.

<sup>903</sup> Barbara Thums, „*Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede*“, cit., p. 360.

<sup>904</sup> EE: 179.

<sup>905</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in Id., *Brief des Lord Chandos. Poetologische Schriften, Reden und erfundene Gespräche*, hrsg. v. Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Frankfurt a.M./Leipzig, Insel 2000, pp. 127-139: 128 e 132.

«Und dann die Dreizahl. Sie liegt freilich nahe: drei Gassen, in denen Freunde wohnen, drei Moslems, drei Gelassenheiten vor dem Absprung. Aber ist sie nicht auch von der Willkür bestimmt? Wer möchte einen dreieckigen Platz, der sich zum Fluß hin öffnet, als natürlich bezeichnen? Nicht einmal die Anwohner. [...] Aber ich habe mich auf meinen Querbalken eingelassen und ich muß ihn bestehen.»<sup>906</sup>

La triade citata, ovvero le tre risposte casualmente scelte dall'io del racconto, dovrebbe essere in grado di descrivere, anzi di rendere tangibile e concreto l'oggetto *Querbalken*, ma è forte lo scetticismo dell'io narrante, che si chiede come sia possibile definire "naturale" un luogo di forma triangolare<sup>907</sup>. Come se Aichinger, attraverso il suo personaggio, stesse affermando che i tre significati della parola *Querbalken* non sono sufficienti a definire l'oggetto, la cui essenza continua a sottrarsi all'io, a sfuggire, spostandosi sempre più in là, sempre più al confine della lingua. In *Der Querbalken* la consapevolezza della non identità tra parola e oggetto non porta, come si potrebbe pensare, a un punto di non ritorno, a quella che Claudia Fahrenwald chiama «Aporie des sprachlichen Verstummens»<sup>908</sup>, ma spinge la voce narrante a proseguire la propria ricerca e a difendere il principio dell'interrogare la lingua e il mondo malgrado l'inconoscibilità e l'indefinibilità dell'oggetto *Querbalken*. L'ossessiva ricerca del personaggio principale, pertanto, è una ricerca della realtà *nella lingua*<sup>909</sup>.

Il 5 maggio 1963 il grafico, pittore e scrittore tedesco Wolfgang Hildesheimer scrive a Hans Paeschke, editore della prestigiosa rivista «Merkur», di aver ricevuto uno splendido testo da Aichinger, ma di non sapere se è illustrabile, poiché – così sembra suggerire Hildesheimer – si sottrae a una “comprensione” immediata mentre stimola il lettore a porsi e a porre domande, come fa la voce narrante, spingendosi ai limiti delle possibilità offerte dai linguaggi – anche artistici<sup>910</sup>. Nella sua introduzione al testo pubblicata sul «Merkur» Hildesheimer riferisce che i racconti di Aichinger avvengono in luoghi che sono «Orte des Traums» e in tempi che è possibile definire con la formula «zu keiner Stunde», citando l'omonima raccolta di scene e dialoghi della scrittrice. Forse anche per questa indefinitezza dello spazio e del tempo del racconto, Hildesheimer sembra esitare, in un primo momento, a illustrare il testo. Ma la risposta è a portata di mano e il 10 maggio 1963, in una nuova lettera a Paeschke, Hildesheimer conclude: «Bei Ilse's Geschichten gibts nichts zu zeichnen»<sup>911</sup>. Il progetto grafico prende così la forma di un collage; così lo descrive lo scrittore: «Nicht aus präfabrizierten Motiven sondern aus Mustern. Quellennachweis: fertige Rasterpapiere, Autokataloge, Rundfunkprogramme.

---

<sup>906</sup> EE: 123.

<sup>907</sup> Qui *Platz* assume un significato estremamente concreto e si riferisce all'inizio del testo, quando l'io narrante afferma di voler prendere posto (*sich niederlassen*) su una trave.

<sup>908</sup> Claudia Fahrenwald, *Aporien der Sprache*, cit., p. 127.

<sup>909</sup> «Die Suche nach dem Wesen des Querbalkens ist mithin keine Suche nach einer Wirklichkeit hinter, sondern in den Worten». Barbara Thums, „*Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede*“, cit., p. 351.

<sup>910</sup> DLA Marbach, D:Merkur. Aichinger, Eich e Hildesheimer erano legati da una forte amicizia. Nel lascito berlinese di Hildesheimer (Akademie der Künste) sono contenuti 31 documenti tra lettere, biglietti e cartoline di Ilse e Günter nel periodo compreso tra il 1957 e il 1990, mentre nei lasciti di Aichinger e Eich a Marbach si trovano 35 lettere e cartoline di Hildesheimer nel lasso temporale 1955-1973. Nell'archivio di Berlino è conservata anche una copia di *Der Querbalken*, con alcune sue sottolineature. Il rapporto di amicizia e il sodalizio artistico che lega i tre autori non è ancora stato oggetto di studi approfonditi.

<sup>911</sup> Wolfgang Hildesheimer, *Briefe*, hrsg. v. Silvia Hildesheimer/Dietmar Pleyer, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1999, p. 121.

Gezeichnet sind nur die beiden Gestirne und das Aleph unten in der „Legende“»<sup>912</sup> (fig. 16). È importante, prima di tutto, notare la posizione dei *segni* nel testo: l'*aleph* (א), prima lettera dell'alfabeto ebraico, la *a*, i numeri 2 e 6, il numero 3 (che rimanda alla triade di significato della parola *Querbalken*), sono collocati lungo i bordi del collage, quasi a riprodurre il comportamento della lingua di Aichinger, che nella sua continua ricerca di significati si spinge sempre verso il margine dell'espressione. Il posizionamento, fisico e critico, della lingua lungo i bordi della realtà suggerisce un immediato rimando al quadro di Paul Klee *Ad marginem* (1930), dove è possibile vedere e leggere elementi naturali (piante, animali), ma anche diverse lettere dell'alfabeto, dispersi per l'appunto *ad marginem*, lungo il bordo dell'opera, illuminati da un corpo centrale rosso scuro, una sorta di sole che trasmette l'idea di un cosmo riuscito (fig. 14). Come in *Der Querbalken*, anche in questo quadro lo sguardo di chi osserva sembra perdersi lungo i bordi, per poi venire «incessantemente ri-centrato dal disco centrale rosso intenso con il suo irradiazione oscuro»<sup>913</sup>, corrispettivo ideale dell'aichingeriano *Querbalken*. Nel quadro di Klee, quattro lettere sono disposte lungo i bordi: o-l-u-r. La *o* rossa in alto, attaccata alla cornice di supporto del dipinto, richiama la *u* nera, in posizione diametralmente opposta; sul lato destro compare una *l* incorniciata in un esagono, mentre sul bordo sinistro del dipinto una *r* sembra mimetizzarsi tra le linee flessuose delle foglie. È possibile pensare che le quattro lettere fungano come una bussola per l'osservatore: *oben, unten, links, rechts*. Le lettere *l* e *r*, tuttavia, sono invertite: la *l* di *links* è a destra, mentre la *r* di *rechts* si trova a sinistra. Ma ruotando l'opera di 180° e facendo così coincidere la *l* con il lato sinistro e la *r* con quello destro, i *marginalia* assumono nuovi connotati: l'uccello non è più a testa in giù, ma in un prato fiorito, mentre sul bordo superiore del quadro compaiono occhi e strani oggetti appuntiti. Entità prima misteriose assumono un significato pieno o possono acquisire nuove caratteristiche. I quattro punti del quadro non sono mai nell'ordine giusto, c'è sempre una coppia il cui senso è invertito. Proprio in virtù di questa doppia possibilità, però, si dischiudono nuovi significati a chi osserva. E così è anche possibile ruotare ulteriormente l'opera facendo coincidere la *r* con il bordo inferiore e notare, più distintamente, un gruppo di fiori.

Come nel quadro di Klee, anche nel collage in bianco e nero di Hildesheimer e nel racconto di Aichinger chi osserva e legge è libero di muoversi negli spazi aperti della pagina e di spingersi fino al bordo del testo o dell'immagine. Nel collage siamo di fronte a una superficie senza punto di fuga, multiprospettica, così come è multiprospettica la parola *Querbalken*. È stato detto che Hildesheimer lavora soprattutto con modelli e schemi, rinunciando all'utilizzo di “motivi prefabbricati”, in modo da restituire un'impressione della natura enigmatica del testo (e del *Querbalken*) senza fornire un'immagine definita e interpretata dell'oggetto. Perché, come scrive l'autore nella sua introduzione, «*Der Querbalken* ist also die Geschichte der Entwicklung einer Frage» e non è quindi il *Querbalken*, bensì la domanda stessa «der abstrakte Held der Geschichte». Nell'attingere a schemi e materiali di uso e consumo quotidiano, privati della loro *funzione* comune, il collage di Hildesheimer diventa una sorta di *ready made*. Egli si appropria, infatti, di modelli dell'esperienza quotidiana, «standardizzati, prodotti in serie dall'industria e in quanto tali caratterizzati dalla loro mancanza di

<sup>912</sup> *Ibidem*.

<sup>913</sup> Louis Marin, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Roma, Meltemi 2001, p. 182.

esclusività»<sup>914</sup>, e li sottrae al loro contesto abituale, assumendoli così come sono. Nel lavorare con materiali extrapittorici, con elementi scelti dalla realtà esterna al foglio di lavoro, ritagliati e incollati, Hildesheimer si inserisce anche nella prassi compositiva del *papier collé*, radicato a sua volta nell'esperienza cubista<sup>915</sup> (fig. 15). Come lui, anche l'io di Ilse Aichinger si muove nello spazio del vissuto, della quotidianità, assemblando risposte alla sua domanda sulla natura oggettuale del *Querbalken* e ricomponendo la superficie del reale in nuovi modelli espressivi. Non si tratta solo di un processo estetico o visivo, ma di una ricerca più profonda di relazioni e contiguità tra le forme nello spazio che porta a una compresenza di realtà e oggetti diversi in uno spazio discontinuo, poroso, delimitato dai margini dei materiali utilizzati. Ai lettori del «Merkur», infatti, Hildesheimer spiega che proprio questo è stato il suo sforzo interpretativo e costruttivo nel collage: partendo da materiali comuni, anche banali, ha cercato di incrociare la traiettoria della scrittura di Ilse Aichinger, che soprattutto nel *Querbalken* riesce a conferire a parole d'uso quotidiano, spesso logore e abusate, un senso e un valore nuovi: «Abgegriffene, banale Dinge wurden benutzt, im Versuch, sie so zu fügen daß etwas anderes, neues, ein wenig geheimnisvolleres aus ihnen entstehe, das sie über ihren ehemaligen Zweck so erhebe, wie Ilse Aichinger abgegriffene, verbrauchte Sprache über ihren Nutzwert hinauswachsen läßt»<sup>916</sup>.

---

<sup>914</sup> Cfr. Vocabolario Treccani online, s.v. “ready made”: <https://www.treccani.it/vocabolario/ready-made> (ultima consultazione: 29/12/2021).

<sup>915</sup> Cfr. Denys Riout, *L'arte del ventesimo secolo*, trad. it. Sergio Arecco, Torino, Einaudi 2002, pp. 114 sgg.

<sup>916</sup> Wolfgang Hildesheimer, *Einführung zu „Der Querbalken“*, in «Merkur», cit., p. 1180.



Fig. 14. Paul Klee, *Ad marginem*, 1930, acquerello verniciato su cartone, Basilea, Kunstmuseum Basel. L'immagine in basso è ruotata di 180° rispetto all'originale (in alto).



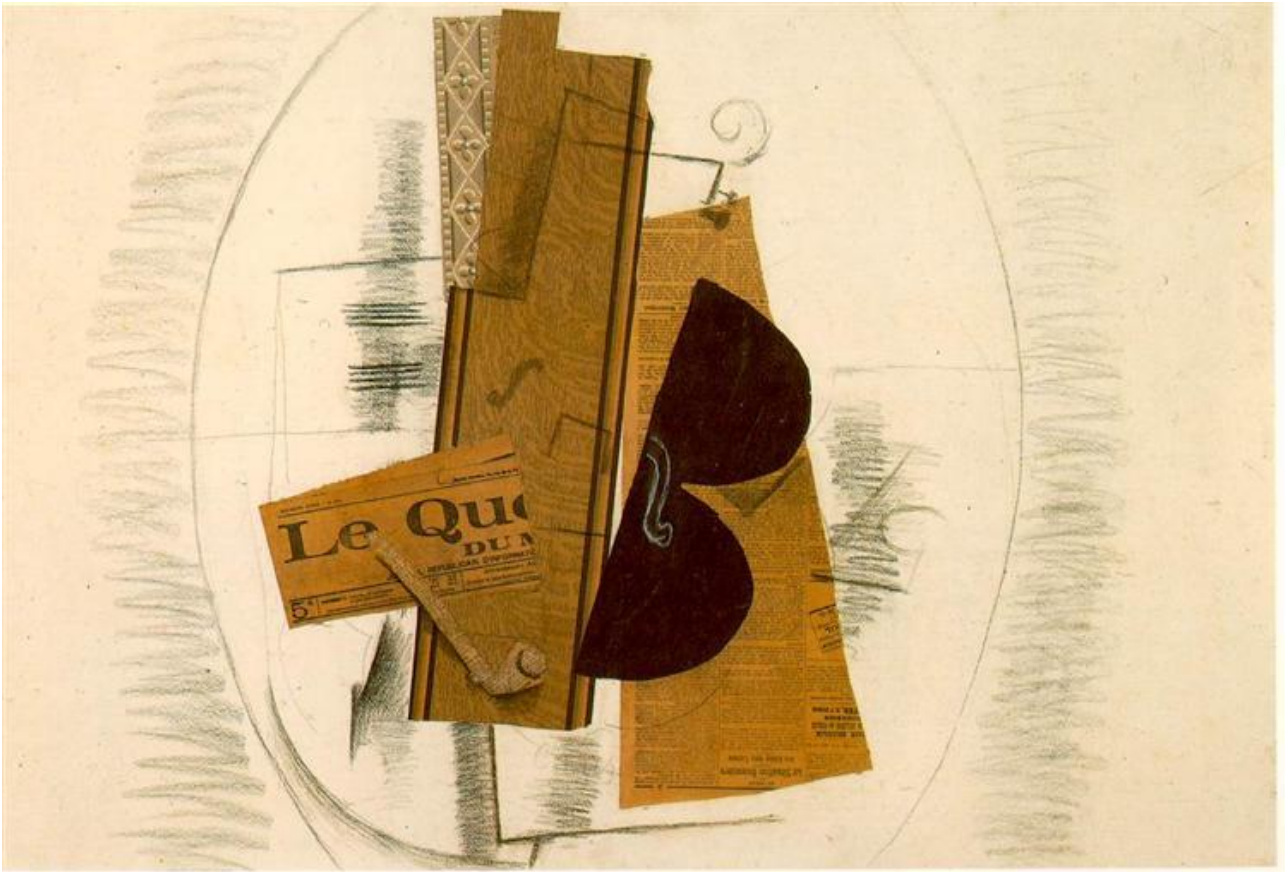


Fig. 15. Georges Braques, *Violin et pipe (Le Quotidien)*, 1913/14, papier collé, Parigi, Musée National d'Art Moderne

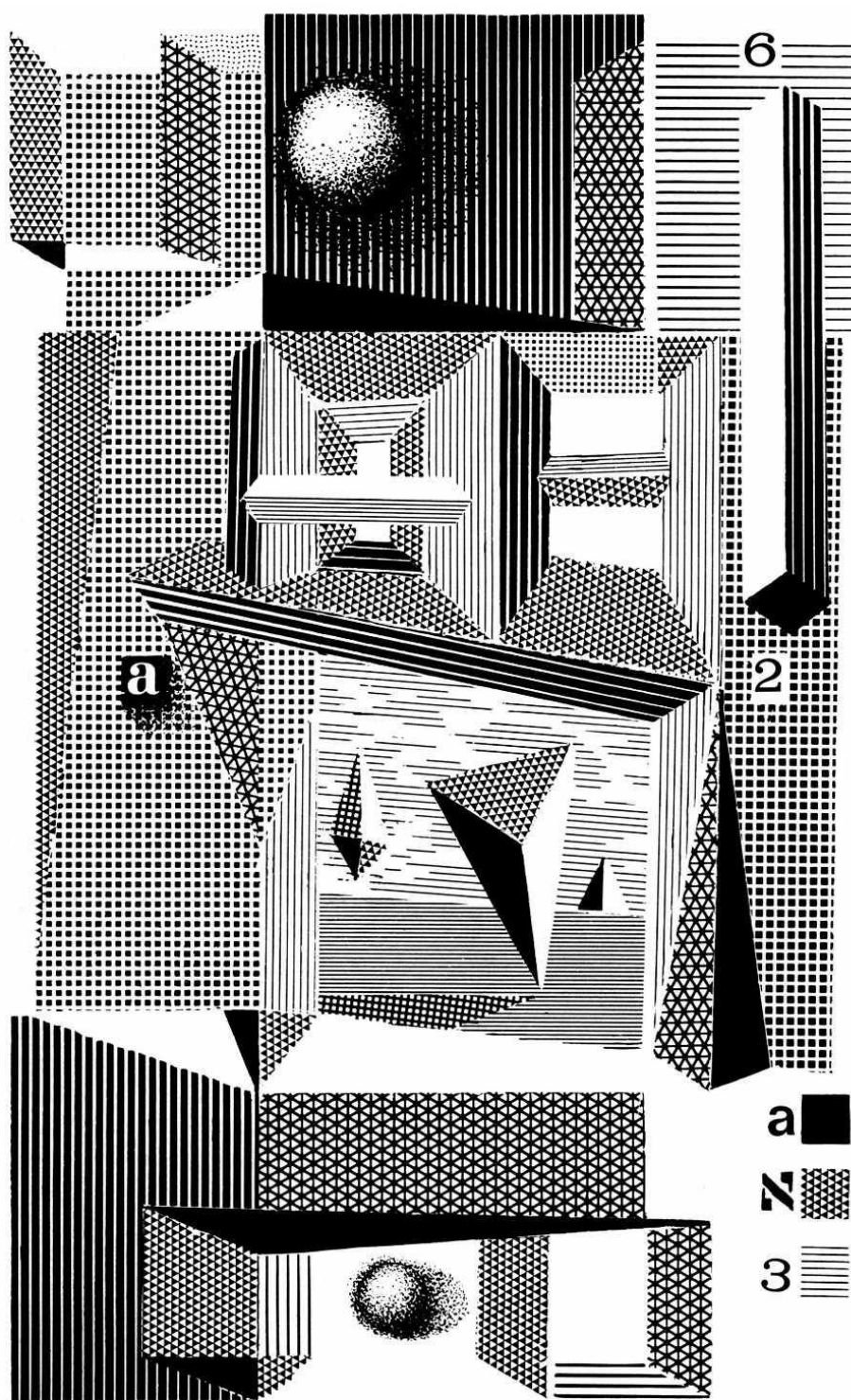


Fig. 16. Wolfgang Hildesheimer, collage realizzato per il racconto *Der Querbalken* (1963)



## 9. *Schlechte Wörter* (1976): scritture a(l) margine

«Ilse Aichingers schwierigstes Buch: schwierig zu lesen, schwierig, sich ihm kritisch zu nähern, schwierig, es zu vermitteln»<sup>917</sup>. Così Heinz Ludwig Arnold presenta sul «Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt» il volume *Schlechte Wörter* (1976) di Ilse Aichinger, considerato in effetti il libro più imperscrutabile ed “ermetico” di tutta la sua produzione. Un’altra recensione, intitolata *Hermetische Texte*<sup>918</sup>, mette fortemente in dubbio la comprensibilità di questi testi in prosa di Aichinger, ma al tempo stesso coglie il senso del suo scrivere “oscuro” – salvo infine giudicare fallito il tentativo intrapreso dalla scrittrice:

«Sprachliche Zusammenhänge sind hier zertrümmert, stellen unsere Vorstellungen von der Sicherheit akzeptierter Erkenntnisse oder Zustände in Frage und regen so zu kritischer Überprüfung der gewohnten Sehweise an. Das aber scheint nicht das Anliegen von Ilse Aichinger zu sein. Ihre Verweigerung von Sinnzusammenhängen weist eher auf introvertierte Reaktionen denn auf Provokation des Lesers hin.»<sup>919</sup>

Il «Darmstädter Echo» recensisce il libro come «ein Buch für sehr geduldige Leser»<sup>920</sup>. *Schlechte Wörter* è un esempio di *kleine Form* in cui si esercita Aichinger, ma presenta differenze sostanziali rispetto ai racconti brevi dei decenni precedenti e alle poesie in prosa ambientate a Vienna. La scrittura è asciutta, condensata, il discorso è oggetto di un estremo lavoro di scarnificazione che porta, in alcuni casi, a momenti di puro nominalismo. È quasi impossibile riconoscere, e tantomeno descrivere, una trama. Il dettato si muove lungo percorsi associativi che spingono chi scrive e chi legge verso le zone più imperscrutabili e periferiche del linguaggio. È questo tratto liminale della scrittura il più evidente e tenace elemento di continuità che lega *Schlechte Wörter* alla precedente produzione narrativa. Nel contesto della produzione aichingeriana, queste prose del 1976 segnano in effetti un vero e proprio limite e una cesura, dato che, come ci mostra il profilo dell’opera edita, dopo *Schlechte Wörter* la scrittura di testi in prosa rallenta fortemente per circa un decennio<sup>921</sup>. Per questo Heinz F. Schafroth, usando una bella immagine, ha definito la pubblicazione di *Kleist, Moos, Fasane* nel 1987 come «ein unverhofftes Geschenk»<sup>922</sup> per i lettori di Aichinger. Se da un lato *Schlechte Wörter* rappresenta il punto più estremo in cui si spinge lingua della scrittrice, dall’altro vuole essere anche una soglia, punto di partenza di nuovi percorsi – non da ultimo per chi si confronta con la lettura dei testi, che sollevano continue domande e riflessioni. In generale, la ricezione critica delle prose nel periodo immediatamente successivo alla loro pubblicazione ne sottolinea il carattere liminale, il loro situarsi al confine delle possibilità espressive. Heinz

---

<sup>917</sup> Heinz Ludwig Arnold, *Dicht vor der Grenze des Verstummens*, in «Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt», 2, 9 gennaio 1977, p. 18.

<sup>918</sup> Regine Friedrich, *Hermetische Texte*, in *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Kurt Bartsch/Gerhard Melzer, cit., pp. 212-214.

<sup>919</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>920</sup> Anonimo, in «Darmstädter Echo», 4 dicembre 1976.

<sup>921</sup> È interessante notare che nella forbice 1976-1987 gli unici testi in prosa pubblicati sono per lo più di natura autoriflessiva o dedicati ad altri scrittori: „Nur zusehen – ohne einen Laut“ (dedicato a Joseph Conrad), lo scritto *Zum Gegenstand*, il testo *Erzählungen. Adalbert Stifter* (poi intitolato *Weiterlesen*), *Im Namen Georg Trakls* (frammento da *Der geheime Leonce*), *In das Land Salzburg ziehen* e *Die Zumutung des Atmens* (dedicato a Franz Kafka).

<sup>922</sup> Heinz F. Schafroth, *Verbindlicher Irrealis. Ein unverhoffter Prosaband von Ilse Aichinger*, in «Frankfurter Rundschau», 232, 7 ottobre 1987, p. 8.

Ludwig Arnold, nella recensione poc'anzi menzionata, sostiene che *Schlechte Wörter* è il risultato di un continuo sviluppo e movimento della lingua verso zone sempre più marginali: «Sie [Ilse Aichinger] hat ihre Sprache rigoros fortentwickelt, fast möchte man meinen: bis nahe an die Grenze des noch Sagbaren. Erst im völligen Zweifel ist nichts mehr sagbar, verstummt auch der Dichter»<sup>923</sup>. In un'altra recensione di Arnold per la «Frankfurter Rundschau» del 25 ottobre 1976, il critico rimarca il carattere estremo e liminale della scrittura di Aichinger<sup>924</sup>, mentre il sottotitolo di un articolo uscito sul «Kölner Stadt-Anzeiger» del 14 agosto 1976 recita *Am Rande der Sprache*. L'autore, Mathias Schreiber, commenta il libro scrivendo che «der Ort solcher dichtenden Negation der handelsüblichen „Aussagen“ ist jene Endstation des Bewußtseins, an der die Ränder der Dinge und Wörter verschwimmen»<sup>925</sup>. La marginalità di *Schlechte Wörter* viene rintracciata anche da Jürgen Becker, la cui recensione sulla «Frankfurter Allgemeine Zeitung» del 3 luglio 1976 si intitola proprio *An den Rändern der Existenz*<sup>926</sup>. Interessante, infine, è il commento di Jürgen P. Wallmann, il quale scrive che i testi – o, come li chiama lui, le “talpe” (*Maulwürfe*) – di Aichinger sono inaccessibili in quanto si muovono in territori insoliti, magari più profondi, e toccano zone di confine della lingua e dell'esistenza: «Freilich bewegen sich Ilse Aichingers Maulwürfe in anderen, vielleicht tieferen Erdschichten, und sie gelangen in Grenzbezirke, in denen sie jedem Zugriff entzogen zu sein scheinen»<sup>927</sup>.

#### 10. La rinuncia al mot juste

«Ich gebrauche jetzt die besseren Wörter nicht mehr»<sup>928</sup>. È la prima frase del testo *Schlechte Wörter*, che dà il nome all'opera e funge al contempo da premessa programmatica. Dopo *Meine Sprache und ich*, che chiude la raccolta *Eliza Eliza*, in *Schlechte Wörter* Ilse Aichinger apre una nuova riflessione sul rapporto tra l'io e la lingua con un'affermazione di totale rinuncia alle “parole migliori”. Il verbo *gebrauchen* veicola qui un senso materiale: “usare”, ma anche “consumare” la lingua<sup>929</sup>. L'incipit del testo può essere letto quindi come reazione e gesto di resistenza all'aspettativa comune che la lingua poetica fornisca le parole migliori («die besseren Wörter»). Non a caso la frase ricorda le domande retoriche di Ingeborg Bachmann nella sua poesia *Keine Delikatessen*: «Nichts mehr gefällt mir./ Soll ich/ eine Metapher ausstaffieren/ mit einer Mandelblüte?!/ Die

---

<sup>923</sup> Heinz Ludwig Arnold, *Dicht vor der Grenze des Verstummens*, cit., p. 18.

<sup>924</sup> Heinz Ludwig Arnold, *An der Grenze. Ilse Aichingers Erzählungen „schlechte wörter“*, in «Frankfurter Rundschau», 240, 25 ottobre 1976, p. 12.

<sup>925</sup> Mathias Schreiber, *Bußgang des Bewußtseins. Am Rande der Sprache: Ilse Aichingers „schlechte Wörter“*, in «Kölner Stadt-Anzeiger», 14 agosto 1976.

<sup>926</sup> Jürgen Becker, *An den Rändern der Existenz*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 143, 3 luglio 1976.

<sup>927</sup> Jürgen P. Wallmann, *Ilse Aichingers Prosastücke „Schlechte Wörter“*. *Maulwürfe aus tiefen Sprachschichten*, in «Deutsche Zeitung», 27, 2 luglio 1976, p. 12.

<sup>928</sup> SW: 11.

<sup>929</sup> I Grimm accostano *gebrauchen* ai verbi *genießen* (“godere”, “assaporare”) e *zehren* (“consumare”), attingendo direttamente al campo semantico del cibo e, in generale, del piacere corporale: «gebrauchen gleich genießen, auch in dessen bildlicher verwendung, und wie bei diesem gewiss unmittelbar aus der bedeutung essen, zehren entwickelt». Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, s.v. “gebrauchen”: [www.woerterbuchnetz.de/DWB/gebrauchen](http://www.woerterbuchnetz.de/DWB/gebrauchen) (ultima consultazione: 12/12/2021).

Syntax kreuzigen/ auf einen Lichteffect?»<sup>930</sup>. La scelta deliberata delle “brutte parole”<sup>931</sup> da parte di Aichinger e la rinuncia ai preziosismi da Bachmann sono un rifiuto più generale dell’habitus linguistico che riconosce nella parola poetica una patente di verità e di elitaria esclusività.

«*Der Regen, der gegen die Fenster stürzt*. Früher wäre mir da etwas ganz anderes eingefallen. Damit ist es jetzt genug. *Der Regen, der gegen die Fenster stürzt*. Das reicht. Ich hatte übrigens gerade noch einen anderen Ausdruck auf der Zunge, er war nicht nur besser, er war genauer, aber ich habe ihn vergessen, während der Regen gegen die Fenster stürzte oder das tat, was ich im Begriff war, zu vergessen. [...] Ich werde mich nicht darum kümmern, ob man *stürzen* sagen kann, wenn er nur schwach die Scheiben berührt, ob es dann nicht zuviel gesagt ist. Oder zu wenig, wenn er im Begriff ist, die Scheiben einzudrücken. Ich lasse es jetzt dabei, ich bleibe bei *stürzen*, um den Rest sollen sich andere kümmern.»<sup>932</sup>

In questo primo testo della raccolta, Aichinger compie un gesto di radicale rinuncia alle regole della scrittura<sup>933</sup>, rompendo con le *Phrasen* e facendo saltare i nessi tra le parole. La sua domanda se sia opportuno utilizzare il verbo *stürzen* per una pioggia leggera che tamburella sui vetri – anziché, ad esempio, il più comune *prasseln* – viene risolta accantonando il *mot juste* in favore di una parola “peggiore”. Il verbo esatto è sfuggito di mente all’io del testo e viene così letteralmente sovrascritto da un altro, meno giusto (*weniger geschickt*). Un atteggiamento che sovverte le regole della lingua, qualificando la scrittura come «eine Form von Anarchie», come ammette l’autrice<sup>934</sup>.

«*Den Untergang vor sich her schleifen*, das fiel mir auch ein, es ist sicher noch viel angreifbarer als der stürzende Regen, denn man schleift nichts vor sich her, man schiebt es oder man stößt es, Karren zum Beispiel oder Rollstühle, während man andere Dinge wie Kartoffelsäcke nachschleift, andere Dinge, keinesfalls Untergänge, die werden anders befördert. Ich weiß das und die bessere Wendung lag mir auch schon wieder auf der Zunge, aber nur um zu fliehen. Ich traure ihr nicht nach. Den Untergang vor sich her schleifen oder besser die Untergänge, ich versteife mich nicht darauf, aber ich bleibe dabei.»<sup>935</sup>

L’esempio successivo riguarda il verbo *herschleifen*, “trascinare”, “strascicare”, abbinato al sostantivo *Untergang*, “declino”, “rovina” e all’espressione *vor sich*. Aichinger afferma di essere consapevole («ich weiß das») dell’inesattezza della frase: non si può “trascinare” (*herschleifen*) qualcosa “davanti a sé” (*vor sich*), mentre lo si può “spingere” (*schieben, stoßen*). La parola migliore non viene rifiutata in quanto tale, ma in quanto parola *convenzionalmente* accettata come migliore. Anziché accanirsi con la sua frase inesatta («ich

---

<sup>930</sup> Ingeborg Bachmann, *Werke*, cit., pp. 172-173.

<sup>931</sup> *Schlecht* può essere letto qui come sinonimo “inappropriato”, *schlecht gewählt*.

<sup>932</sup> SW: 11.

<sup>933</sup> «*Schlechte Wörter* ist ihr radikalstes Buch». Brita Steinwendtner, *Sammle den Untergang. Zu Ilse Aichingers Kurzprosa* *Schlechte Wörter*, in *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Kurt Bartsch/Gerhard Melzer, cit., pp. 138-147: 138.

<sup>934</sup> Luzia Stettler, „*Stummheit immer wieder in Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens*“, cit., p. 45.

<sup>935</sup> SW: 11.

versteife mich nicht darauf»), l'autrice la accoglie com'è, nella sua forma peggiore («ich bleibe dabei»). Nei testi di *Schlechte Wörter* le parole vanno prese alla lettera perché, come spiega Heinz F. Schafroth nel commento alla prima edizione del volume, non vogliono rimandare a significati allegorici o simbolici ulteriori, e pertanto: «sie können BEIM WORT GENOMMEN werden»<sup>936</sup>.

«Man könnte sich darüber unterhalten, aber ich habe diese Unterhaltungen satt – sie werden meistens in Taxis auf den Wegen stadtauswärts geführt – und nehme meine angreifbaren Wendungen in Kauf. Ich werde sie natürlich nicht anbringen können, aber sie tun mir leid wie Souffleure und Opernglasfabrikanten, ich beginne eine Schwäche für das Zweit- und Drittbessere zu bekommen, vor dem sich das Gute ganz geschickt verbirgt.»<sup>937</sup>

L'io narrante sa bene di non poter utilizzare le sue espressioni indifendibili. Esse sono “di seconda o terza scelta”, ma prova pietà per loro, così come prova pietà per i suggeritori e i fabbricanti di binocoli da teatro, figure modeste e marginali dell'esistenza.

«Ich bin auch bei der Bildung von Zusammenhängen vorsichtig geworden. Ich sage nicht *während der Regen gegen die Fenster stürzt, schleifen wir die Untergänge vor uns her*, sondern ich sage *der Regen, der gegen die Fenster stürzt und die Untergänge vor sich her schleifen* und so fort. Niemand kann von mir verlangen, daß ich Zusammenhänge herstelle, solange sie vermeidbar sind.»<sup>938</sup>

Questo ulteriore esempio è ben verificabile nelle brevi prose di *Schlechte Wörter*. Lo scetticismo dell'io narrante non si limita alla correttezza d'uso delle parole, ma riguarda anche i nessi logici tra le frasi. L'arte combinatoria tra le parole – quasi un gioco linguistico se non fosse frutto di un'attenta e serissima riflessione – fa venire meno le relazioni di senso, rendendo sospettosa persino la congiunzione *und* tra due frasi semplici. Questo atteggiamento nei confronti della lingua si risolve in una scrittura erosa e disgregata. Vale la pena di osservare come il discorso ruoti anche attorno alle aspettative esterne nei confronti della lingua poetica, che assumono quasi il tono di un'imposizione o di una pretesa, ad esempio nelle frasi «niemand kann von mir verlangen» e «das Beste ist geboten»<sup>939</sup>, laddove il participio *gebotten* ha un duplice significato a seconda che si riferisca al verbo *bieten*, “offrire”, o a *gebieten*, “imporre”. Quella di *Schlechte Wörter* è una lingua che resiste alle regole e alle convenzioni con una finalità precisa: sollevare domande e mantenere vivo il dubbio verso una lingua che, come ribadisce Aichinger in un'intervista, non è mai un affare privato dell'io che scrive, ma è sempre legata alla dimensione pubblica e collettiva di chi la usa. In questo senso, sottolinea Aichinger, la lingua è anche sempre *impegnata* (*engagiert*).

---

<sup>936</sup> Heinz F. Schafroth, *Die Dimensionen der Atemlosigkeit*, in Ilse Aichinger, *Schlechte Wörter*, Frankfurt a.M., Fischer 1976, pp. 129-133: 129 (maiuscolo dell'autore).

<sup>937</sup> SW: 11-12.

<sup>938</sup> SW: 12.

<sup>939</sup> SW: 13.

«Ich bin nicht wahllos wie das Leben, für das mir auch die bessere Bezeichnung eben entflohen ist. Lassen wir es *Leben* heißen, vielleicht verdient es nichts besseres. *Leben* ist kein besonderes Wort und *sterben* auch nicht. Beide sind angreifbar, überdecken statt zu definieren. Vielleicht weiß ich, warum. Definieren grenzt an Unterhöhlen und setzt dem Zugriff der Träume aus.»<sup>940</sup>

La rinuncia alle parole migliori implica una ricerca della parola esatta, la parola che definisce e mostra anziché nascondere, come *leben* e *sterben*. Interrogata su quali siano le caratteristiche della propria lingua, Aichinger risponde: «Nicht auf Wünsche einzugehen. Und genau zu sein. In einer Art, die ich mit Definieren bezeichnen würde, wenn Definieren nicht schon zu sehr definiert wäre. Aber ich habe Schreiben immer als Definieren empfunden, das heißt: ohne Auslassung zu sagen, was eine Sache ist»<sup>941</sup>. *Schlechte Wörter* offre molti esempi di parole che definiscono, parole che vengono minuziosamente dissezionate e osservate nelle loro componenti microscopiche. Ad esempio: «Ich lasse mir nicht mehr Angst machen, ich habe genug davon. Und noch mehr von meinen Einfällen, die gar nicht die meinen sind, weil sie sonst anders hießen. *Meine Ausfälle* kann es heißen, aber nicht *meine Einfälle*. Ach was, es kann alles heißen»<sup>942</sup>. L'idea di una poetica del "definire" si lega alla visione scettica di Aichinger verso la lingua e al suo modo di diffidare di tutto ciò che è scontato e dato per acquisito – soprattutto a partire dalla lingua. Nella forma della parola *Einfall*, "idea", "intuizione", è racchiuso il movimento di "caduta" di un pensiero (*es fällt mir ein*). Ma lo sguardo acuto di Aichinger sulla lingua mette in luce un altro problema, ovvero che la parola giusta non dovrebbe essere *Einfall* ma *Ausfall*, perché i pensieri, come le parole, sono già esistenti; la lingua dovrebbe riflettere un movimento contrario, di *es*-pressione (*Aus-druck*), veicolato dalla preposizione *aus* in *Ausfall*. Aichinger spiega questo concetto rispondendo alla domanda di Richard Reichensperger: «Wie fallen einem eigentlich Worte ein?»:

«Das frage ich mich auch. Ich habe einmal in einer Geschichte, *Schlechte Wörter*, geschrieben, dass es eigentlich meine *Ausfälle* heißen soll und nicht meine *Einfälle*. Es ist tatsächlich so... ich glaube, sie existieren und sie würden, auch wenn sie mir nicht einfallen, bin ich ganz fest überzeugt, dass sie einem anderen einfallen würden. Dass sie einfallen würden, weil sie da sind, weil sie präsent sind.»<sup>943</sup>

Sullo sfondo di questa riflessione, tuttavia, rimane sempre un profondo senso di dubbio sull'opportunità di utilizzare l'una o l'altra parola: «Ach was, es kann alles heißen». Fin dalla nascita, constata Aichinger, vengono assegnate etichette inadeguate, a partire dal nome di persona<sup>944</sup>. La conclusione è che ci sono parole che non definiscono la realtà, ma la deformano, si scollano dall'oggetto che dovrebbero designare. Come il vocabolo

---

<sup>940</sup> SW: 12.

<sup>941</sup> Manuel Esser, „Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist“, cit., p. 54.

<sup>942</sup> SW: 13.

<sup>943</sup> Ilse Aichinger/Richard Reichensperger, *Studio LCB mit Ilse Aichinger*, Literarisches Colloquium Berlin, 30 ottobre 1996: <https://www.dichterlesen.net/veranstaltungen/veranstaltung/detail/studio-lcb-mit-ilse-aichinger-1081/> (ultima consultazione: 1/12/2021).

<sup>944</sup> SW: 13.

*Welt*, da cui la conclusione: «Ich weiß, daß die Welt schlechter ist als ihr Name und daß deshalb auch ihr Name schlecht ist»<sup>945</sup>. Le brutte parole di Aichinger sono marginali, dimenticate, vengono da lontano, confinano con altre lingue, vengono sfigurate nei loro significanti per essere più appropriate, più vicine al referente che designano: «Wult wäre besser als Welt. Weniger brauchbar, weniger geschickt. Arde wäre besser als Erde»<sup>946</sup>. La rivoluzione linguistica privata di Aichinger non riguarda solo la scelta della parola, ma investe anche la lettera, il fonema, come sembra preannunciare d'altronde lo stesso titolo del libro. L'attenzione è sui piccoli costituenti della lingua, i *Wörter*, non sul discorso, i *Worte*.

### 11. *Schlechte Wörter II: corrispondenze in forma di Maulwürfe*

Il volume *Schlechte Wörter* è diviso in due parti: nella prima trovano spazio testi che, come scrive il curatore Richard Reichensperger, «eher um ihre Gegenstände kreisende Beobachtungen als Erzählungen sind», mentre la seconda parte è costituita da «Prosa, die von Ilse Aichinger selbst in die Nähe des Prosagedichts gerückt wird»<sup>947</sup>. I testi della prima parte sono stati scritti tra il 1969 e il 1975, come rivelano le agende di lavoro di Aichinger, e pubblicati tra il 1971 e il 1976, mentre quelli della seconda parte sono stati composti tutti nel 1971 e pubblicati tra il 1971 e il 1972. Questi ultimi, in particolare, costituiscono quindi un corpus unitario e omogeneo che presenta caratteristiche formali uniche non solo rispetto alla prima parte del volume, ma anche al resto dell'opera di Aichinger. Hannah Markus avanza l'ipotesi che i testi della seconda sezione di *Schlechte Wörter* siano stati scritti da Aichinger per Günter Eich. Lo dimostra la già citata cartellina *Maulwürfe*, custodita nel lascito della scrittrice, in cui è contenuto anche il testo *Bergung*, confluito nella seconda sezione di *Schlechte Wörter*. Günter Eich lavora ai suoi *Maulwürfe* tra il 1967 e il 1972, ma a partire dal 1971 le sue gravi condizioni di salute lo costringono a scrivere sempre meno. Secondo Markus, Aichinger avrebbe “raccolto il testimone” di Eich. I suoi *Prosagedichte* in *Schlechte Wörter* possono quindi essere visti come una risposta ai testi del poeta<sup>948</sup>, cosa che la studiosa documenta tramite un'analisi puntuale delle caratteristiche formali e linguistiche dei *Maulwürfe* di entrambi.

### 12. *Die Fremdsprache der Ilse Aichinger*

Nel testo *Die Fremdsprache der Ilse Aichinger* la scrittrice Ilma Rakusa individua tre caratteristiche fondamentali della lingua aichingeriana: l'abbondanza di domande dirette, l'ampio ricorso alle parole composte (che hanno la capacità di compattare e condensare anche molti significati) e la presenza diffusa di

---

<sup>945</sup> SW: 13.

<sup>946</sup> SW: 41.

<sup>947</sup> Richard Reichensperger, *Editorische Nachbemerkung*, in SW: 101.

<sup>948</sup> Cfr. Hannah Markus, *Schlechte Wörter als Familiensprache? Die „Prosagedichte“ von Ilse Aichinger und Günter Eich um 1970*, in *Ilse Aichinger: „Behutsam kämpfen“*, cit., pp. 135-151: 137-138.

nomi propri «die sich fremd und vieldeutig behaupten»<sup>949</sup>. In *Schlechte Wörter* l'atteggiamento di sfiducia, connaturato per Aichinger nel gesto stesso di scrivere e, prima ancora, di parlare, si presenta sotto forme così radicali che si ha l'impressione di trovarsi di fronte a un codice inedito, mai ascoltato prima. Eppure, quella di Aichinger non è una lingua "straniera" perché incomprensibile. La materia prima è comune, la scrittura utilizza parole ad alta disponibilità. Ma è una lingua *estranea*, come ci porta a pensare l'aggettivo *fremd-* in quella *Fremdsprache* assunta da Ilma Rakusa: un sistema familiare che, al tempo stesso, invita chi legge a conoscere nuove modalità e possibilità dell'espressione, o a vedere con occhi diversi ciò che sembra scontato.

L'effetto provocato da questa operazione di decostruzione della lingua, che Aichinger realizza fino in fondo e in modo coerente, è certamente destabilizzante per chi legge. Si consideri il caso del *Prosagedicht* intitolato *Hemlin*. La parola Hemlin non ha alcun significato, benché la sua forma possa richiamare un toponimo tedesco molto noto, Hameln. Il nome Hemlin viene citato numerose volte nel testo, ma rimane fino alla fine avvolto da un alone di mistero. Si potrebbe dire che Hemlin è un *Ausfall* (e non un *Einfall*) di Aichinger, cioè una parola preesistente ma che ancora deve essere pronunciata. A proposito dell'"enigma" Hemlin scrivono Christian Hawkey e Uljana Wolf, traduttori dell'edizione inglese di *Schlechte Wörter*<sup>950</sup>: «Mit dem letzten Wort des Textes kehrt Hemlin wieder zurück, zu sich, zu seinem Geheimnis: es *enthüllt* sich als ein umfassendes Geheimnis»<sup>951</sup>. Il nome Hemlin viene attribuito a un essere animato («Komm herunter, Hemlin, errate, was ich für dich habe. [...] Verschwinde nur nicht hinter deiner bescheidenen Figur»<sup>952</sup>), a una città con curiosi abitanti («Hemlin im Staate Jackson hat eine rothaarige Bevölkerung, es schneit dort nie»), a una ragazza raffigurata in un dipinto incompiuto del Veronese («Hemlin wurde von Veronese skizziert. Sie steht, dem Fenster zugekehrt, inmitten ihrer Mägde»), al nome di un'azienda sull'intestazione di una lettera («Hemlin ist ein Briefkopf. Mit Adresse, P.O.B., das übliche, keine schlechte Adresse»). In ogni paragrafo del testo, il significante Hemlin rimanda a significati sempre più opachi e tanto più misteriosi in quanto tutti si riferiscono a entità diverse tra loro. Hemlin è un'entità che produce nuovi significati i quali, comunque, non si escludono a vicenda e restano sempre sul margine dell'ambiguità semantica<sup>953</sup>. Hemlin è una di quelle parole di *Schlechte Wörter* che sono del tutto autonome rispetto al sistema lingua convenzionale: è il nome di una persona (o di un animale?) non identificabile, di un dipinto di cui non si conosce il titolo, di un'azienda di cui non si sa l'indirizzo, di una città in uno stato inesistente di cui si sa solo che non nevicava mai. «Hemlin leitet sich nicht von einer Grafschaft her, es entstand mit seinen Bürgern»: le origini di Hemlin non risalgono a un territorio preesistente, il suo nome è nato con l'arrivo dei suoi abitanti – verrebbe da pensare, nel momento stesso in cui hanno pronunciato il suo nome<sup>954</sup>. Hemlin esiste indipendentemente da una possibile provenienza, dalla sua

---

<sup>949</sup> Ilma Rakusa, *Die Fremdsprache der Ilse Aichinger*, cit., pp. 123-127.

<sup>950</sup> Ilse Aichinger, *Bad Words. Selected Short Prose*, translated by Uljana Wolf/Christian Hawkey, London/New York/Calcutta, Seagull Books 2018.

<sup>951</sup> Christian Hawkey/Uljana Wolf, *Notizen beim Übersetzen von Ilse Aichingers „Hemlin“*, in «Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens»: *Ilse Aichinger*, cit., pp. 188-192: 188.

<sup>952</sup> SW: 81.

<sup>953</sup> Cfr. Dagmar C. Lorenz, *Ilse Aichinger*, cit., pp. 196 sgg. Lorenz legge in particolare *Hemlin* come testo poetologico in cui sono esposti i tratti principali dei meccanismi associativi alla base dei *Prosagedichte* in *Schlechte Wörter*.

<sup>954</sup> Questo procedimento è tipico del radiodramma di Ilse Aichinger *Die Schwestern Jouet*, dove una delle tre sorelle, quasi per gioco (*jouet*), passa il tempo a inventare la realtà nominandola.

mancata etimologia. Fin dall'*Aufruf zum Mißtrauen*, Aichinger invita a diffidare di ogni certezza, consapevole che l'abuso e la manipolazione della parola – un tema con evidenti implicazioni etiche e politiche – possono portare alla corrosione e, infine, alla morte del significato. Possiamo leggere così il seguente passaggio di *Hemlin*: «Wir espären uns Quellennachweise. Hemlin, Hemlin, wo bist du? Komm doch Hemlin, sie ersäufen dich, die Quellen wachsen»<sup>955</sup>. Hemlin rischia di morire annegato (*ersäufen*) dalle fonti (*Quellen*), dai significati che si moltiplicano, si ingrossano. Immediato è il gioco tra *Quellen* e *Wellen*, i flutti che travolgono la parola, così come in *Die größere Hoffnung* la pioggia lava via dal quaderno dei bambini ebrei la riga tracciata con l'inchiostro rosso, trasformandola in un fiume insanguinato e dalle rive minacciose – altra immagine ricorrente nella poetica di Aichinger – in cui il senso rischia di annegare.

### 13. Ai margini dell'esistenza

Tutti i testi di *Schlechte Wörter* sono stati composti nel periodo della malattia di Günter Eich e dopo la sua morte, avvenuta nel 1972. Brita Steinwendtner ritiene che il volume sia «ein Buch über Günter Eich», ma anche «ein Buch über die Liebe, das Dasein ohne Gewähr [...], ein Buch über die Einsamkeit»<sup>956</sup>. La studiosa tocca un punto fondamentale, e cioè che questo libro sembra raccogliere questioni esistenziali di una “vita senza garanzie”, di una vita segnata da continue esperienze di abbandono e di morte. Il punto di vista adottato dall'autrice è, in effetti, sempre quello periferico, la prospettiva è di coloro che vivono al margine. I personaggi esistono, ma solo al limite estremo dell'esistenza, come i suggeritori e i fabbricanti di binocoli da teatro menzionati programmaticamente già nel testo che inaugura il volume. Non sono i protagonisti sul palcoscenico della vita, ma conducono un'esistenza dimessa, in ombra. Anche Carla Becagli sottolinea che Aichinger scrive *Schlechte Wörter* per «gli emarginati, i dimenticati, gli incerti privi di un ubi consistam»<sup>957</sup>. Leggiamo questo passaggio da *Die Liebhaber der Westsäulen*: «Der Schnee auf den Kapitellen der Westsäulen, nur Außenseitern unerträglich. Den kleinen Außenseitern, die wir ohnehin weglassen wollen, die den Fortgang verhindern. Besser auf der Seite der Gekaderten bleiben»<sup>958</sup>. Chi sono gli *Außenseiter*, che nel testo vengono chiamati anche “i disperati”, «die Ratlosen»? «Maler, denen das Gelb auszugehen beginnt, Strukturentwerfer für kleinere Stallungen, die ihren eigenen Kopf haben, Spengler, Privatleute, Jagdgegner, alles mögliche»<sup>959</sup>. Sono opposti ai *Gekaderte*, gli “inquadri”, un termine proveniente dal gergo militare tedesco e ora passato ad altri ambiti della vita, come quello lavorativo<sup>960</sup>. *Schlechte Wörter* muove una critica diretta a tutto ciò che è *etabliert*, dai «gerade Kerle»<sup>961</sup> agli «Interpreten», dagli «Herr Meyers» all'istituzione scolastica, che

---

<sup>955</sup> SW: 82.

<sup>956</sup> Brita Steinwendtner, *Sammle den Untergang*, cit., p. 143.

<sup>957</sup> Carla Becagli, *La lingua aggrottata*, cit., pp. 85-119: 109.

<sup>958</sup> SW: 25.

<sup>959</sup> SW: 25.

<sup>960</sup> Cfr. Duden-Wörterbuch online, s.v. “Kader”: «Aus Offizieren und Unteroffizieren bestehende Kerntruppe eines Heeres».

<sup>961</sup> SW: 52.



impartisce lezioni preconfezionate, «die gekürzten Fassungen»<sup>962</sup>. Questa postura profondamente critica è la forma più radicale della diffidenza di Aichinger; è un *Misstrauen* che tocca anche la sfera religiosa, come la scrittrice sembra voler comunicare in *Ambros* con le ripetute allusioni ai chiodi e all'ascensione (*Auffahrt, Hinauffahrt*<sup>963</sup>). Il personaggio di Ambros, nome la cui etimologia rimanda al significato di “immortale”, “divino” (da cui Ambrogio, Ambrosia, Atanasio), rimane ostinatamente ancorato alla vita terrena – in senso letterale. Pianta chiodi in un gradino allentato, ma a volte sembra che stia martellando la terra stessa: «Ambros steigt unter die Stufen. Bemüht sich, die Stufen mit einem Hammer festzunageln, eine davon war locker. [...] Er hat drei Nägel zwischen den Zähnen und hämmert. Manchmal klingt es, als schlänge er auf Erde»<sup>964</sup>. Vivono ai margini dell'esistenza, e in un luogo anch'esso marginale, i personaggi del racconto *Privas*: «Privas ist ein Schwitzkasten, eine Anstalt für tollwütige Lieblinge»<sup>965</sup>. In una celebre intervista, Aichinger mette in relazione il nome Privas con i concetti di *privat* e di *Sprache*, quasi a segnalare che la parola Privas è stata accolta nel lessico “privato”, individuale, dell'autrice:

«Der Begriff „privat“ im Bezug auf die schriftstellerische Arbeit entzieht sich mir, vor allem „privat“ und „engagiert“ als Gegensätze. [...] In der Ausgabe des Jahres 1907 von Meyers Lexikon steht Privat hinter Pritzwalk und Privas, Städten bei Potsdam und Lyon, Städten mit Irrenhäusern, Bismarcktürmen, Gewerbekammern. Diese Vorreiter des Privaten waren schon aufschlußreich. Unter „Privat“ fand ich auch Aufschluß. „Den einzelnen betreffend“, stand dort unter anderem. Gut. Wenn ich von dieser Definition ausgehe, kann ich sagen: Sprache ist privat, sie betrifft den Einzelnen, jeden Einzelnen. Sie ist so privat, wie sie engagiert ist.»<sup>966</sup>

Per sottolineare che la scrittura, cioè il mestiere di scrivere, non può essere qualificata come qualcosa di privato, Aichinger consulta la monumentale enciclopedia *Meyers Konversations-Lexikon* e trova la definizione di privato dopo i nomi di due città, realtà concrete, localizzabili, comunemente accessibili dall'enciclopedia, che escludono l'idea di privato come «den einzelnen betreffend». Privas assume così degli specifici tratti nella lingua personalissima dell'autrice e costituisce uno di quei luoghi, marginali, piccoli e dimenticati, della sua «Topographie des Privaten»<sup>967</sup>.

---

<sup>962</sup> SW: 33.

<sup>963</sup> Il termine *Auffahrt*, in tedesco, indica l'Ascensione di Cristo.

<sup>964</sup> SW: 37.

<sup>965</sup> SW: 45.

<sup>966</sup> Heinz F. Schafroth, *Meine Sprache und ich* [1971], cit., pp. 14-15.

<sup>967</sup> Heinz F. Schafroth, „*Hinter Pritzwalk und Privas*“: *die Topographie des Privaten im Werk Ilse Aichingers*, in «Schweizer Monatshefte», 61 (1981), 2, pp. 135-147.

#### 14. Una poetica del e al margine: Dover e altri luoghi

La poetica *del e al margine* di *Schlechte Wörter* non si riflette solo nella scelta di parole e personaggi “minori”, ma è radicale anche nei luoghi in cui sono ambientati i testi. Nelle *Westsäulen* dell’omonimo racconto è possibile intravedere un riferimento alle Colonne d’Ercole che delimitavano il confine del mondo occidentale. Il manicomio di Privas<sup>968</sup> è un luogo, se non lungo un confine geografico, di confinamento dell’esistenza. Gli armadi in cui sono riposti i vestiti di Rahel nel testo *Rahels Kleider* celano in verità dei passaggi segreti che portano all’altro lato della strada e segnano di fatto il confine tra due dimensioni della vita, delle quali quella oltre l’armadio resta solo una vana speranza: «Wenn ich die Geschichten von den Lumpensammlern in Kensington niemandem mehr erzählte? Und auch die nicht von Rahels Kleidern in den Wandschränken, die keine Wandschränke waren, sondern Durchgänge zur anderen Straßenseite, Durchstiege eigentlich, obwohl nach meinem Ermessen niemand mehr durchkam?»<sup>969</sup>. Un altro luogo di confine e di transito per eccellenza è Dover, stazione di approdo e di imbarco sul Canale della Manica. Fino all’estate del 1939, Dover era stata una delle destinazioni dei *Kindertransporte* che avevano messo in salvo dalla persecuzione nazista diecimila bambini ebrei, tra cui Helga, gemella di Ilse<sup>970</sup>. Dover significa molte cose per Ilse e Helga: è il luogo del rivedersi, poiché getta un ampio ponte tra Vienna e Londra, è la città in cui l’arrivo e la partenza coincidono<sup>971</sup> e, perciò, rappresenta una superficie di proiezione che consente, per un istante, di lenire la dolorosa *Sehnsucht* e le tante mancanze. Dover è il luogo del ritorno che preannuncia la gioia del rivedersi, come hanno confidato Ruth Rix, figlia di Helga, e Mirjam Eich, figlia di Ilse, allo studioso Thomas Wild: «Wir reisten immer über Dover nach England. Das heißt, mit der Fähre von Ostende nach Dover». E ancora ricorda Mirjam:

«Dover war mit einer riesigen Erwartung und Freude verbunden. Ich habe das immer so empfunden, atmosphärisch: als ob man nach Hause käme. Obwohl ich damals als Kind die Sprache noch gar nicht verstand. Der Klang des Englischen strahlte etwas ganz Vertrautes aus. Wobei sich dabei gewiss einiges von meiner Mutter auf uns Kinder übertrug.»<sup>972</sup>

In un ricordo intitolato *Einiübung in die Abschiede*, Aichinger descrive così le sensazioni associate a Dover:

«Im heißen Juli die Kälte auf dem Fährboot, die verschüchterten Mitfahrer, die bald zerstreut werden, der unruhige Ärmelkanal. Bahnhöfe, aneinander gereihete Bänke, die Nummer 201 schwankt an der hellen Schnur:

---

<sup>968</sup> SW: 44.

<sup>969</sup> SW: 61.

<sup>970</sup> Sui *Kindertransporte* doveroso è il rimando al volume collettaneo *Die Kindertransporte 1938-1939. Rettung und Integration*, hrsg. v. Wolfgang Benz u.a., Frankfurt a.M., Fischer 2003. Il libro contiene anche un testo di Ilse Aichinger e un’intervista a Helga Michie.

<sup>971</sup> Thomas Wild, *ununterbrochen mit niemandem reden*, cit., p. 86.

<sup>972</sup> *Ivi*, p. 180. Il 2 luglio 2017 le ceneri di Ilse Aichinger sono state sparse nel mare davanti alle scogliere di Dover. Cfr. Simone Fässler, *Reisen, ungläubwürdige*, in *Ilse Aichinger Wörterbuch*, cit., pp. 215-218: 218 (nota).

noch längst keine irische See. Dover kommt in Sicht, die Kreide, die auf den alten Schultafeln knirschte. „When the war is over, the white cliffs of Dover, and Johnny will lay in his own little cot again.“»<sup>973</sup>

Nell'eponimo testo di Aichinger tratto da *Schlechte Wörter*, forse tra i suoi più enigmatici e imperscrutabili, Dover è una città al margine che produce personaggi anch'essi al margine: «ein Gebückter, ein Wüterich, ein Clown»<sup>974</sup>, «Annie zum Beispiel, die in Dover nur das Sabbern gelernt hat»<sup>975</sup>. Dalla descrizione che Aichinger fornisce di Dover la città sembra riflettere una condizione di estraneità rispetto a tutti gli altri luoghi noti: «Dover heißt so wie es ist. Von diesem, wie viele sagen, unbeträchtlichen Ort sind alle Bezeichnungen und das, was sie bezeichnen, leicht aus den Angeln zu heben. [...] Aber Dover, beharrlich und sehr am Rand, nützt seine Macht nicht»<sup>976</sup>. A Dover, città irrilevante (*unbeträchtlich*) ma resistente, incrollabile (*beharrlich*), situata al margine estremo (*sehr am Rand*) della costa inglese, sorgono le famose scogliere bianche, che (di)segnano una netta cesura nel paesaggio. Le scogliere sono l'ultimo lembo di terra da cui, come il viandante di Friedrich sulle scogliere di gesso di Rügen, è ancora concesso di contemplare (*betrachten*) i nostri attimi: «Weshalb betrachten wir unsere Augenblicke, wenn nicht in Dover?»<sup>977</sup>. Tre volte viene nominata nel testo la preposizione inglese *beyond*, nascosta tra le parole tedesche. Diversamente da Dover, *beyond* non rimanda a nessun luogo; può indicare un altrove al di là del mare, un non-luogo irraggiungibile, paradossalmente concreto. Come in *Meine Sprache und ich*, dove la lingua rimane ostinatamente (*beharrlich*, per usare una parola tratta da *Dover*) sul confine, in contemplazione di un *beyond*. Oppure, aggiunge Aichinger, *beyond* forse non è un luogo: «Delft, Hindustan, auch beyond. Obwohl beyond kein Ort ist. Oder wahrscheinlich keiner ist»<sup>978</sup>. Fin dall'inizio e fin dal suo stesso nome, Dover viene presentato con connotazioni positive rispetto ad altri *schlechte Wörter*:

«Wult wäre besser als Welt. Weniger brauchbar, weniger geschickt. Arde wäre besser als Erde. Aber jetzt ist es so. Normandie heißt Normandie und nichts anders. Das übrige auch. Alles ist eingestellt. Aufeinander, wie man sagt. Und wie man auch sieht. Und wie man auch nicht sieht. Nur Dover ist nicht zu verbessern. Dover heißt so wie es ist.»<sup>979</sup>

Il punto di forza di Dover è che in questo luogo le relazioni di senso sono giuste e non sono contrarie all'evidenza: «Die Bezüge zwischen Krummgehen, Schiefgehen und Geradegehen sind hier richtig gesetzt»<sup>980</sup>. In questa breve frase risuonano i diversi livelli di significato delle parole *Krummgehen*, *Schiefgehen* e *Geradegehen*. Da un lato i tre verbi sostantivati rimandano ai personaggi menzionati nel testo, come i

---

<sup>973</sup> Ilse Aichinger, *Einübung in die Abschiede: Wien, vierter Juli 1939*, in *Die Kindertransporte 1938-1939*, cit., pp. 203-206: 205.

<sup>974</sup> SW: 41.

<sup>975</sup> SW: 41.

<sup>976</sup> SW: 41.

<sup>977</sup> SW: 43.

<sup>978</sup> SW: 41.

<sup>979</sup> SW: 41.

<sup>980</sup> SW: 43.

*Gebückte*, con la loro andatura curva (*krummgehen*) o ad altri personaggi di *Schlechte Wörter*, ad esempio i *Gekaderte* e tutti quelli che camminano dritto (*geradegehen*). Dall'altro lato, *Krummgehen* e *Schiefgehen* hanno anche il significato di “andare storto”, nel senso di “fallire un tentativo”. Nel corso della lettura sorge quindi spontaneo domandarsi se anche Dover non denoti solo la città costiera inglese, ma più referenti della realtà, come si è già visto nel caso del nome Hemlin. Thomas Wild, nella sua recente monografia su Ilse Aichinger, si chiede, citando testualmente le parole dell'autrice: «Wie könnte das aussehen, wollte man mit Dover selbst beginnen, *sein Bezeichnendes aus den Angeln zu heben?*». Wild scompone la parola Dover in una moltitudine di anagrammi realmente esistenti, in tedesco e in inglese, e mostra come «Dover [hebt] sich selbst aus den Angeln. Es öffnet eine Tür oder *door* zum Fischen zwischen den Sprachen. Es kontert sich, ohne selbst etwas tun zu müssen»<sup>981</sup>. Per la stessa Aichinger, d'altronde, Dover è una parola in movimento, transitoria, come spiega nel breve trattato di poetica *Schnee*, scritto nel 1975<sup>982</sup>, prendendo spunto dall'etimologia del prefisso tedesco *ver-*. «*Ver*, das nicht nur die zweite Silbe des Wortes Dover ist, geht auch auf got. *fra* zurück, so, wenn der Sinn eines Verschwindens oder Zugrundegehens vorliegt»<sup>983</sup>. *Ver-*, seconda sillaba della parola Dover, suggerisce alla scrittrice l'idea di un luogo sfuggevole ed evanescente, che, come la neve, scompare e si posa a terra<sup>984</sup>. Ilse Aichinger non è affatto estranea a esperimenti con le parole come quello fatto da Thomas Wild con “Dover”. In *Schlechte Wörter* più che in altre opere, la scrittrice guarda da vicino i vocaboli, li scompone, li ricompone in altre forme e si diletta a creare ampie reti<sup>985</sup> di parole che spesso sconfinano in terre e lingue straniere, in particolare l'inglese. Aichinger visualizza la parola come prodotto di una *ars combinatoria* che prende le mosse dalla materia prima, informe, del puro suono, o dalla singola lettera<sup>986</sup>. Nel suo lascito di Marbach sono conservati numerosi anagrammi, logogrifi e lunghi elenchi di nomi, scritti su grandi quaderni ma anche su supporti “di fortuna”: post-it, blocchetti per appunti, pagine di libri e riviste<sup>987</sup> (fig. 17 e 18). Nomi di persona, toponimi, ma anche parole composte diventano il punto di partenza per scardinare l’“oggetto-parola”<sup>988</sup> o, come scrive Aichinger: *aus den Angeln heben*.

La complessità di significato di questo testo in particolare e, in generale, di *Schlechte Wörter* deriva proprio dal fatto che Aichinger sottopone le parole a una revisione profonda e spietata, sovvertendo ogni previsione del lettore e mettendo in crisi la lingua come sistema convenzionale di segni. Per questo *Schlechte Wörter* è un'opera in cui l'atteggiamento di *Sprachmisstrauen* è assoluto. Lo si vede bene in *Albany*, composto nel

<sup>981</sup> Thomas Wild, *ununterbrochen mit niemandem reden*, cit., p. 83 (corsivo mio).

<sup>982</sup> Pubblicato in KMF: 113-114.

<sup>983</sup> KMF: 114.

<sup>984</sup> Nel verbo *zugrundegehen* Aichinger legge sia il significato di “soccombere”, “andare in rovina”, “crollare”, ma anche quello più letterale di “cadere a terra”, come fa appunto la neve.

<sup>985</sup> Si potrebbe parlare, in questo contesto, anche di un *addensamento* di parole disposte in una rete aperta di rapporti. Annette Ratmann nota che «im Prosastück *Schlechte Wörter* geht es nicht mehr um die Bedingungen des Erzählens, sondern um die Möglichkeiten des bloßen Sagens, um die Beobachtung der sprachlichen Äußerung überhaupt». Annette Ratmann, *Spiegelungen, ein Tanz*, cit., p. 140.

<sup>986</sup> Si ricordi di nuovo l'apertura di *Dover*: «Wult wäre besser als Welt».

<sup>987</sup> DLA Marbach, A: Aichinger. Assoziationsketten. Un fascicolo simile, intitolato «Assoziationsketten in Form von Namenslisten. Aus Sammlung Unglaubliche Reisen», è stato oggetto di analisi da Sugi Shindo in *Stolpersteine. Analyse zur subtextuellen Konstruktion von Aichingers Texten*, in *Absprung zur Weiterbesinnung*, cit., pp. 65-77.

<sup>988</sup> Cfr. Samuel Moser, *Ein leiser Wind. Über die Gegenwart Ilse Aichingers*, in «*Studia Austriaca*»: *Ilse Aichinger*, cit., pp. 9-20: 18.

marzo 1970, dove un vertiginoso elenco di parole e frasi mozze, separate solo da virgole e da pochi punti a fine capoverso, detta un ritmo compositivo scattoso ed estremamente contratto. In questi *Prosagedichte* degli anni settanta si compie quella che Hugo Friedrich chiama la «Satzfeindschaft». L'estrema riduzione sintattica, che si esprime secondo Friedrich anche nel fenomeno della «Entmachtung der Verbuns», porta a una sempre maggiore tendenza alla condensazione e all'ellissi, fino al puro nominalismo e, da ultimo, all'atomizzazione dei significati della parola stessa<sup>989</sup>.

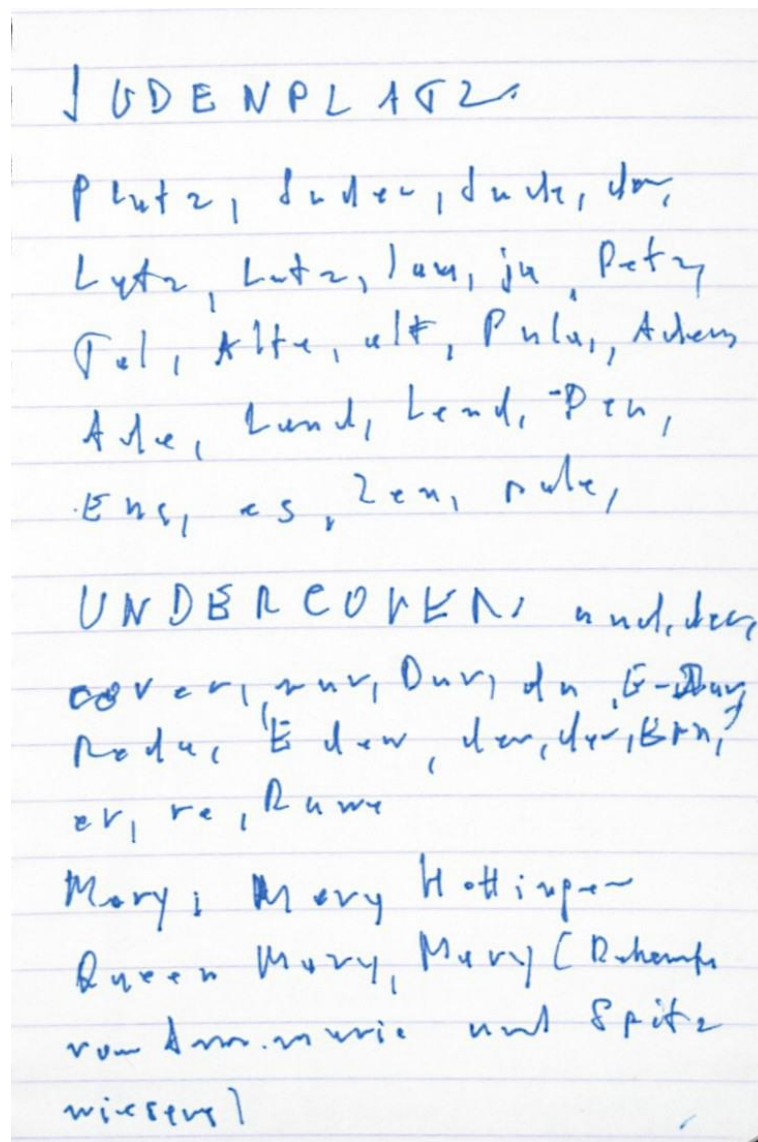


Fig. 17. Logogrifi con le parole *Judenplatz* e *Undercover*. In basso, una catena associativa a partire dal nome Mary.

DLA Marbach, A: Aichinger. Assoziationsketten

<sup>989</sup> Cfr. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek b.H., Rowohlt 1985, pp. 153 sgg. Cfr. anche Vera Neuroth, *Sprache als Widerstand*, cit., pp. 17 sgg.

Hotel 

Weisse Taube 

A-5020 Salzburg, Kaigasse 9  
Telefon 0662/842404, Fax 0662/841783

Das Familienhotel im Zentrum der Altstadt  
Your family hotel in the center of the old city

LAMPENSCHIRM: Lampen, Lampen, Puhim-e, Schirmen  
LERN, LRE, ENS, leh, sich, sein, oige, oin, Ei, nie,  
in, Eis, sit, ra, An, pan, simpel, Pein, Am sel, se la, el,  
als, Lea, lies, Seil als, Reich, reich, hier, bei, Schi, Reim,  
mir, marin, Arm, ~~arm~~, ure, ar, Rahne, Ahme, Ahn, mate,  
Nabe, he, am, A, Mal, Alm, Malt, Elmo, pes, Pieu, Eik,  
Siro, Lus, Maus, ars, Imme, Immen, wein, Seil, sei, sein,  
Reich, reich, Schrei, Schrein, Schal, als, simpel, Lea, luter,  
al, el, Lasche, Arche, Achse, Achsen, Laschen, Palma, Alm,  
Alps, peul, Ale, p, yima, Arima, Ira, Kai, Rei, Name,  
man, men, Sem, semi, per, Luter, mies, Poch, m, i, r, pes,  
As, ars, Seim, arm, Arm, Armen, Pia, Ai, Meus, Sei, sein,  
ein, Lach, pro, Rio, Mia, mit, Heim, Mei, Hume, Arl, Erl,  
Schuldung, Schuld, Ei, die, sic, es, Eis,  
nie, iss, den, sind, in, du, Gny, nur, Dsch, sta, dor, At,  
Muy, gel, Sigg, Dung, was, gan, Can

Hotel 

Weisse Taube 

A-5020 Salzburg, Kaigasse 9  
Telefon 0662/842404, Fax 0662/841783

Das Familienhotel im Zentrum der Altstadt  
Your family hotel in the center of the old city

CHARAKTERE: Rute, Rat, Arte, Art, Ure, er, hoch,  
acht, hort, rar, Quer, recht, echt, Karte, teur, Thau,  
Akt, Akte, kar, Ger, er, re, Ruch, Pacht, r, recht, At,  
ote, dre, fra, Ara, Kruch, Kes, Ara, oh, oh, Maus,  
VALENTIN: volk, ale, el, ul, Lea, ein, Ei, nie, in, Lein,  
Alte, alt, inne, Ali, Lia, ile, Eva, Evi, viel, neih, No, Noil  
DOKUMENTATION: Dokument, Nation, Pat, anti, ante,  
Amt, um, k, eum, du, c, Au, Aurn, Jon, t, auen, Kan, kann,  
Onem, Dak, kot, Kate, At, Eta, t, es, Fedak, Don, no,  
Nota, Not, Note, Ota, Kent, Kant, Mota, Jam, Mako,  
Ram, fu, tut, tutt, taute, dida, Knie, ein, Ei, mie, in  
SCHWANENSEE: Schwan, <sup>Achse, Achsen</sup> See, Jaen, ensi, ruf, es, sch,  
Name, Am, Asche, nach, schen, Schnee, Eche, Es, ot, the,  
ehe, es, nach, Pech, sen, wach, wecht, was,  
As, met, se, sin, meer

Fig. 18. Logogrifi. DLA Marbach, A: Aichinger. Assoziationsketten



15. «Das soll kein Ende sein»

*Schlechte Wörter* è il punto di arrivo di una poetica “a levare” che lavora sul testo in punta di scalpello. La lingua di queste prose e *Prosagedichte* si sottrae all’io che scrive e all’io che legge, spingendosi continuamente verso i margini più estremi del suo *Spielraum* con movimenti precisi e attenti. Proprio in questa esattezza del movimento consiste, secondo Aichinger, la vera sfida di ogni scrittura, come spiega in una conversazione con Richard Reichensperger, interrogata sul concetto di *Spielen*:

«In einem Spielraum sich bewegen, heißt ja spielen. Und dieses Sich-Bewegen in einem Spielraum, ohne die Grenzen zu berühren – der Spielraum ist nicht sehr groß – das war mir immer wichtig. Also auch beim Schreiben. Schreiben empfinde ich als ein Sich-Bewegen in einem ziemlich engen Spielraum, in dem man nicht anstoßen soll, in dem man doch bleiben muss. Also, es entsteht dann eine ganz bestimmte – wenn man Glück hat – sogar präzise Form der Bewegung.»<sup>990</sup>

Aichinger, in modo programmatico e radicale, si ferma nella zona liminale e indomita della lingua, fatta soprattutto di silenzi, cesure e vuoti, come gli enigmatici spazi bianchi che dividono i paragrafi (o i versi?) dei suoi *Prosagedichte*. Proprio in questa condizione di estrema perifericità del linguaggio vengono esplorate le possibilità (combinatorie) di allargare ulteriormente i confini dell’espressione, così come in *Das Erzählen in dieser Zeit* e in *Rede unter dem Galgen* l’approssimazione al punto finale o liminale dell’esistenza può diventare paradossalmente il modo per vedere la vita con occhi nuovi: «Und die Welt geht uns wieder auf»<sup>991</sup>. L’attimo finale non coincide di necessità con un addio solenne, come è possibile leggere in *Queens*, il *Prosagedicht* che chiude il volume *Schlechte Wörter*, dove la voce narrante sembra congedarsi per sempre da un personaggio di nome Mary: «Lebe jetzt nur wohl, Mary, lebe wohl, es war hübsch, dir zu dienen, du hast passiert»<sup>992</sup>. L’attraversamento della soglia intrattiene un legame di intertestualità con *Meine Sprache un ich*, dove l’io e la lingua *passano* la frontiera e arrivano in un nuovo territorio. «Du hast passiert»: “sei passata”, ma anche “sei trapassata”. La discesa di Mary si compie nel momento stesso della lettura, *passieren* è qui quasi un verbo performativo. L’io narrante accompagna Mary lungo il suo percorso, come se questa fosse bendata: «Hier sind zwei flache Stufen, gib acht, gleich geht es abwärts, aber nicht für lange, leicht abwärts»<sup>993</sup>. E ancora: «Don’t look back, schon wieder, das schleicht sich ein, back, back, der Blick ist gut, der Rat auch, drum schau nicht, horch nicht, Mary, geh»<sup>994</sup>. Non è dato sapere se Mary scende nel regno dei morti o se, al contrario, torna alla vita scendendo i gradini di un patibolo. Ad ogni modo, l’addio («lebe jetzt nur wohl, Mary,

---

<sup>990</sup> Ilse Aichinger/Richard Reichensperger, *Studio LCB mit Ilse Aichinger*, Literarisches Colloquium Berlin, 30 ottobre 1996: <https://www.dichterlesen.net/veranstaltungen/veranstaltung/detail/studio-lcb-mit-ilse-aichinger-1081/> (ultima consultazione: 21/12/2021).

<sup>991</sup> DG: 10.

<sup>992</sup> SW: 97.

<sup>993</sup> SW: 97.

<sup>994</sup> SW: 97-98. Barbara Thums rileva un’altra corrispondenza intertestuale tra l’esortazione alla lettura nel testo *Queens* e i versi di *Engführung* di Paul Celan: «Lies nicht mehr – schau!/ Schau nicht mehr – geh!». Cfr. Barbara Thums, „*Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede*“, cit., p. 145.

lebe wohl») non è definitivo, contrariamente a quanto il testo lascia presagire. Nell'ultima parte, Aichinger invita a ritrovare nella parola *Ende* il senso di *Rand*, il bordo, il margine ma anche l'orlo sfrangiato del vestito di Mary. Tutto il *Prosagedicht* è disseminato infatti di tracce lessicali che rimandano all'attività tessile. Il testo (*textus*) è esso stesso il prodotto di un intreccio di espressioni pubblicitarie in inglese, parole del lessico dell'autrice<sup>995</sup>, consigli ed esortazioni da cui si dipanano fili che raccontano altre storie, altre trame<sup>996</sup>.

«Das soll kein Ende sein, wenn es eins sein soll, sein soll, Enden genug, längsseits und längsseits, zu Füßen und zu Füßen, wenn du willst, Endlein, vierzehn Schnipsel, synthetics, Perlen und Teufel, das macht sich, Mary, das glaubt jeder, wie das vom Tisch fährt, laß die Enden tanzen, bis sie rund sind, Ecken und Enden rund mit Ringelschwänzen, bis man sie eintreibt, unsere guten Freunde, in das durchtränkte Buch, auf das wir schwören.»<sup>997</sup>

Attraverso la promessa «Das soll kein Ende sein» l'io narrante si accomiata da Mary con un messaggio positivo che sembra richiamare a sé le parole del condannato sul patibolo e di tutte quelle figure aichingeriane della *Endzeit*. Una fine che, straordinariamente, non significa fine. Bordini, ritagli, synthetics, perle e diavoli: in questa buffa danza macabra delle cose occorre lasciare che i bordi danzino («laß die Enden tanzen») fino ad arricciarsi («bis sie rund sind»), per poterli ricondurre a casa<sup>998</sup>. La loro dimora è un misterioso libro inzuppato su cui Mary e la voce narrante giurano («das durchtränkte Buch, auf das wir schwören»). Il testo *Queens* e il volume *Schlechte Wörter* si chiudono su questo punto interrogativo, sulla domanda aperta del lettore: “quale libro”? Un libro sacro, magari la Bibbia? Oppure, per effetto di un cortocircuito associativo, nel libro inzuppato di *Queens* possiamo rivedere il quadernetto dei vocaboli inglesi, appartenente a uno dei bambini ebrei di *Die größere Hoffnung*, caduto a terra e imbevuto di pioggia. La riga rossa in mezzo alla pagina si era trasformata in un fiume in piena, mentre il senso rischiava di annegare e pregava disperato di essere salvato, riportato all'altra riva, tradotto. Forse Mary – e con lei tutti i personaggi devianti di *Schlechte Wörter* – non giurano su un libro delle verità rivelate, ma sul taccuino bagnato dove le parole sono perdute e i significati sbavati. Così Aichinger si congeda dal suo pubblico di lettori e lettrici, prima dell'uscita della sua unica raccolta di poesie *Verschenkter Rat* (1978): lasciando irrisolte molte domande, ma invitando implicitamente chi legge, ancora e tanto più oggi, a interrogare se stesso e a interrogare la realtà, in un gesto di sincera diffidenza, a ricercare, senza temere di spingersi verso il confine e di sostare sul confine, a *tradurre* come atto etico di rifondazione del senso.

---

<sup>995</sup> Cfr. la frase «Heu ist ein Wort» (SW: 97), ripresa testualmente da *Schnee* (KMF: 113). *Heu* è inoltre il titolo di una poesia del 1988 (VR: 35). Si notino anche le corrispondenze tra la parola «Leseanleitung», le esortazioni «Lies, lies» e «lies, lies weiter» in *Queens* e il verso «Der Lesestoff ist grün», tratto dalla poesia *Lesen* (VR: 54) e ancora l'incipit di un testo conservato nella cartella «Maulwürfe u. Abschriften» del lascito di Aichinger: «Der Lesestoff dringt von der untersten Schicht des bleichen Himmels her an dem Affenbaum vorbei und durch das Glas der Schwingtüren ins Haus». Cit. in Hannah Markus, *Ilse Aichingers Lyrik. Das gedruckte Werk und die Handschriften*, Berlin/Boston, De Gruyter 2017, p. 139.

<sup>996</sup> Ad esempio la tragedia *Mary Stuart* di Schiller. Ne fa una brillante analisi Uljana Wolf in *Abgewrackt in Virginia, aber wir sind noch da. Ilse Aichinger lesen, „Queens“, und beyond*, in «TEXT+KRITIK»: *Ilse Aichinger*, cit., pp. 82-90.

<sup>997</sup> SW: 98.

<sup>998</sup> Uno dei tanti significati del verbo *eintreiben* è “ricondurre all'ovile”. Cfr. Duden-Wörterbuch online, s.v. “eintreiben”.



## Conclusioni

Und ob die weite Welt wirklich weit ist, das liegt an jedem Menschen.

Ilse Aichinger, *Die größere Hoffnung*, 1960

### 1. 2021 e oltre

A cento anni dalla nascita e a quasi ottanta dall'esordio letterario di Ilse Aichinger, l'interesse di critici, studiosi e lettori nei confronti dell'opera della scrittrice viennese conosce un rinnovato e crescente interesse. Negli ultimi anni, dalla sistematizzazione del lascito di Aichinger a Marbach sono nati studi e ricerche che hanno aperto nuove prospettive sull'opera edita<sup>999</sup>, malgrado le evidenti e numerose lacune e i silenzi dell'archivio. La presenza di documenti, fotografie, registrazioni e testi inediti sta anche alla base della mostra digitale, curata nel 2021 da Christine Ivanovic e Sugi Shindo e promossa dal Ministero degli affari esteri austriaco, «Es begann mit Ilse Aichinger. 1921-2021»<sup>1000</sup>. Anche il dibattito scientifico è costante e vivo, come dimostrano i convegni di calibro internazionale dedicati a Ilse Aichinger e alla gemella Helga Michie. Molto alta è inoltre l'attenzione verso l'ultima fase della sua produzione, orientata a sperimentare con diversi linguaggi mediali, come la fotografia e il film, e caratterizzata da un confronto costante e serrato con la memoria autobiografica. Il numero consistente di pubblicazioni uscite nel 2021, in occasione del centenario della nascita della scrittrice, testimonia l'immutata attualità della sua opera. Vengono proposte nuove interpretazioni e nuove vie di accesso alla scrittura di Ilse Aichinger, come nel volume di Thomas Wild, primo studio monografico che indaga le intersezioni tra pratica estetica della scrittura e riflessione etica, mostrando come l'idea aichingeriana di etica sia profondamente radicata nel significato della relazione con l'altro e nel gesto di accogliere questa alterità nella propria vita, ovvero nella propria lingua. Anche gli scambi epistolari con Helga Michie e con Ingeborg Bachmann e Günter Eich hanno dischiuso nuovi territori, ancora inesplorati, della biografia ma anche dell'opera di Aichinger, rendendo ad esempio ancora più evidente il contenuto di verità alla base di un romanzo come *Die größere Hoffnung*. La pubblicazione del polifonico *Ilse Aichinger Wörterbuch*, a cui hanno contribuito numerosi studiosi in tutto il mondo, nasce dal bisogno di mettere a fuoco e a sistema una serie di parole fondamentali della lingua poetica della scrittrice, mostrando come alcune di esse attraversino diversi luoghi della sua opera, incrociando e insieme accompagnando anche il suo percorso biografico.

La digitalizzazione ha da tempo rivoluzionato il modo di leggere i testi e di muoversi tra di essi, mentre i rapidi sviluppi della realtà virtuale stanno mostrando che è possibile sperimentare nuove modalità della ricezione, ma anche di *vivere* il testo letterario e il mondo che da essi si crea, in parte superando le frontiere stesse della digitalizzazione. Molto recentemente, in Svizzera, un gruppo di giovani artisti e scienziati ha sviluppato

---

<sup>999</sup> Penso qui allo studio di Hannah Markus sulla produzione lirica edita e inedita di Ilse Aichinger. Cfr. nota 941.

<sup>1000</sup> <https://online-exhibitions.at/ilse-aichinger/> (ultima consultazione: 15/1/2022).

un'esperienza di realtà virtuale basata sul testo *Meine Sprache und ich* di Ilse Aichinger<sup>1001</sup>. Grazie alla realtà virtuale, il “giocatore” può calarsi fisicamente nella parte dell'io e vivere in prima persona le esperienze del narratore – o almeno approssimarsi a quell'esperienza di allontanamento della lingua dal soggetto che scrive. In fondo all'esperimento c'è la volontà di studiare nuove modalità di accesso al testo e di mostrare come la digitalizzazione possa cambiare il modo di avvicinarsi all'universo di un autore e di entrarvi. Nell'epoca della realtà virtuale e aumentata, leggere non si configura più come un processo lineare, ma si tramuta in un'attività multidimensionale che comprende la possibilità di *muoversi* nella realtà creata dal testo e di interagire con quella realtà. Un modo di intendere la scrittura – e la lettura – come attività discontinue, simultanee e in connessione con un mondo a più dimensioni.

Nel lavoro di ricerca qui proposto si è tentato di muovere un passo in questa direzione, vedendo il primo trentennio dell'opera di Ilse Aichinger non come corpus chiuso, caratterizzato da una sequenzialità e progressività interna, ma individuando nel percorso di ricerca poetica della scrittrice una serie di movimenti della scrittura contigui e reticolari, in relazione e in dialogo tra loro. A ogni modalità è stata associata una forma letteraria: il romanzo, il radiodramma, la prosa breve – in particolare il *Prosagedicht* per la sua natura ibrida. Per ognuna di queste forme si è cercato di mostrare come la scrittura di Aichinger tracci una traiettoria eccentrica rispetto all'orbita tradizionale o comunemente praticata. Sullo sfondo di uno sperimentalismo che non è mai fine a se stesso, la pratica estetica della scrittura si fonde con un'intenzione e una tensione etica che si esprime nel sentimento della diffidenza di chi scrive nei confronti della lingua. Il precoce invito, in *Aufruf zum Mißtrauen*, a diffidare della propria voce, di se stessi e della bontà delle proprie intenzioni prima ancora che dell'altro, di ciò che si reputa “diverso”, costituisce il punto nevralgico di tutta l'opera di Aichinger, la soglia di partenza e, insieme, di ritorno di una scrittura in cui il soggetto – autore, personaggio e lettore – è sempre un soggetto “politico” che assume su di sé la responsabilità dell'agire nel mondo e in relazione all'altro. La domanda che, in modo più o meno esplicito, ha accompagnato questa ricerca, ovvero se abbia ancora senso, oggi, leggere l'opera di Ilse Aichinger a partire da categorie estetiche come quelle dell'assurdo e del surrealismo, e se il *sous-oeuvre* dell'autrice possa dimostrare invece che sotto un dettato fortemente sperimentale scorre una più forte *vis* etica e politica, ha aperto un numero cospicuo di altre domande e di piste di riflessione che meriterebbero certo ulteriori indagini e più ampie ricerche. Questioni come quelle della corporalità, della memoria, della rappresentazione dello spazio urbano e dei luoghi del trauma, dell'identità ibrida e del margine come estremo punto di osservazione della realtà e di sperimentazione formale e linguistica sono solo alcuni degli aspetti che sono stati sollevati e messi in luce per cercare di riflettere la complessità e la ricchezza del testo aichingeriano. Complessità che è possibile rintracciare anche nelle numerose corrispondenze poetiche e personali con scrittori, filosofi e artisti che mettono Aichinger al centro di una costellazione intellettuale e aiutano a illuminare alcuni momenti fondamentali della letteratura europea del Novecento<sup>1002</sup>. Allo stesso modo, un approccio che metta sullo stesso piano testo edito e testo inedito, lasciando

---

<sup>1001</sup> <https://www.sarahelenamueller.ch/meine-sprache-und-ich/> (ultima consultazione: 17/1/2022).

<sup>1002</sup> In questo senso, trovo particolarmente utile l'approccio della *Konstellationsforschung*, un metodo di ricerca di ambito filosofico sviluppatosi tra la metà degli anni '80 e la metà degli anni '90, nato dagli studi di Dieter Henrich sulla filosofia

emergere dall'archivio il corpo latente del testo, è senza dubbio fruttuoso per una comprensione più dettagliata e completa dell'opera di Aichinger.

## 2. Cercare e trovare

In un'intervista del 1972, alla domanda su quale sia la chiave per leggere i suoi testi, Aichinger risponde esponendo il proprio modo di leggere testi avvincenti ma "difficili", ovvero mettendosi alla ricerca di qualcosa che è andato perduto:

«Ich weiß nicht, wie man meine Texte lesen soll, ich kann nur sagen, wie ich selbst Texte lese, die mich zugleich anziehen und mir Schwierigkeiten machen. Ich lese sie so, wie ich etwas suche, das verloren gegangen ist, indem ich zuerst das Suchen suche, die Form zu suchen, und wenn ich es gefunden habe, merke ich, dass ich eigentlich die Form zu finden gefunden habe, im Fall des Textes, die Form zu lesen, und dass Lesen und Schreiben wie Suchen und Finden sich einander bis zur Identität nähern können.»<sup>1003</sup>

La lettura e la scrittura sono viste da Ilse Aichinger come due attività complementari, o addirittura identiche nel momento in cui il cercare diventa un trovare, ovvero quando, leggendo il testo, si arriva al senso (ma è meglio dire: *un* senso) di ciò che è scritto. Stephanie Waldow scrive: «Texte machen Sinnangebote, indem sie uns selbst auf die Suche schicken. Insofern sind Lesen und Schreiben als ethische Selbstpraktiken zu verstehen, die das Subjekt konstituieren und verändern. Eine erneute Einführung von Ethik und Ästhetik findet statt»<sup>1004</sup>. Partendo da questa idea del testo come offerta e gesto proteso verso il lettore, si è trovato un modo per leggere i testi di Aichinger. In questo studio, anch'esso una ricerca, abbiamo provato a pensare al testo come forma cristallizzata e finale di un processo dinamico, un percorso di ricerca in movimento (il cercare implica sempre uno spostamento di soggetti e di cose). E, da lettori, abbiamo percorso la strada a ritroso, dal testo verso il testo, *vom Ende her und auf das Ende hin*. Accogliendo l'offerta dell'autrice, il *Sinnangebot* della sua scrittura, e rinnovando a ogni lettura il suo durevole appello alla diffidenza, abbiamo raccolto le tracce visibili nel testo e cercato quelle latenti nel sottotesto: voci, silenzi, rumori, associazioni mentali, risonanze con lingue straniere, consonanze di intertestualità, parole che cercano altre parole. «Ich kann das eine Wort nur verstehen, indem ich ein anderes dafür suche»<sup>1005</sup>, scrive Aichinger nel 1960 in un appunto che ha il sapore di un mantra.

---

post-kantiana e l'idealismo tedesco. I termini del dibattito sulla *Konstellationsforschung* sono stati riassunti, approfonditi e ridefiniti nell'omonimo volume del 2005 curato da Martin Mulsow e Marcelo Stamm. I tentativi di applicare il metodo della ricerca per costellazioni allo studio della letteratura sono tuttavia ancora molto timidi. Si rimanda qui al recente volume collettaneo *La ricerca per costellazioni. Metodo, scostamenti, casi di studio*, a cura di Marco Tedeschini, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici 2020.

<sup>1003</sup> Heinz F. Schafroth, *Teil eines stärkeren Widerstandes* [1972], cit., p. 19.

<sup>1004</sup> Stephanie Waldow, *Mich kümmerts, wer spricht. Literaturwissenschaft heute als ethischer Dialog*, in „Ethical Turn“? *Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung*, hrsg. v. Christine Lubkoll/Oda Wischmeyer, Paderborn, Verlag Wilhelm Fink 2009, pp. 119-137: 133.

<sup>1005</sup> KMF: 69.

Continuando sempre a nutrire un sano sentimento di diffidenza verso noi stessi e le nostre certezze, verso la nostra voce e le verità preconfezionate, accogliamo come dono il “consiglio gratuito” dispensato da Aichinger, che ci invita a leggere i suoi testi come se ci stessi mettendo alla ricerca di qualcosa che è andato perduto e che chiede di essere salvato. Sospinti verso il confine della lingua e dell’esistenza, lontano dai cammini facili, intraprendiamo una spedizione in cui i dubbi e le domande seminati dall’autrice sul percorso non smettono di interrogare e interrogarci, riaffermando così la propria validità.

## Bibliografia

Elenco delle abbreviazioni

Opere di Ilse Aichinger (tra parentesi quadre è riportato l'anno di prima pubblicazione)

- DgH-E      *Die größere Hoffnung. Roman* [1948]. Amsterdam, Bermann-Fischer/Querido-Verlag (prima edizione)
- DG          *Der Gefesselte. Erzählungen I* [1953]. *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Richard Reichensperger, Frankfurt a.M., Fischer 1991
- ZkSt        *Zu keiner Stunde. Szenen und Dialoge* [1957]. *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Richard Reichensperger, Frankfurt a.M., Fischer 1991
- DgH        *Die größere Hoffnung. Roman* [1960]. *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Richard Reichensperger, Frankfurt a.M., Fischer 1991 (edizione riveduta dall'autrice)
- EE          *Eliza Eliza. Erzählungen II* [1965]. *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Richard Reichensperger, Frankfurt a.M., Fischer 1991
- Ack        *Auckland. Hörspiele* [1969]. *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Richard Reichensperger, Frankfurt a.M., Fischer 1991
- SW        *Schlechte Wörter* [1976]. *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Richard Reichensperger, Frankfurt a.M., Fischer 1991
- VR        *Verschenkter Rat* [1978]. *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Richard Reichensperger, Frankfurt a.M., Fischer 1991
- KMF        *Kleist, Moos, Fasane* [1987]. *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Richard Reichensperger, Frankfurt a.M., Fischer 1991
- FuV        *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, Frankfurt a.M., Fischer 2001
- KW        *Kurzschlüsse. Wien*, hrsg. und mit einem Nachwort von Simone Fässler, Wien, Edition Korrespondenzen 2001
- UR        *Unglaubliche Reisen*, hrsg. v. Simone Fässler/Franz Hammerbacher, Frankfurt a.M., Fischer 2005
- St        *Subtexte*, Wien, Edition Korrespondenzen 2006
- AuzMi     *Aufruf zum Mißtrauen. Verstreute Publikationen 1946-2005*, hrsg. v. Andreas Dittrich, Frankfurt a.M., Fischer 2021

Fr *Die Frühvollendeten. Radio-Essays*, hrsg. v. Simone Fässler, Wien, Edition Korrespondenzen 2021

Dizionari ed enciclopedie

*Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (online): <https://www.dwds.de/d/wb-etymwb>

Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET 1995

Duden-Wörterbuch online: <https://www.duden.de/#>

Jakob e Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* (online): <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB>

*Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem, Keter Publishing House 1971

Vocabolario Treccani online: <https://www.treccani.it/>

Fonti d'archivio

DLA Marbach, A: Aichinger

DLA Marbach, D:Mercur

DLA Marbach, SUA: Suhrkamp

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio storico Mondadori, segreteria editoriale estero – Giudizi di lettura, fasc. Aichinger

Literaturhaus Wien, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Bestand Ilse Aichinger

Altre fonti primarie di Ilse Aichinger

Ilse Aichinger, *Die größere Hoffnung*, Berlin, Verlag Volk und Welt 1979

Helga Aichinger/Ilse Aichinger, „*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*“. *Briefwechsel, Wien-London 1939-1947*, hrsg. v. Nikola Herweg, Wien, Edition Korrespondenzen 2021

Ilse Aichinger, *Der Kai*, in *Vorfremde Wien. Literarische Warnungen 1945-1995*, hrsg. v. Richard Reichensperger, Frankfurt a.M., Fischer 1995, pp. 270-271

Ilse Aichinger, *Der Querbalken. Mit einer Einführung und einer Illustration von Wolfgang Hildesheimer*, in «Mercur», 17 (1963), 190, pp. 1179-1186

Ilse Aichinger, *Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, hrsg. v. Samuel Moser, Frankfurt a.M., Fischer 1995, pp. 29-30

Ilse Aichinger, *Einübung in die Abschiede: Wien, vierter Juli 1939*, in *Die Kindertransporte 1938-1939. Rettung und Integration*, hrsg. v. Wolfgang Benz/Claudia Curo/Andrea Hammel, Frankfurt a.M., Fischer 2003, pp. 203-206

Ilse Aichinger, *Mich hat schon als Kind das Atmen gestört...*, in Hilde Schmörlzer, *Frau sein & schreiben. Österreichische Schriftstellerinnen definieren sich selbst*, Wien, Österreichischer Bundesverlag 1982, pp. 33-41

Ilse Aichinger, *Schweden in Wien*, in «Der Standard», 13 giugno 2002: <https://www.derstandard.at/story/981607/schweden-in-wien>

Ilse Aichinger, *Weißer Chrysanthemen*, in *Kurz Hörspiele*, hrsg. v. Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur, St. Pölten, Niederösterreichisches Pressehaus 1979, pp. 5-11

Ilse Aichinger, *Zum Gegenstand*, in *Glückliches Österreich. Literarische Besichtigung eines Vaterlands*, hrsg. v. Jochen Jung, Salzburg, Residenz Verlag 1978, pp. 12-16

Ingeborg Bachmann/Ilse Aichinger/Günter Eich, „halten wir einander fest und halten wir alles fest!“. *Der Briefwechsel*, hrsg. v. Irene Fußl/Roland Berbig, München/Berlin/Zürich, Piper und Suhrkamp Verlag 2021

#### Interviste citate

Ilse Aichinger/Christina Brecht-Benze, *Genauigkeit der Träume* [1995], in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, hrsg. v. Simone Fässler, Wien, Edition Korrespondenzen 2011, pp. 85-88

Ilse Aichinger/Manuel Esser, „*Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*“. *Auszug aus einem Gespräch mit Ilse Aichinger im Anschluß an eine Neueinspielung des Hörspiels Die Schwestern Jouet* [1986], in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, hrsg. v. Samuel Moser, Frankfurt a.M., Fischer 1995, pp. 47-57

Ilse Aichinger/Iris Radisch, *Ich will verschwinden* [1996], in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, hrsg. v. Simone Fässler, Wien, Edition Korrespondenzen 2011, pp. 110-121

Ilse Aichinger/Adelbert Reif, *Wir müssen die Barrieren unserer Gleichgültigkeit durchbrechen* [1996], in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, hrsg. v. Simone Fässler, Wien, Edition Korrespondenzen 2011, pp. 89-102

Ilse Aichinger/Brita Steinwendtner, *Ein paar Fragen in Briefen* [1993], in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, hrsg. v. Simone Fässler, Wien, Edition Korrespondenzen 2011, pp. 67-71

Ilse Aichinger/Brita Steinwendtner, *Gespräche aus vielen Jahren* [2001], in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, hrsg. v. Simone Fässler, Wien, Edition Korrespondenzen 2011, pp. 159-167

Ilse Aichinger/Luzia Stettler, „*Stummheit immer wieder in Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens*“ [1984], in Ilse Aichinger. *Materialien zu Leben und Werk*, hrsg. v. Samuel Moser, cit., pp. 42-46

Ilse Aichinger/Manfred Stuber, *Man muss seinen Zorn wachhalten* [1993], in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, hrsg. v. Simone Fässler, Wien, Edition Korrespondenzen 2011, pp. 72-79

Ilse Aichinger/Heinz F. Schafroth, *Meine Sprache und ich* [1971], in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, hrsg. v. Simone Fässler, Wien, Edition Korrespondenzen 2011, pp. 14-16

Ilse Aichinger/Heinz F. Schafroth, *Teil eines stärkeren Widerstandes* [1972], in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, hrsg. v. Simone Fässler, Wien, Edition Korrespondenzen 2011, pp. 17-20

Ilse Aichinger/Hermann Vinke, *Sich nicht anpassen lassen* [1980], in Ilse Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, hrsg. v. Simone Fässler, Wien, Edition Korrespondenzen 2011, pp. 25-32

Traduzioni di opere di Ilse Aichinger in italiano

Ilse Aichinger, *La speranza più grande*, trad. it. Ervino Pocar, Milano, Garzanti 1963

Ilse Aichinger, *La mia lingua ed io*, trad. it. Patrizia Foglia, Salerno/Roma, Ripostes 1990

Ilse Aichinger, *Kleist, il muschio, i fagiani. Racconti, appunti, riflessioni*, trad. it. Amelia Valtolina, Milano, La Tartaruga 1996

Ilse Aichinger, *La speranza più grande*, trad. it. Elena Agazzi, Milano, La Tartaruga 1999

Ilse Aichinger, *Consiglio gratuito*, trad. it. Giusi Drago, Como/Pavia, Ibis 2021

Ilse Aichinger, *La speranza più grande*, trad. it. Ervino Pocar, a cura di Matteo Iacovella, Macerata, Quodlibet 2021

Recensioni di opere di Ilse Aichinger

Heinz Ludwig Arnold, *An der Grenze. Ilse Aichingers Erzählungen „schlechte wörter“*, in «Frankfurter Rundschau», 240, 25 ottobre 1976, p. 12

Heinz Ludwig Arnold, *Dicht vor der Grenze des Verstummens*, in «Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt», 2, 9 gennaio 1977, p. 18



Jürgen Becker, *An den Rändern der Existenz*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 143, 3 luglio 1976

Heinz F. Schafroth, *Verbindlicher Irrealis. Ein unverhoffter Prosaband von Ilse Aichinger*, in «Frankfurter Rundschau», 232, 7 ottobre 1987, p. 8

Mathias Schreiber, *Bußgang des Bewußtseins. Am Rande der Sprache: Ilse Aichingers „schlechte Wörter“*, in «Kölner Stadt-Anzeiger», 14 agosto 1976

Jürgen P. Wallmann, *Ilse Aichingers Prosastücke „Schlechte Wörter“*. Maulwürfe aus tiefen Sprachschichten, in «Deutsche Zeitung», 27, 2 luglio 1976, p. 12

Altre recensioni

Daniel Ganzfried, *Die geliehene Holocaust-Biographie*, in «Die Weltwoche», 27 agosto 1998

Daniel Ganzfried, *Fakten gegen Erinnerung*, in «Die Weltwoche», 3 settembre 1998

Daniel Ganzfried, *Bruchstücke und Scherbenhaufen*, in «Die Weltwoche», 24 settembre 1998

Articoli giornalistici consultati sul portale «ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften»

Hellmut Andics, *Der dritte Mann*, in «Neues Österreich», 11 marzo 1950, p. 3: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nos&datum=19500311&seite=3&zoom=33&query=%22Hellmut%2BAndics%22&ref=anno-search>

*Buchkritische Rückblicke*, in «Wiener Zeitung», 11 gennaio 1948, p. 2: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19480111&seite=2&zoom=33>

*Eine neue Kulturzeitschrift*, in «Österreichische Volksstimme», 6 ottobre 1945, p. 4: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ovs&datum=19451006&seite=4&zoom=33>

Wendelin Schmidt-Dengler, *Gegenbilder zum Operettenstaat. Österreichische Literatur als „Aufruf zum Mißtrauen“*, in «Europäische Rundschau», 33 (2005), 2, pp. 65-83: [https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=eur&datum=20050102&query=\(text:%22Gegenbilder+zum+Operettenstaat%22\)&ref=anno-search&seite=69](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=eur&datum=20050102&query=(text:%22Gegenbilder+zum+Operettenstaat%22)&ref=anno-search&seite=69)

*Der „Plan“ erscheint wieder*, in «Wiener Kurier», 6 ottobre 1945, p. 2: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wku&datum=19451006&seite=2&zoom=33&query=%22Zeitschrift%2BPlan%22&ref=anno-search>

*Drei Buchreihen*, in «Anzeiger für den Buch-, Kunst- und Musikalienhandel», 1 novembre 1945, p. 14:

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=obc&datum=19451101&seite=14&zoom=33&query=%22Otto%2BBasil%22&ref=anno-search>

#### Articoli scientifici online

Andreas Dittrich, *Das Projekt :aichinger. Zu Ilse Aichingers Topoi zwischen Logoi und Graphai*, in «Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften», 2016: [https://zfdg.de/2016\\_007](https://zfdg.de/2016_007)

Andreas Dittrich, *dial. Das Digitale Ilse Aichinger Literaturverzeichnis. Methoden, Quellen und eine erste Auswertung des Literaturverzeichnisses*, in «digital humanities austria», 2018: [https://epub.oeaw.ac.at/0xc1aa5576\\_0x003b3987.pdf](https://epub.oeaw.ac.at/0xc1aa5576_0x003b3987.pdf)

Karoline Feyertag, *Kunst des Sehens und Ethik des Blicks. Zur Debatte um Georges Didi-Hubermans Buch Bilder trotz allem*, 2008: <https://transversal.at/transversal/0408/feyertag/de>

Gianmario Guidarelli, *Il lavoro dello storico tra scrittura e dimensione etica in Immagini malgrado tutto di Georges Didi-Huberman*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, in «Engramma», 64, maggio 2008: [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1825](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1825)

Lynne Heller/Severin Matiasovitz/Erwin Strouhal (Hg.), *Erna Kremer, Lemberg 1896 – Maly Trostinec 1942. Annäherung an ein Künstlerinnenleben*, Studien zur Geschichte der mdw, Sonderheft 1, Wien, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2019: <https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/arc/downloads/ErnaKremer.pdf>

Emmanuel Lévinas: “Il volto dell’Altro”, intervista di Renato Parascandolo e Sergio Benvenuto: <https://antemp.com/2011/06/10/emmanuel-levinas-il-volto-dellaltro-intervista-di-renato-parascandolo-sergio-benvenuto/>

Camilla Miglio, *Le parole per dire “l’Accaduto”. Paul Celan e l’Hurban*, in «poloniaeuropae», 2: *Ricordare la seconda guerra mondiale*, 2011: [http://www.poloniaeuropae.it/pdf/Miglio\\_Accaduto.pdf](http://www.poloniaeuropae.it/pdf/Miglio_Accaduto.pdf)

Patrizia Violi, *Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza*, in «E/C», pubblicazione online, 2009: [http://www.ec-aiss.it/index\\_d.php?recordID=429](http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=429)

#### Letteratura critica

Dorit Abiry, *Ilse Aichingers Prosagedichte zu Orten in Wien. Eine Untersuchung zu Kurzschlüsse anhand der unveröffentlichten Manuskripte*, in «Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens»: *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Roland Berbig/Hannah Markus, 9 (2010), Berlin, Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität Berlin 2010, pp. 157-167

- Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1970
- Theodor W. Adorno, *Benjamins „Einbahnstraße“*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1974, pp. 680-685
- Theodor W. Adorno, *Engagement*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1974, pp. 409-430
- Theodor W. Adorno, *Ist die Kunst heiter?*, in Id., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1981, pp. 599-606
- Theodor W. Adorno, *Meditationen zur Metaphysik*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6: *Negative Dialektik. Jargon der Einheitlichkeit*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1973, pp. 354-400
- Theodor W. Adorno, *Metaphysik. Begriff und Probleme*, in Id., *Nachgelassene Schriften*, hrsg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Abt. 4: *Vorlesungen*, Bd. 14: *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1998
- Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. it. Renato Solmi, Torino, Einaudi 2015
- Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1970
- Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. X/1, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1970, pp. 11-30
- Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M., Fischer 1973
- Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*, in Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Bd. 5: *„Dialektik der Aufklärung“ und Schriften 1940-1950*, hrsg. v. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a.M., Fischer 1973, pp. 144-196
- Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Torino, Bollati Boringhieri 1998
- Elena Agazzi/Erhard Schütz (Hg.), *Handbuch Nachkriegskultur. Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*, Berlin/Boston, De Gruyter 2016
- Elena Agazzi, *L'irrealità come salvezza. La «Größere Hoffnung» di Ilse Aichinger*, in *Studia Austriaca. Ilse Aichinger*, a cura di Fausto Cercignani ed Elena Agazzi, Milano, Università degli Studi di Milano 1996, pp. 21-29
- Barbara Agnese, *Paßüberquerung*, in *Ilse Aichinger Wörterbuch*, hrsg. v. Birgit R. Erdle/Annegret Pelz, Göttingen, Wallstein 2021, pp. 197-200

- Giancarlo Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Nino Aragno Editore 2012
- Jean Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, trad. it. Enrico Ganni, Torino, Bollati Boringhieri 1987
- Jean-Loup Amselle, *Il museo in scena. L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*, trad. it. Sara Marchesi, Roma, Meltemi 2017
- Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York, Penguin Books 1994
- Hannah Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. it. Piero Bernardini, Milano, Feltrinelli 2017
- Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, trad. it. Amerigo Guadagnin, Torino, Einaudi 2004
- Hannah Arendt, *Responsibility and Judgment*, New York, Schocken Books 2003
- Hannah Arendt, *Walter Benjamin*, in Id., *Men in Dark Times*, New York, Penguin 1968
- Rudolf Arnheim, *Der Rundfunk sucht seine Form*, in Id., *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 2001, pp. 185-189
- Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), «TEXT+KRITIK»: *Die Gruppe 47*, München, edition text+kritik 2004
- Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck 2018
- Marcel Atze, „Die Angeklagten lachen“. *Peter Weiss und sein Theaterstück „Die Ermittlung“*, in *Auschwitz-Prozess 4 Ks 2/6 Frankfurt am Main*, [Ausstellungskatalog], hrsg. v. Irmtrud Wojak, im Auftrag des Fritz Bauer Instituts, Köln, Snoeck 2004, pp. 782-807
- Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, München/Zürich, Piper 1982
- Ingeborg Bachmann, *Werke*, hrsg. v. Christine Koschel/Clemens Münster/Inge von Weidenbaum, Bd. 1: *Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, München, Piper 1978
- Ulrich Baer, *Einleitung*, in „Niemand zeugt für den Zeugen“: *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, hrsg. v. Ulrich Baer, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2000, pp. 7-34
- Angelika Baier, *Affective Encounters and Ethical Responses in Robert Schneider's Die Luftgängerin and Sybille Berg's Vielen Dank für das Leben*, in *Edinburgh German Yearbook. Ethical Approaches in Contemporary German-Language Literature and Culture*, ed. by Emily Jeremiah/Frauke Matthes, 7, Rochester, Camden House 2013, pp. 85-100
- Peter Baker, *Deconstruction and the Ethical Turn*, Gainesville, University Press of Florida 1995

- Bettina Bannasch, *Bildungsgut und Schlechte Wörter. Die Hörspiele Ilse Aichingers*, in „*Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit*“. *Zum Werk Ilse Aichingers*, hrsg. v. Britta Herrmann/Barbara Thums, Würzburg, Königshausen & Neumann 2001, pp. 147-166
- Wilfried Barner (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, München, Beck 2006
- Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi 2003
- Otto Basil (Hg.), *Bekennnis zu Trakl*, in «Plan», 7 (luglio 1946), p. 554
- Otto Basil (Hg.), *Stimme der Jugend*, in «Plan», 4 (febbraio 1946), pp. 307-310
- Otto Basil, *Vorwort*, in «Plan», 7 (luglio 1946), p. 531
- Otto Basil, *Zum Wiederbeginn*, in «Plan», 1 (ottobre 1945), pp. 1-2
- Yehuda Bauer, *Rethinking the Holocaust*, New Haven and London, Yale University Press 2001
- Zygmunt Bauman, *Modernità e Olocausto*, trad. it. Massimo Baldini, Bologna, Il Mulino 2010
- Carla Becagli, *La lingua aggrottata: Ilse Aichinger*, in *Transizioni. Saggi di letteratura tedesca del Novecento (Lasker-Schüler, Aichinger, Bachmann, Haushofer, Mayröcker)*, a cura di Uta Treder, Firenze, Le Lettere 1997, pp. 85-119
- Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit 1992
- Anna Belozorovitch/ Tommaso Gennaro/Barbara Ronchetti/Francesca Zaccone (a cura di), *Il corpo degli altri*, Roma, Sapienza Università Editrice 2020
- Hans Bender, *La prosa tedesca dopo il '45*, in *Il dissenso. 19 nuovi scrittori tedeschi*, a cura di Hans Bender/Enrico Filippini, Milano, Feltrinelli 1962, pp. 7-27
- Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. V/1, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1998
- Walter Benjamin, *Reflexionen zum Rundfunk*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. II/3: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1989, pp. 1506-1507
- Georges Bensoussan, *L'eredità di Auschwitz. Come ricordare?*, trad. it. Camilla Testi, Torino, Einaudi 2014
- Émile Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, trad. it. Maria Vittoria Giuliani, Milano, Il Saggiatore 2010
- Wolfgang Benz/Claudia Curo/Andrea Hammel (Hg.), *Die Kindertransporte 1938-1939. Rettung und Integration*, Frankfurt a.M., Fischer 2003
- Wolfgang Benz (Hg.), *Lexikon des Holocaust*, München, Beck 1976

- Roland Berbig, „Die größere Hoffnung“ 1948, 1960 – zwei Seiten einer Medaille? Zum frühen Werkverständnis von Ilse Aichinger unter Einbezug ihrer Tagebücher, in «TEXT+KRITIK», 175: *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold/Roland Berbig, München, edition text+kritik 2007, pp. 19-28
- Roland Berbig, „Kind-~~sein~~ gewesen sein“. *Ilse Aichingers frühes Tagebuch (1938 bis 1941)*, in «Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens»: *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Roland Berbig/Hannah Markus, 9 (2010), Berlin, Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität Berlin 2010, pp. 15-31
- Roland Berbig, „20. März 1996“. *Ilse Aichingers unveröffentlichter Initialtext zum Spätwerk*, in *Absprung zur Weiterbesinnung. Geschichte und Medien bei Ilse Aichinger*, hrsg. v. Christine Ivanovic/Sugi Shindo, Tübingen, Stauffenburg Verlag 2011, pp. 51-64
- Roland Berbig/Irene Fußl, *Nachwort*. „Eine Brücke zu mir schlagen“, in Ingeborg Bachmann/Ilse Aichinger/Günter Eich, „halten wir einander fest und halten wir alles fest!“. *Der Briefwechsel*, hrsg. v. Irene Fußl/Roland Berbig, München/Berlin/Zürich, Piper und Suhrkamp Verlag 2021, pp. 297-333
- Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, trad. it. Andrea D’Anna, Milano, Feltrinelli 2013
- Maurice Blanchot, *L’écriture du désastre*, Paris, Gallimard 1980
- Cornelia Blasberg, „Ein unentschiedenes Spiel“? Über Juden und Judentum in Ilse Aichingers *Die größere Hoffnung*, in „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“. *Zum Werk Ilse Aichingers*, hrsg. v. Britta Herrmann/Barbara Thums, Würzburg, Königshausen & Neumann 2001, pp. 39-60
- Massimo Bonifazio, *La memoria inesorabile. Forme del confronto con il passato tedesco dal 1945 a oggi*, Roma, Editoriale Artemide 2014
- Dario Borso, *Per Paul Celan. In memoriam*, in «Humanitas», 75 (2020), 3, pp. 497-498
- Helmut Böttiger, *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*, München, Deutsche Verlags-Anstalt 2012
- Monique Boussart, *Ilse Aichingers metaphorisches Sprechen. Zur Bildsprache in der Kurzprosa (1948-1965)*, in *Verschwiegene Wortspiel. Kommentare zu den Werken Ilse Aichingers*, hrsg. v. Heidi Margrit Müller, Bielefeld, Aisthesis Verlag 1999, pp. 137-153
- Hans Braun/Uta Gerhardt/Everhard Holtmann (Hg.), *Die lange Stunde Null. Gelenkter sozialer Wandel in Westdeutschland nach 1945*, Baden-Baden, Nomos 2007
- Bertolt Brecht, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*, in *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*, hrsg. v. Klaus Schöning, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1970, pp. 9-14
- Bertolt Brecht, *Radio – Eine vorsintflutliche Erfindung?*, in Id., *Werke*, Bd. 21: *Schriften I, 1914-1933*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1992, pp. 217-218

- Bertolt Brecht, *Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks*, in Id., *Werke*, Bd. 21: *Schriften I, 1914-1933*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1992, pp. 215-217
- Cornelia Brink, „Ungläubig stehen oft Leute vor den Bildern von Leichenhaufen abgemagerter Skelette...“. *KZ-Fotografien auf Plakaten – Deutschland 1945*, in *Auschwitz. Geschichte, Rezeption und Wirkung*, hrsg. v. Fritz-Bauer-Institut, Frankfurt a.M./New York, Campus Verlag 1996, pp. 189-222
- Christopher R. Browning, *Uomini comuni. Polizia tedesca e “soluzione finale” in Polonia*, trad. it. Laura Salvai, Torino, Einaudi 1992
- Wolfgang Bunzel, *Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne*, Tübingen, Niemeyer 2005
- Corina Caduff, „*dadim dadam*“ – *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau 1998
- Raul Calzoni, *Günter Grass, la questione della colpa e il “prisma” della seconda guerra mondiale*, in *Auschwitz dopo Auschwitz. Politica e poetica di fronte alla Shoah*, a cura di Micaela Latini/Erasmus Silvio Storace, Milano, Meltemi 2017, pp. 11-30
- Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, in Id., *Œuvres*, Paris, Gallimard 2013, pp. 251-335
- Anne Carson, *Economy of the Unlost: (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*, Princeton, Princeton University Press 1999
- Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, London, Johns Hopkins University Press 1996
- Paul Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hrsg. v. Beda Allemann/Stefan Reichert, Bd. 3, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1983, pp. 185-186
- Paul Celan, *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hrsg. v. Beda Allemann/Stefan Reichert, Bd. 3, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1983, pp. 167-168
- Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hrsg. v. Beda Allemann/Stefan Reichert, Bd. 3., Frankfurt a.M., Suhrkamp 1983, pp. 187-202
- Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. v. Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2005
- Paul Celan, „*Mikrolithen sind's, Steinchen*“. *Die Prosa aus dem Nachlass*, hrsg. v. Barbara Wiedemann/Bertrand Badiou, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2005
- Felice Cimatti, *La vita estrinseca. Dopo il linguaggio*, Napoli/Salerno, Orthotes 2018

- Michele Cometa/Roberta Coglitore/Federica Mazzara (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi editore 2004
- Thomas C. Connolly, *Paul Celan's Unfinished Poetics. Readings in the Sous-Œuvre*, Cambridge, Legenda 2018
- Tim Corbett, *Die Grabstätten meiner Väter. Die jüdischen Friedhöfe in Wien*, Wien, Böhlau 2021
- John Cramer, *Belsen Trial 1945. Der Lüneburger Prozess gegen Wachpersonal der Konzentrationslager Auschwitz und Bergen-Belsen*, Göttingen, Wallstein 2011
- Glenn R. Cuomo, *Career at the Cost of Compromise: Günter Eich's life and work in the years 1933-1945*, Amsterdam, Rodopi 1989
- Nicoletta Dacrema, *Ervino Pocar. Ritratto di un germanista*, supplemento a «Studi Goriziani», Gorizia 1989, pp. 13-98
- Todd F. Davis/Kenneth Womack (eds.), *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*, Charlottesville, University of Virginia Press 2001
- Eugene Davidson, *The Trial of the Germans. An Account of the Twenty-two Defendants before the International Military Tribunal at Nuremberg*, Columbia, University of Missouri Press 1997
- Burghard Dedner, *Das Hörspiel der fünfziger Jahre und die Entwicklung des Sprechspiels seit 1965*, in *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*, hrsg. v. Manfred Durzak, Stuttgart, Reclam 1971
- Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, in Clément Chéroux, *Mémoire des camps. Photographie des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval 2001, pp. 219-242
- Dan Diner (Hg.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt a.M., Fischer 1988
- Milo Dor, *Auf dem falschen Dampfer. Fragmente einer Autobiographie*, Wien, Paul Zsolnay Verlag 1988
- Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, trad. it. Nadia Cicognini/Paola Cotta, Milano, Mondadori 1994
- Günter Eich/Johannes Poethen, *Das Wort „Maulwürfe“ ist ein Wort aus der Familiensprache (1968)*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Vermischte Schriften*, hrsg. von Axel Vieregg, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1991, pp. 515-518
- Günter Eich, *Der Schriftsteller vor der Realität (1956)*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Vermischte Schriften*, hrsg. von Axel Vieregg, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1991, pp. 613-614
- Günter Eich, *Die etablierte Schöpfung. Ein Gespräch mit dem „neuen“ Günter Eich (1971)*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Vermischte Schriften*, hrsg. v. Axel Vieregg, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1991, pp. 533-534
- Günter Eich, *Rede vor den Kriegsblinden (1953)*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Vermischte Schriften*, hrsg. von Axel Vieregg, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1991, pp. 609-612



- Günter Eich, *Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises* (1959), in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Vermischte Schriften*, hrsg. von Axel Vieregg, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1991, pp. 615-627
- Cornelia Epping-Jäger, *Der „unerlässlich ruhige Ton“. Umbauten der Stimmkultur zwischen 1945 und 1952*, in *Formationen der Mediennutzung III. Dispositive Ordnungen im Umbau*, hrsg. v. Irmela Schneider/Cornelia Epping-Jäger, Bielefeld, transcript Verlag 2008, pp. 77-95
- Cornelia Epping-Jäger, *Embedded Voices. Stimmpolitiken des Nationalsozialismus*, in *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, hrsg. v. Brigitte Felderer, Berlin, Matthes & Seitz 2004, pp. 145-157
- Cornelia Epping-Jäger, *Laut/Sprecher Hitler. Über ein Dispositiv der Massenkommunikation in der Zeit des Nationalsozialismus*, in *Hitler der Redner*, hrsg. v. Josef Kopperschmidt, München, Verlag Wilhelm Fink 2003, pp. 143-157
- Cornelia Epping-Jäger, *LautSprecher-Passagen. Zu den Umbauten eines Dispositivs der Massenkommunikation vor und nach 1945*, in *Formationen der Mediennutzung III. Dispositive Ordnungen im Umbau*, hrsg. v. Irmela Schneider/Cornelia Epping-Jäger, Bielefeld, transcript Verlag 2008, pp. 17-41
- Cornelia Epping-Jäger, *Stimmen. Die Spur der Bewegung*, in *Spuren Lektüren: Praktiken des Symbolischen. Festschrift für Ludwig Jäger zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Gisela Fehrmann/Erika Linz/Cornelia Epping-Jäger, München, Verlag Wilhelm Fink 2005, pp. 133-151
- Birgit Erdle/Annegret Pelz (Hg.), *Ilse Aichinger Wörterbuch*, Göttingen, Wallstein Verlag 2021
- Amir Eshel, *Poetic Thinking Today*, Stanford, Stanford University Press 2020
- Michael Eskin, *Ethics and Dialogue in the Works of Levinas, Bakhtin, Mandel'shtam, and Celan*, Oxford, Oxford University Press 2000
- Michael Eskin, *Poetic Affairs: Celan, Grünbein, Brodsky*, Stanford, Stanford University Press 2008
- Claudia Fahrenwald, *Aporien der Sprache. Ludwig Wittgenstein und die Literatur der Moderne*, Wien, Passagen Verlag 2000
- Simone Fässler, *Erinnerung auf dem Sprung. „Film und Verhängnis“ und „Unglaubliche Reisen“ – Ilse Aichingers Spätwerk*, in «TEXT+KRITIK», 175: *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold/Roland Berbig, München, edition text+kritik 2007, pp. 91-98
- Simone Fässler, *Reisen, unglaubliche*, in *Ilse Aichinger Wörterbuch*, hrsg. v. Birgit R. Erdle/Annegret Pelz, Göttingen, Wallstein 2021, pp. 215-218
- Simone Fässler, *Von Wien her, auf Wien hin. Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“*, Wien, Böhlau 2011

- Sylvaine Faure-Godbert, „*Vom Ende her und auf das Ende hin erzählen*“: *Die Poetik des Endes im Erzählband Der Gefesselte von Ilse Aichinger*, in *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?*, hrsg. v. Ingeborg Rabenstein-Michel/Françoise Rétif/Erika Tunner, Würzburg, Königshausen & Neumann 2009, pp. 99-108
- Francesco Ferrari, „*Der ewige Fremde*“. *La ricerca della Heimat di Jean Améry dopo Auschwitz*, in *Auschwitz dopo Auschwitz. Politica e poetica di fronte alla Shoah*, a cura di Micaela Latini/Erasmus Silvio Storace, Milano, Meltemi 2017, pp. 49-64
- Giovanni Ferretti, *La filosofia di Lévinas. Alterità e trascendenza*, Torino, Rosenberg & Sellier 2010
- Sascha Feuchert, *Der „ethische Pakt“ und die „Gedächtnisagentur“ Literaturwissenschaft: Überlegungen zu ethischen Problemfeldern eines literaturwissenschaftlichen Umgangs mit Texten der Holocaustliteratur*, in „*Ethical Turn*“? *Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung*, hrsg. v. Christine Lubkoll/Oda Wischmeyer, München, Verlag Wilhelm Fink 2009, pp. 137-156
- Francesco Fiorentino, *Il teatro linguistico del giovane Handke*, in Peter Handke, *Insulti al pubblico e altre pièces vocali*, a cura di Francesco Fiorentino, trad. it. Francesco Fiorentino/Camilla Miglio/Laboratorio Traduzione Sapienza, Macerata, Quodlibet 2020, pp. 143-193
- Brigitte Fischer, *Sie schrieben mir oder was aus meinem Poesiealbum wurde*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1978
- Eugen Kurt Fischer, *Das Hörspiel. Form und Funktion*, Stuttgart, Alfred Körner Verlag 1964
- Eugen Kurt Fischer, *Dramaturgie des Rundfunks*, Heidelberg, Vowinckel 1942
- Konstanze Fliedl, *Die Grenze bei Ilse Aichinger*, in «Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik 2000/1 und 2»: „*Und gehen auch Grenzen noch durch jedes Wort*“. *Grenzgänge und Globalisierung in der Germanistik*, Wien, Edition Praesens 2001, pp. 47-60
- Simona Forti, *Hannah Arendt tra filosofia e politica*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori 2006
- Simona Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, Milano, Feltrinelli 2012
- Michel Foucault, *Le eterotopie*, in Id., *Utopie, eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Napoli, Edizioni Cronopio 2006, pp. 11-28
- Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. Alceste Tarchetti, Torino, Einaudi 1976
- Norbert Frei, *Ilse Aichinger: Topographie, Erinnerung und Gedächtnis*, in *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?*, hrsg. v. Ingeborg Rabenstein-Michel/Françoise Rétif/Erika Tunner, Würzburg, Königshausen & Neumann 2009, pp. 87-98
- Eleonore Frey, *Ilse Aichinger. Ihr Spielraum*, in *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Kurt Bartsch/Gerhard Melzer, Graz/Wien, Droschl Verlag 1993, pp. 36-54

- Erich Fried, *Die größere Hoffnung*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, hrsg. v. Samuel Moser, Frankfurt a.M., Fischer 1995, pp. 155-156
- Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek b.H., Rowohlt 1985
- Regine Friedrich, *Hermetische Texte*, in *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Kurt Bartsch/Gerhard Melzer, Graz, Droschl Verlag 1993, pp. 212-214
- Gerhard Fritsch, *Literatur*, in *Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur, bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945*, hrsg. v. Otto Breicha/Gerhard Fritsch, Salzburg, Residenz Verlag 1967, pp. 7-9
- Irene Fußl, „*Dein Amt als ‚dritter Zwilling‘*“: *Ilse Aichinger, Helga Michie und Ingeborg Bachmann*, in *Zwischen Abschied und Ankunft. Between Departure and Arrival. Ilse Aichinger/Helga Michie*, hrsg. v. Geoff Wilkes, Würzburg, Königshausen & Neumann 2021, pp. 81-90
- Irene Fußl, *Der Querbalken oder: „Sprache,/ Die für dich dichtet und denkt“*, in *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?*, hrsg. v. Ingeborg Rabenstein-Michel/Françoise Rétif/Erika Tunner, Würzburg, Königshausen & Neumann 2009, pp. 27-35
- Irene Fußl, *Ein Lektüreweg durch Ilse Aichingers „Meine Sprache und ich“*, in «Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft», 36 (2005), 2, pp. 263-287
- Irene Fußl/Roland Berbig, *Nachwort. «Eine Brücke zu mir schlagen»*, in «*Halten wir einander fest und halten wir alles fest!*». *Der Briefwechsel Ingeborg Bachmann – Ilse Aichinger und Günter Eich*, hrsg. v. Irene Fußl/Roland Berbig, München/Berlin/Zürich, Piper 2021, pp. 297-333
- Irene Fußl/Roland Berbig (Hg.), «*Halten wir einander fest und halten wir alles fest!*». *Der Briefwechsel Ingeborg Bachmann – Ilse Aichinger und Günter Eich*, München/Berlin/Zürich, Piper 2021
- Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it. Gianni Vattimo, Milano, Bompiani 2000
- Tommaso Gennaro, *La traccia dell'addio delle cose. Macerie urbane, umane e culturali nel secondo dopoguerra*, Roma, Sapienza Università Editrice 2017
- Manuela Gerlof, *Tonspuren. Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR (1945-1989)*, Berlin, De Gruyter 2010
- Gustave M. Gilbert, *Nuremberg Diary*, New York, Farrar, Straus and Company 1947
- Dorota Glowacka, *Disappearing Traces. Holocaust Testimonials, Ethics, and Aesthetics*, Seattle, University of Washington Press 2012
- Paola Gnani, *Scrivere dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, Firenze, Giuntina 2020
- Sarah Ann Gordon, *Hitler, Germans, and the "Jewish Question"*, Princeton, Princeton University Press 1984

- Rüdiger Görner, *Die versprochene Sprache. Über Ilse Aichinger*, Wien, Löcker Verlag 2021
- Wolfgang Görtschacher, „*Ich bin dort, wo ich immer hinwollte, im Herz der Finsternis*“. *Ilse Aichingers Privat-/Arbeitsbibliothek zur englischen Literatur*, in *Behutsam kämpfen*, hrsg. v. Irene Fußl und Christa Gürtler, Würzburg 2013, pp. 111-118
- Marlies Goß, *Günter Eich und das Hörspiel der fünfziger Jahre. Untersuchung am Beispiel „Träume“*, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris, Peter Lang 1988
- Haim Gouri, *Facing the Glass Booth. The Jerusalem Trial of Adolf Eichmann*, translated by Michael Swirsky, Detroit, Wayne State University Press 2004
- Günter Grass, *Kurze Rede eines vaterlandslosen Gesellen*, in Id., *Ein Schnäppchen namens DDR. Letzte Reden vom Glockengeläut*, Frankfurt a.M., Luchterhand 1990, pp. 7-14
- Jens Greve/Annette Schnabel (Hg.), *Emergenz. Zur Analyse und Erklärung komplexer Strukturen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2011
- Rolf Grimminger (Hg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Rolf Grimminger, Bd. 12: *Gegenwartsliteratur seit 1968*, hrsg. v. Klaus Briegleb/Sigrid Weigel, München/Wien, Carl Hanser Verlag 1992
- Ruth V. Gross, *Plan and the Austrian Rebirth. Portrait of a Journal*, Columbia, Camden House 1982
- Götz Großklaus, *Textgefüge und Wortgewebe. Versuch zur Bestimmung des Prosaaufbaus in Günter Eichs „Maulwürfe“*, in *Geistesgeschichtliche Perspektiven: Rückblick, Augenblick, Ausblick*, hrsg. v. Götz Großklaus, Bonn, Bouvier 1969, pp. 345-367
- Wolfgang Hagen, *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*, München, Verlag Wilhelm Fink 2005
- Kurt Hahn, *Ethopoetik des Elementaren. Zum Schreiben als Lebensform in der Lyrik von René Char, Paul Celan und Octavio Paz*, München, Verlag Wilhelm Fink 2008
- Hans Heinz Hahnl, *In memoriam*, in «Plan», 4 (febbraio 1946), p. 308
- Franz Hammerbacher, *Die Kolumne „Schattenspiele“ – Das Buch „Subtexte“*, in «TEXT+KRITIK», 175: *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold/Roland Berbig, München, edition text+kritik 2007, pp. 99-101
- Peter Handke, *Bemerkung zu meinen Sprechstücken*, in Id., *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1966
- Reika Hane, *Aichingers Kannibalen. Die Erschaffung der Welt durch Sprache in Die Schwestern Jouet – Genesis, kolonialer Diskurs, das Wesen der Sprache (Heidegger)*, in *Absprung zur Weiterbesinnung. Geschichte und Medien bei Ilse Aichinger*, hrsg. v. Christine Ivanovic/Sugi Shindo, Tübingen, Stauffenburg Verlag 2011, pp. 113-134

- Peter Härtling, *Ein Buch, das geduldig auf uns wartet*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, hrsg. v. Samuel Moser, Frankfurt a.M., Fischer 1995, pp. 173-178
- Geoffrey H. Hartman, *Public Memory and its Discontents*, in *Literature of the Holocaust*, ed. by Harold Bloom, Broomall, Chelsea House Publishers 2004, pp. 205-222
- Eric A. Havelock, *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven, Yale University Press 1986, p. 32
- Christian Hawkey/Uljana Wolf, *Notizen beim Übersetzen von Ilse Aichingers „Hemlin“*, in «Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens»: *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Roland Berbig/Hannah Markus, 9 (2010), Berlin, Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität Berlin 2010, pp. 188-192
- Desiree Hebenstreit, *Die Zeitschrift „Plan“. Österreichischer Identitätsdiskurs, individuelles und kollektives Gedächtnis in der Nachkriegszeit*, Wien, Vienna University Press 2022
- Martin Heidegger, *Brief über den Humanismus*, in Id., *Wegmarken*, Frankfurt a.M., Klostermann 1976, pp. 313-364
- Martin Heidegger, *Das Ge-Stell*, in Id., *Gesamtausgabe*, Bd. 79: *Bremer und Freiburger Vorträge*, hrsg. v. Petra Jaeger, Frankfurt a.M., Klostermann 1994, pp. 24-45
- Martin Heidegger, *Die Gefahr*, in Id., *Gesamtausgabe*, Bd. 79: *Bremer und Freiburger Vorträge*, hrsg. v. Petra Jaeger, Frankfurt a.M., Klostermann 1994, pp. 46-67
- Manfred Heinemann (Hrsg.), *Umerziehung und Wiederaufbau. Die Bildungspolitik der Besatzungsmächte in Deutschland und Österreich*, Stuttgart, Klett-Cotta 1981
- Jost Hermand, *Unbewältigte Vergangenheit. Auswirkungen des Kalten Kriegs auf die westdeutsche Nachkriegsliteratur*, Köln, Böhlau 2019
- Britta Herrmann, *Gegenworte, Sprachwiderstände. Ilse Aichingers Roman Die größere Hoffnung*, in „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“: *zum Werk Ilse Aichingers*, hrsg. v. Britta Herrmann/Barbara Thums, Würzburg, Königshausen & Neumann 2001, pp. 61-78
- Nikola Herweg, *Der 1. September*, in *Ilse Aichinger Wörterbuch*, hrsg. v. Birgit R. Erdle/Annegret Pelz, Göttingen, Wallstein 2021, pp. 68-71
- Henriette Herwig, *Sprache und Dichtungsverständnis in Ilse Aichingers Roman „Die größere Hoffnung“*, in «Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft», 28 (1997), pp. 55-69
- Tanja Hetzer, *Kinderblick auf die Shoah. Formen der Erinnerung bei Ilse Aichinger, Hubert Fichte und Danilo Kiš*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1999
- Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, New York/London, Holmes & Meyer 1985

- Wolfgang Hildesheimer, *Briefe*, hrsg. v. Silvia Hildesheimer/Dietmar Pleyer, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1999
- Wolfgang Hildesheimer, *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, in Id., *Werke*, Bd. 7, hrsg. v. Christiaan Lucas Hart Nibbrig/Volker Jehle, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1991, pp. 43-99
- Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press 2012
- Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in Id., *Brief des Lord Chandos. Poetologische Schriften, Reden und erfundene Gespräche*, ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Frankfurt a.M./Leipzig, Insel 2000, pp. 127-139
- Hans Höller, *Ingeborg Bachmann. Das Werk von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*, Frankfurt a.M., Athenäum 1987
- Hans Egon Holthusen, *Über „Zu keiner Stunde“*. *Im Rücken des Todes*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, hrsg. v. Samuel Moser, Frankfurt a.M., Fischer 1995, pp. 194-197
- Karl August Horst, *In extremis*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, hrsg. v. Samuel Moser, Frankfurt a.M., Fischer 1995, pp. 166-169
- Kahryn Hulme, *The Wild Place*, Frederick Muller, London 1954
- Christa Hülsebus-Wagner, *Feature und Radio-Essay. Hörfunkformen von Autoren der Gruppe 47 und ihres Umkreises*, Aachen, Cobra 1982
- Matteo Iacovella, *Spuren des Traumas, Latenzen und Zäsuren im Spätwerk von Ilse Aichinger*, in *Zwischen Abschied und Ankunft. Between Departure and Arrival. Ilse Aichinger/Helga Michie*, hrsg. v. Geoff Wilkes, Würzburg, Königshausen & Neumann 2021, pp. 163-172
- Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer 1960
- Christine Ivanovic, *Das grüne Märchenbuch aus Linz. Ilse Aichinger (1921-2016)*, Publikationsreihe „Literatur im StifterHaus“, Bd. 35, Linz, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich 2021
- Christine Ivanovic, *Ilse Aichinger in Ulm*, Marbach a.N., Deutsche Schillergesellschaft 2011
- Christine Ivanovic, *Ilse Aichingers Poetik des Verschwindens*, in «Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures», 63 (2009), 3, pp. 178-193
- Christine Ivanovic, *„Meine Sprache und Ich“*. *Ilse Aichingers Zwiesprache im Vergleich mit Derridas „Le monolinguisme de l'autre“*, in «Arcadia: International Journal of Literary Culture», 45 (2010), 1, Berlin/New York, De Gruyter 2010, pp. 94-119
- Ernst Jandl, *Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesung*, Darmstadt/Neuwied, Luchterhand 1985

- Ernst Jandl/Friederike Mayröcker, *Anmerkungen zum Hörspiel. „hörspiel“ ist ein doppelter Imperativ*, in *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*, hrsg. v. Klaus Schöning, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1970, pp. 88-91
- Karl Jaspers, *Die Schuldfrage. Von der politischen Haftung Deutschlands*, München, Piper 2012 [1946]
- Walter Jens, *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen*, München, Piper 1961
- Meg Jensen, *The Art and Science of Trauma and the Autobiographical. Negotiated Truths*, London, Palgrave Macmillan 2019
- Franz Kafka, *Erzählungen*, Frankfurt a.M., Fischer 1976
- Klaus B. Kaindl, *Gegensätze? Ilse Aichingers Hörspiele*, in «TEXT+KRITIK»: *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold/Roland Berbig, 175 (2007), München, edition text+kritik, pp. 49-56
- Volker Kaukoreit/Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.), *Otto Basil und die Literatur um 1945. Tradition, Kontinuität, Neubeginn*, Wien, Paul Zsolnay Verlag 1998
- Christoph Kepplinger-Prinz/Elisabeth Prinz, *Kampf Ums Papier: Literarische Produktionsmittel in Österreich Um 1950*, in «Journal of Austrian Studies», 48 (2015), 3, pp. 41-64
- Petra Kiedaisch, *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Reclam 1995
- Anja Kienz, *Schrecklich komisch – Komik-Verfahren um das Phänomen Lachen in Ilse Aichingers Die größere Hoffnung*, in «Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens»: *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Roland Berbig/Hannah Markus, 9 (2010), Berlin, Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität Berlin 2010, pp. 32-54
- Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, translated by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz, Stanford, Stanford University Press 1999
- Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, herausgegeben und kommentiert von Elke Fröhlich, Stuttgart, Reclam 2015
- Ruth Klüger, *Nachwort*, in Ilse Aichinger, *Die größere Hoffnung*, Frankfurt a.M., Fischer 2000, pp. 245-254
- Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend*, München, dtv 1994 [1992]
- Marie Luise Knott/Uljana Wolf (Hg.), *Die Hochsee der Ilse Aichinger. Ein unglaublicher Reiseführer zum 100. Geburtstag*, Heidelberg, Verlag Das Wunderhorn 2021
- Wakiko Kobayashi, *Miterleben durch Belauschen: Versuch einer Analyse des Aufbaus der Inneren Bühne anhand von Erwin Wickerts „Darfst du die Stunde rufen?“ (1951)*, in «Keio-Germanistik Jahresschrift», 20 (2003), pp. 220-235

Wakiko Kobayashi, *Wohnen und menschliches Leben. Überlegungen anhand von Wo ich wohne und Gare maritime von Ilse Aichinger und Yamamba von Terayama Shūji*, in *Wohnen und Unterwegssein. Interdisziplinäre Perspektiven auf west-östliche Raumfigurationen*, hrsg. v. Mechthild Duppel-Takayama/Wakiko Kobayashi/Thomas Pekar, Bielefeld, transcript Verlag 2019, pp. 371-390

Richard Kolb, *Das Horoskop des Hörspiels*, Berlin, Hesse 1932

Susanne Komfort-Hein, „Vom Ende her und auf das Ende hin“. *Ilse Aichingers Ort des Poetischen jenseits einer „Stunde Null“*, in „*Was wir einsetzen können ist Nüchternheit*“. *Zum Werk Ilse Aichingers*, hrsg. v. Britta Herrmann/Barbara Thums, Würzburg, Königshausen & Neumann 2001, pp. 26-38

Mona Körte, *Das taube Ohr der Sprache. Zu Ilse Aichingers Kurzprosa Meine Sprache und ich*, in *Studien zur deutschsprachig-jüdischen Literatur und Kultur. Standortbestimmungen eines transdisziplinären Forschungsfeldes*, hrsg. v. Hans-Joachim Hahn/Gerald Lamprecht/Olaf Terpitz, Wien/Köln/Weimar, Böhlau 2020, pp. 77-90

Sybille Krämer, *Sprache, Stimme, Schrift: Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien*, in *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, hrsg. v. Arnulf Deppermann/Angelika Linke, Berlin/New York, De Gruyter 2010, pp. 13-28

Claudia Kreutel, „*Es begann mit Ilse Aichinger*“ oder „*Aufruf zum Mißtrauen*“: *Die Anfänge der österreichischen Nachkriegsliteratur*, in «*Studia Austriaca*», a cura di Fausto Cercignani/Elena Agazzi, Milano, Università degli Studi di Milano 1996, pp. 111-124

Martin Kubaczek, *Paradoxes Verstehen. Zu einer Gedankenfigur bei Ilse Aichinger und Ludwig Wittgenstein*, in *Stimmen im Sprachraum. Sterbensarten in der österreichischen Literatur*, hrsg. v. Martin Kubaczek/Sugi Shindo, Tübingen, Stauffenburg Verlag 2015, pp. 25-42

Dominick LaCapra, *Writing History. Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 2014

Karl Ladler, *Hörspielforschung: Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik*, Wiesbaden, Springer Fachmedien 2001

Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven/London, Yale University Press 1975

Ellen Latzin, „*Reeducation*“ – „*Reorientation*“: *Theorie und Praxis zentraler Leitbegriffe der amerikanischen Besatzungspolitik nach 1945*, in *Die Universität München im Dritten Reich. Aufsätze. Teil I*, hrsg. v. Elisabeth Kraus, München, Utz 2006, pp. 609-635

Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil 1975

Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi 2007

Emmanuel Lévinas, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset 1991



- Emmanuel Lévinas, *Éthique come philosophie première*, Paris, Rivages 1998
- Emmanuel Lévinas, *La souffrance inutile*, in Id., *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset 1991, pp. 100-112
- Emmanuel Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, trad. it Adriano Dell'Asta, Milano, Editoriale Jaca Book 1977
- Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago/London, University of Chicago Press 2000
- Gisela Lindemann, *Ilse Aichinger*, München, Beck 1988
- Vivian Liska, *Die Nacht der Hymnen: Paul Celans Gedichte 1938-1944*, Bern, Peter Lang 1993
- Vivian Liska, „Die Orte, die wir sahen, sehen uns an.“ *Wien in der österreichisch-jüdischen Gegenwartsliteratur*, in *Heimat – Identität – Mobilität in der zeitgenössischen jüdischen Literatur*, hrsg. v. Christina Olszynski/Jan Schröder/Chris W. Wilpert, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag 2015, pp. 109-120
- Vivian Liska, *Vom Schutteimer zum Schüttelreim. Über Ilse Aichingers Erzählung Der Engel*, in *Verschwiegene Wortspiel. Kommentare zu den Werken Ilse Aichingers*, hrsg. v. Heidy Margrit Müller, Bielefeld, Aisthesis Verlag 1999, pp. 95-109
- Vivian Liska, „Und dieser Schatten wird mich streifen, solange ich atme“. *Ilse Aichinger und Franz Kafka*, in „Was wir einsetzen können ist Nüchternheit“. *Zum Werk Ilse Aichingers*, hrsg. v. Britta Herrmann/Barbara Thums, Würzburg, Königshausen & Neumann 2001, pp. 189-204
- Dagmar C. Lorenz, *Ilse Aichinger*, Königstein i.Ts., Athenäum 1981
- Dagmar C. Lorenz, *Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen bei Ilse Aichinger*, in *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Kurt Bartsch/Gerhard Melzer, Graz/Wien, Droschl Verlag 1993, pp. 15-34
- Andrea Löw (Hg.), *Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945*, Bd. 3: *Deutsches Reich und Protektorat Böhmen und Mähren. September 1939-September 1941*, München, Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2012
- Celso Macor, *Ervino Pocar*, Pordenone/Padova, Edizioni Studio Tesi 1996
- Beatrice Mall-Grob, *Ilse Aichinger – Poetik des Widerstands*, in *Verschwiegene Wortspiel. Kommentare zu den Werken Ilse Aichingers*, hrsg. v. Heidy Margrit Müller, Bielefeld, Aisthesis Verlag 1999, pp. 47-70
- Nadežda Mandel'stam, *Le mie memorie, con poesie e altri scritti di Osip Mandel'stam*, trad. it. Serena Vitale, Milano, Garzanti 1972
- Herbert Marcuse, *Die neue deutsche Mentalität*, in Herbert Marcuse, *Feindanalysen. Über die Deutschen*, Lüneburg, zu Klampen Verlag 2007, pp. 29-76
- Louis Marin, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Roma, Meltemi 2001

Stefano Marino, *Auschwitz e popular culture: considerazioni estetico-politiche sulla presenza del genocidio nella cultura di massa*, in *Auschwitz dopo Auschwitz. Politica e poetica di fronte alla Shoah*, a cura di Micaela Latini/Erasmus Silvio Storace, Milano, Meltemi 2017, pp. 79-119

Hannah Markus, *Ilse Aichingers Lyrik. Das gedruckte Werk und die Handschriften*, Berlin/Boston, De Gruyter 2017

Hannah Markus, *Schlechte Wörter als Familiensprache? Die „Prosagedichte“ von Ilse Aichinger und Günter Eich um 1970*, in *Ilse Aichinger: „Behutsam kämpfen“*, hrsg. v. Irene Fuß/Christa Gürtler, Würzburg, Königshausen & Neumann 2013, pp. 135-151

Hannah Markus, *„Schnell, solange du noch tot bist“*. *Ilse Aichingers Spiegelgeschichte*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 138 (2019), Sonderheft *Rückwärtsvorgänge: Retrogrades Erzählen in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, hrsg. v. Mona Körte, Berlin, Erich Schmidt Verlag 2020, pp. 43-63

Áine McMurtry, *Crisis and Form in the Later Writing of Ingeborg Bachmann: An Aesthetic Examination of the Poetic Drafts of the 1960s*, London, MHRA 2012

Áine McMurtry, *Voicing Rupture: Ethical Concerns in Short Prose and Lyric Texts by Yoko Tawada*, in *Edinburgh German Yearbook. Ethical Approaches in Contemporary German-Language Literature and Culture*, ed. by Emily Jeremiah/Frauke Matthes, 7, Rochester, Camden House 2013, pp. 159-178

Katharina Meiser, *Die „Dimension Auschwitz“ in Ilse Aichingers „Spiegelgeschichte“*, in «Weimarer Beiträge», 63 (2017), 1, Wien, Passagen Verlag 2017, pp. 44-58

Gerhard Melzer, *Tanzende Kirschbäume. Kinder und Kindheit im Werk Ilse Aichingers*, in *Verschwiegenes Wortspiel. Kommentare zu den Werken Ilse Aichingers*, hrsg. v. Heidi Margrit Müller, Bielefeld, Aisthesis Verlag 1999, pp. 111-120

Pino Menzio, *Liberare il molteplice. Una valenza etica della letteratura*, in «Enthymema. International Journal of Literary Criticism, Literary Theory, and Philosophy of Literature», 6 (2012), pp. 19-50

Pino Menzio, *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria*, Torino, Libreria Stampatori 2010

Dennis Meyer, *Reeducation*, in *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, hrsg. v. Torben Fischer/Matthias N. Lorenz, Bielefeld, transcript Verlag 2007, pp. 19-21

Camilla Miglio, *Dante dopo Auschwitz: l'Inferno di Peter Weiss*, in «Critica del testo»: *Dante, oggi*, a cura di Roberto Antonelli et al., 14 (2011), 3, Roma, Sapienza Università Editrice 2011, pp. 293-315

Camilla Miglio, *Quello che Heidegger non disse mai a Celan. Cronaca di un incontro mancato*, in «MicroMega», IV (1997), pp. 213-223

Camilla Miglio, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Macerata, Quodlibet 2022

- Camilla Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet 2005
- Stanley Milgram, *Obedience to Authority. An Experimental View*, London, Tavistock Publications 1974
- Sarah Mohi-von Känel/Christoph Steier (Hg.), *Nachkriegskörper. Prekäre Korporealitäten in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2013
- Samuel Moser, *Ein leiser Wind. Über die Gegenwart Ilse Aichingers*, in «Studia Austriaca»: *Ilse Aichinger*, a cura di Fausto Cercignani/Elena Agazzi, Milano, Università degli Studi di Milano 1996, pp. 9-20
- Lothar Müller, *Pathos der Monotonie. Über die Stimme Peter Huchels und ihren historischen Ort*, in «TEXT+KRITIK», *Peter Huchel*, 157 (2003), hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München, edition text+kritik 2003, pp. 28-33
- Senya Müller, *Sprachwörterbücher im Nationalsozialismus. Die ideologische Beeinflussung von Duden, Sprach-Brockhaus und anderen Nachschlagewerken während des „Dritten Reichs“*, Stuttgart, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1994
- Martin Mulsow/Marcelo Stamm (Hg.), *Konstellationsforschung*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2005
- Salvatore Natoli, *Stare al mondo. Escursioni nel tempo presente*, Milano, Feltrinelli 2002
- Irene Nawrocka, *Verlagssitz: Wien, Stockholm, New York, Amsterdam. Der Bermann-Fischer Verlag im Exil (1933–1950). Ein Abschnitt aus der Geschichte des S. Fischer Verlages*, in *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, hrsg. v. Historische Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V., Bd. 53, Frankfurt a.M. 2000, pp. 1-216
- Vera Neuroth, *Sprache als Widerstand. Anmerkungen zu Ilse Aichingers Lyrikband „Verschenkter Rat“*, Frankfurt a.M., Peter Lang 1992
- Stefan Nienhaus, *Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende. Altenberg – Hofmannsthal – Polgar*, Berlin/New York, De Gruyter 1986
- Claude Nouvet (ed.), *Literature and the Ethical Question*, Yale French Studies, 79, New Haven, Yale University Press 1991
- Martha C. Nussbaum, *Compassion: The Basic Social Emotion*, in «Social Philosophy and Policy», 13 (1996), 1, pp. 27-58
- Claudia Öhlschläger, *Narration und Ethik. Vorbemerkung*, in *Narration und Ethik*, hrsg. v. Claudia Öhlschläger, Stuttgart, Verlag Wilhelm Fink 2009, pp. 9-21
- Anja Ohmer/Hans Kiefer, *Das deutsche Hörspiel. Vom Funkdrama zur Klangkunst*, Essen, Oldib 2013
- Orietta Ombrosi, *Souffrances inutiles. La fin de la théodicée d'après E. Lévinas*, in «Gregorianum», 87 (2006), 2, pp. 368-379

- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, Firenze, Firenze University Press 2014
- Sharon B. Oster, *Impossible Holocaust Metaphors: The Muselmann*, in «Prooftexts», 34 (2014), 3, Bloomington, Indiana University Press, pp. 302-348
- Marko Pajević, *Ilse Aichinger's Novel The Greater Hope. Poetic Narrative to Deal with Trauma*, in *The Long Aftermath: Cultural Legacies of Europe at War, 1936-2016*, ed. by Manuel Bragança/Peter Tame, New York, Berghahn Books 2015, pp. 219-234
- Marko Pajević, *Mißtrauen*, in *Ilse Aichinger Wörterbuch*, hrsg. v. Birgit R. Erdle/Annegret Pelz, Göttingen, Wallstein 2021, pp. 188-191
- Marko Pajević, *On the Fringes: Mistrust as Commitment in the Poetics of Ilse Aichinger*, in *German and European Poetics After the Holocaust: Crisis and Creativity*, ed. by Gert Hofmann et al., Rochester, Camden House 2011, pp. 88-106
- Thomas Pammer, „Barnen som var räddning värda“? *Die Schwedische Israelmission in Wien 1938-1941, ihre Kindertransporte und der literarische und wissenschaftliche Diskurs*, Diplomarbeit, Universität Wien, 2012
- Annegret Pelz, *Ilse Aichinger. Die größere Hoffnung (1948)*, in *Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Claudia Benthien/Inge Stephan, Köln/Weimar/Wien, Böhlau 2005, pp. 20-32
- Annegret Pelz, *Spracharbeit in Meeresnähe. Aichingers Grenzdialoge*, in *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?*, hrsg. v. Ingeborg Rabenstein-Michel/Françoise Rétif/Erika Tunner, Würzburg, Königshausen & Neumann 2009, pp. 63-71
- Ingrid Pfeiffer, *Scheideweg der Worte. Literatur in österreichischen Zeitschriften 1945-1948*, Wien, Steinbauer 2006
- Matthew Philpotts, *Günter Eich*, in *The Modern Restoration. Re-thinking German Literary History 1930-1960*, ed. by Stephen Parker/Peter Davies/Matthew Philpotts, Berlin, De Gruyter 2004, pp. 297-334
- Matthew Philpotts, *The Margins of Dictatorship: Assent and Dissent in the Work of Günter Eich and Bertolt Brecht*, Oxford, Peter Lang 2003
- Vito Pinto, *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld, transcript Verlag 2012
- Salvatore Piromalli, *L'indicibile. Percorsi aporetici nel labirinto delle cose*, in «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia», 21 (2020)
- Edgar Platen, *Perspektiven literarischer Ethik. Erinnern und Erfinden in der Literatur der Bundesrepublik*. Tübingen/Basel, Francke 2001

- Clemens Podewils, *Namen. Ein Vermächtnis Paul Celans*, in *ensemble*, 2, München 1971, pp. 67-70
- Richard A. Posner, *Against Ethical Criticism*, in «Philosophy and Literature», 21 (1997), 1
- Teresa Präauer, *Über Ilse Aichinger*, Wien/Berlin, mandelbaum verlag 2021
- Theresia Prammer/Christine Vescoli (Hg.), *Was für Sätze. Zu Ilse Aichinger*, Wien, Edition Korrespondenzen 2021
- Grazia Pulvirenti, *Introduzione*, in Georg Trakl, *Poesie*, a cura di Grazia Pulvirenti, trad. it. Enrico De Angelis, Venezia, Marsilio 1999, pp. 17-38
- Ilma Rakusa, *Die Fremdsprache der Ilse Aichinger. Collagierte Splitter*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, hrsg. v. Samuel Moser, Frankfurt a.M., Fischer 1990, pp. 123-127
- Marianna Rascente, *Metaphora absurda. Linguaggio e realtà in Paul Celan*, Milano, FrancoAngeli 2011
- Annette Ratmann, *Spiegelungen, ein Tanz. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2001
- Richard Reichensperger, *Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, hrsg. v. Samuel Moser, Frankfurt a.M., Fischer 1995, pp. 83-97
- Richard Reichensperger, *Orte. Zur Biographie einer Familie*, in *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Kurt Bartsch/Gerhard Melzer, Graz/Wien, Droschl 1993, pp. 231-247
- Andrea Reiter, *Die Erfahrung des Holocausts und ihre sprachliche Bewältigung: Zu Ilse Aichingers Die größere Hoffnung*, in «German Life and Letters», 492 (1996), pp. 236-242
- Eva B. Revesz, *Viennese Noir: The Third Man in Ingeborg Bachmann's Malina*, in «Journal of Austrian Studies», 46 (2013), 3, pp. 109-132
- Denys Riout, *L'arte del ventesimo secolo*, trad. it. Sergio Arecco, Torino, Einaudi 2002
- Jacqueline Risset, *Prefazione*, in *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*, a cura di Stefania Valli, Roma, L'Erma di Breitschneider/Fondazione Camillo Caetani 1999, pp. 9-16
- Ellen Ritter, *Kommentar*, in Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. 29: *Erzählungen 2*, hrsg. v. Ellen Ritter, Frankfurt a.M., Fischer 1978
- Hubert Roland, *Magischer Realismus und Innere Emigration. Das Störpotenzial einer Poetik in Elisabeth Langgässers Roman Der Gang durch das Ried (1936)*, in *Poetologien deutschsprachiger Literatur 1930-1960*, hrsg. v. Moritz Baßler u.a., Berlin/Boston, De Gruyter 2016, pp. 51-75

- Richard M. Rorty (ed.), *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago, The University of Chicago Press 1967
- Nicole Rosenberger, *Zur Darstellung von Krieg und Verfolgung in Ilse Aichingers Roman „Die größere Hoffnung“*, Wien, Braumüller Verlag 1998
- Michael Rothberg, *The Work of Testimony in the Age of Decolonization: Chronicle of a Summer, Cinema Verité, and the Emergence of the Holocaust Survivor*, in «PMLA», 119 (2004), 5, pp. 1231-1246
- Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil 1990
- Ruth Rix, *Storeys*, in *Ilse Aichinger Wörterbuch*, hrsg. v. Birgit R. Erdle/Annegret Pelz, Göttingen, Wallstein 2021, pp. 256-257
- Nicole Rosenberger, *Poetik des Ungefügten. Zur Darstellung von Krieg und Verfolgung in Ilse Aichingers Roman „Die größere Hoffnung“*, Wien, Braumüller 1998
- Fabio Rossi, *Figure del male e della sofferenza nella filosofia francese del Novecento*, Milano, FrancoAngeli 2010
- Michael Rothberg, *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford, Stanford University Press 2019
- David Rousset, *L'universo concentrazionario 1943-1945*, trad. it. Lucia Lamberti, Milano, Dalai Editore 2002
- Jens Ruchatz, *Spur*, in *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, hrsg. v. Nicolas Pethes/Jens Ruchatz, Reinbek b.H., Rowohlt 2001
- Gerhard Rühm, *Zu meinen auditiven Texten*, in *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*, hrsg. v. Klaus Schöning, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1970, pp. 46-57
- Lerke von Saalfeld, *Gespräch mit Ilse Aichinger*, in *Erzählte Zeit – Erzähltes Leben. Zehn Gespräche mit Zeitgenossen*, hrsg. v. Paul Assall, Bremen, Demin Verlag 1999, pp. 13-34
- Silvia Salvatici, *Le displaced persons, un nuovo soggetto collettivo*, in *Naufraghi della pace. Il 1945, i profughi e le memorie divise d'Europa*, a cura di Guido Crainz et al., Roma, Donzelli 2008, pp. 91-109
- Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard 1954
- Jutta Sauer, „*Wie nur ein Hai fisch trösten kann*“. *Ilse Aichinger. Ein Porträt*, Berlin, Aviva Verlag 2021
- Heinz F. Schafroth, *Die Dimensionen der Atemlosigkeit*, in *Ilse Aichinger, Schlechte Wörter*, Frankfurt a.M., Fischer 1976, pp. 129-133
- Heinz F. Schafroth, „*Hinter Pritzwalk und Privas*“: *die Topographie des Privaten im Werk Ilse Aichingers*, in «Schweizer Monatshefte», 61 (1981), 2, pp. 135-147

- Marion Schmaus, *Die Autorin tritt aus dem Spiegel. Infragestellung von Autorschaft in Ilse Aichingers Werk*, in „*Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit*“: *zum Werk Ilse Aichingers*, hrsg. v. Britta Herrmann/Barbara Thums, Würzburg, Königshausen & Neumann 2001, pp. 79-92
- Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, St. Pölten/Salzburg, Residenz Verlag 2010
- Monika Schmitz-Emans, *Schlechte Wörter, lebendige Wörter. Poetologie und Poesie bei Ilse Aichinger*, in «TEXT+KRITIK»: *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold/Roland Berbig, 175 (2007), München, edition text+kritik, pp. 57-66
- Heinrich Scholz, *Zur deutschen Kollektiv-Verantwortlichkeit*, in «Frankfurter Hefte», 2, 4, 1947, pp. 357-373
- Klaus Schöning, *Vorbemerkung*, in *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*, hrsg. v. Klaus Schöning, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1970, pp. 7-8
- Hermann Schreiber, *Die größere Hoffnung*, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, hrsg. v. Samuel Moser, Frankfurt a.M., Fischer 1995, pp. 157-159
- Kurt Schubert, *Die Geschichte des österreichischen Judentums*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau 2008
- Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel: Dramaturgie und Geschichte*, Köln, Kiepenheuer & Witsch 1963
- Miriam Seidler, „*Sind wir denn noch Kinder?*“ *Untersuchungen zur Kinderperspektive in Ilse Aichingers Roman Die größere Hoffnung unter Einbezug eines Fassungsvergleichs*, Frankfurt a.M., Peter Lang 2004
- Sugi Shindo, *Stolpersteine. Analyse zur subtextuellen Konstruktion von Aichingers Texten*, in *Absprung zur Weiterbesinnung. Geschichte und Medien bei Ilse Aichinger*, hrsg. v. Christine Ivanovic/Sugi Shindo, Tübingen, Stauffenburg Verlag 2011, pp. 65-77
- Friedrich Sieburg, „*Die größere Hoffnung*“, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, hrsg. v. Samuel Moser, Frankfurt a.M., Fischer 1995, pp. 160-162
- Michele Sisto, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», 55 (2007), pp. 86-109: 96
- Neva Šlibar, „*Definieren grenzt an Unterhöhlen*“. *Ambiguisierte Paradoxien in Ilse Aichingers Gedichten*, in *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Kurt Bartsch/Gerhard Melzer, Graz/Wien, Droschl 1993, pp. 55-87
- Neva Šlibar-Hojker, *Entmaterialisierung und Fiktionalisierung von Zeit, Raum und Körperlichkeit: Ilse Aichingers Hörspiele der Spätphase*, in «Acta Neophilologica», 15 (1982), University of Ljubljana, pp. 33-62
- Wolfgang Sofsky, *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*, Frankfurt a.M., Fischer 1993

- Johann Sonnleitner, *Lyrik nach Auschwitz. Der Fall Ilse Aichinger*, in *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?*, hrsg. v. Ingeborg Rabenstein-Michel/Françoise Rétif/Erika Tunner, Würzburg, Königshausen & Neumann 2009, pp. 17-26
- George Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. it. Ruggero Bianchi, Milano, Garzanti 1994
- Brita Steinwendtner, *Das Meer, die Gruppe 47 und eine junge Wiener Dichterin. Brief aus Niendorf*, in «Literatur und Kritik», 523/524 (2018), pp. 18-23
- Brita Steinwendtner, *Sammele den Untergang. Zu Ilse Aichingers Kurzprosaband Schlechte Wörter*, in *Ilse Aichinger*, hrsg. v. Kurt Bartsch/Gerhard Melzer, Graz, Droschl Verlag 1993, pp. 138-147
- Luzia Stettler, „*Stummheit immer wieder in Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens*“, in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, hrsg. v. Samuel Moser, Frankfurt a.M., Fischer 1995, pp. 42-46
- Anna-Vera Sullam Calimani, *I nomi dello sterminio. Definizioni di una tragedia*, Torino, Einaudi 2001
- Peter Szondi, *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*, in Id., *Schriften*, Bd. 2, Berlin, Suhrkamp 2011, pp. 345-389
- Mireille Tabah, „*Das Bild muß Sinnbild sein.*“ *Die Ambivalenz weiblicher Schreibweise in Ilse Aichingers Roman Die größere Hoffnung*, in *Verschwiegenes Wortspiel. Kommentare zu den Werken Ilse Aichingers*, hrsg. v. Heidi Margrit Müller, Bielefeld, Aisthesis Verlag 1999, pp. 169-178
- Telford Taylor, *Anatomia dei processi di Norimberga*, trad. it. Orsola Fenghi, Milano, Rizzoli 1993
- Marco Tedeschini (a cura di), *La ricerca per costellazioni. Metodo, scostamenti, casi di studio*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici 2020
- Barbara Thums, „*Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede*“. *Mythos, Gedächtnis und Mystik in der Prosa Ilse Aichingers*, Freiburg i.Br., Rombach Verlag 2000
- Barbara Thums, *Grenzüme des Schreibens – Blitzlichter des Erinnerens: (Dis)Kontinuitäten in der Poetik Ilse Aichingers*, in *Ilse Aichinger: „Behutsam kämpfen“*, hrsg. v. Irene Fußl/Christa Gürtler, Würzburg, Königshausen & Neumann 2013, pp. 35-51
- Rolf Tiedemann, „*Nicht die Erste Philosophie, sondern eine letzte*“. *Anmerkungen zum Denken Adornos*, in Theodor W. Adorno, *Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1997, pp. 7-27
- Paul Tillich, *Prefatory Note*, in Peter Selz, *New Images of Man*, New York, Museum of Modern Art 1959, pp. 9-10
- Enzo Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali*, Bologna, Il Mulino 2004



Enzo Traverso, *Segnalatori d'incendio. Riflessioni sull'esilio e le violenze del XX secolo*, in *Storia, verità, giustizia. I crimini del XX secolo*, a cura di Marcello Flores, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori 2001, pp. 77-88

Ann Tusa/John Tusa, *The Nuremberg Trial*, New York, Skyhorse Publishing 2010

Walter Ueberwasser, *Paul Klees grosses Spätwerk*, in «Das Werk: Architektur und Kunst. L'œuvre: architecture et art», 52 (1965), 12, pp. 459-466

Amelia Valtolina, *Blu e poesia. Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori 2002

Jacqueline Vansant, *Exposing Traumatic Tears in History: Film-making in Ilse Aichinger's Die größere Hoffnung (1948)*, in *Zwischen Abschied und Ankunft. Between Departure and Arrival*, hrsg. v. Geoff Wilkes, Würzburg, Königshausen & Neumann 2021, pp. 103-109

Ulrike Vedder, „*Meine Kreuzstriche*“ – *Zur Materialität der Schrift bei Ilse Aichinger*, in „*Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit*“. *Zum Werk Ilse Aichingers*, hrsg. v. Britta Herrmann/Barbara Thums, Würzburg, Königshausen & Neumann 2001, pp. 167-177

Ludo Verbeeck/Bart Philipsen (eds.), *Die Aufgabe des Lesers. On the Ethics of Reading*, Leuven, Peeters 1992

Axel Vieregg *Der eigenen Fehlbarkeit begegnet. Günter Eichs Realitäten 1933-1945*, Eggingen, Edition Isele 1993

Ruth-Vogel Klein, *Hörszenen. Ilse Aichingers unveröffentlichte Radio-Essays aus den fünfziger Jahren im „Vorlass“ des Deutschen Literaturarchivs Marbach*, in *Absprung zur Weiterbesinnung. Geschichte und Medien bei Ilse Aichinger*, hrsg. v. Christine Ivanovic/Sugi Shindo, Tübingen, Stauffenburg Verlag 2011, pp. 33-50

Hans-Ulrich Wagner, *Das Medium wandelte sich, die Autoren blieben. Neubeginn und Kontinuität rundfunkferahrener Schriftsteller (1960-1960)*, in *Buch, Buchhandel und Rundfunk 1950-1960*, hrsg. v. Monika Estermann/Edgar Lersch, Wiesbaden, Harrassowitz 1999, pp. 201-229

Stephanie Waldow (Hg.), *Ethik im Gespräch. Autorinnen und Autoren über das Verhältnis von Literatur und Ethik heute*, Bielefeld, transcript Verlag 2011

Stephanie Waldow, *Mich kümmerts, wer spricht. Literaturwissenschaft heute als ethischer Dialog*, in „*Ethical Turn*“? *Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung*, hrsg. v. Christine Lubkoll/Oda Wischmeyer, Paderborn, Verlag Wilhelm Fink 2009, pp. 119-137

Stephanie Waldow, *Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart*, Stuttgart, Verlag Wilhelm Fink 2013

- Stefan Weich, *Science-Fiction-Hörspiel im Wandel der Zeit: von der Nachkriegszeit bis ins neue Jahrtausend. 1947-2006*, München, AVM 2010
- Hans Weigel, *Das verhängte Fenster*, in «Plan», 5 (marzo-aprile 1946), pp. 397-399
- Hans Weigel, *Es begann mit Ilse Aichinger. Fragmentarische Erinnerungen an die Wiedergeburtstunden der österreichischen Literatur nach 1945*, in *Protokolle 1*, Wien-München, Verlag für Jugend und Volk 1966, pp. 3-8
- Richard H. Weisberg, *Poethics, and Other Strategies of Law and Literature*, New York, Columbia University Press 1992
- Peter Weiss, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1965
- Peter Weiss, *L'istruttoria. Oratorio in undici canti*, trad. it. Giorgio Zampa, Torino, Einaudi 1966
- Wolfgang Welsch, *Ästhet/hik. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik*, in *Ethik der Ästhetik*, hrsg. v. Christoph Wulf/Dietmar Kamper/Hans Ulrich Gumbrecht, Berlin, De Gruyter 1994, pp. 3-22
- Wolfgang Welsch, *Für eine Kultur des blinden Flecks. Ethische Konsequenzen der Ästhetik*, in «Sinn und Form», 5 (1993), pp. 817-828
- Caroline Alice Wiedmer, *The Claims of Memory: Representations of the Holocaust in Contemporary Germany and France*, Ithaca, Cornell University Press 1999
- Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon 1998
- Thomas Wild, *ununterbrochen mit niemandem reden. Lektüren mit Ilse Aichinger*, Frankfurt a.M., Fischer 2021
- Geoff Wilkes (Hg.), *Ilse Aichinger / Helga Michie. Zwischen Abschied und Ankunft. Between Departure and Arrival*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2021
- Gernot Wimmer, *Antisemitismus und Kriegssentiment in Franz Kafkas „Kinder auf der Landstraße“ und Ilse Aichingers „Das vierte Tor“*, in *Zwischen Abschied und Ankunft. Between Departure and Arrival*, hrsg. v. Geoff Wilkes, Würzburg, Königshausen & Neumann 2021, pp. 61-70
- Heinrich August Winkler, *Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte vom „Dritten Reich“ bis zur Wiedervereinigung*, München, Beck 2010
- Bettina Wodianka, *Radio als Hör-Spiel-Raum: Medienreflexion – Störung – Künstlerische Intervention*, Bielefeld, transcript Verlag 2018
- Uljana Wolf, *Abgewrackt in Virginia, aber wir sind noch da. Ilse Aichinger lesen, „Queens“, und beyond*, in «TEXT+KRITIK»: Ilse Aichinger, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold/Roland Berbig, 175 (2007), München, edition text+kritik, pp. 82-90

Frances Yates, *The Art of Memory*, in Id., *Selected Works*, vol. 3, London, Routledge 1999

Amalia Zaccaro, *Educazione umanistica e democrazia nel pensiero di Martha Nussbaum*, Roma, Aracne editrice 2019

Guido Zernatto, *Kündet laut die Zeit*, hrsg. v. Hans Brunmayr, Graz, Stiasny Verlag 1961

Klaus Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck, StudienVerlag 2008

Philip Zimbardo, *L'effetto Lucifero. Cattivi si diventa?*, trad. it. Margherita Botto, Milano, Raffaello Cortina Editore 2007

Jutta Zimmermann/Britta Salheiser (Hg.), *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, Berlin, Duncker und Humblot 2006

Peter Zimmermann, *Es ist besser, man schweigt. Ein Gespräch mit der Dichterin Ilse Aichinger*, in «Die Presse», 14-15 luglio 1990

Sitografia

<https://www.dichterlesen.net/veranstaltungen/veranstaltung/detail/studio-1cb-mit-ilse-aichinger-1081/>

<http://dial.aichingerhaus.at/#>

<https://encyclopedia.ushmm.org/content/it/article/nuremberg-laws>

<https://www.etica-letteratura.it/>

<http://www.hoerspiel.com/geschichte-zeitlauf-hoerspiel/zeitlauf/1946-1968/>

<https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA00DFF1/>

<https://magazin.wienmuseum.at/brand-des-stephansdomes-1945>

[https://de.metapedia.org/wiki/Die\\_blaue\\_Dragoner](https://de.metapedia.org/wiki/Die_blaue_Dragoner)

<https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Lynkeus/Lynkeus.htm>

<https://online-exhibitions.at/ilse-aichinger/>

<https://www.sarahelenamueller.ch/meine-sprache-und-ich/>

<https://www.uni-augsburg.de/de/fakultaet/philhist/professuren/germanistik/neuere-deutsche-literaturwissenschaft-ethik/ethik-der-textkulturen-ma/>

[https://www.wien.gv.at/actaproweb2/benutzung/archive.xhtml?id=Akt+++++00000651m08alt#Akt\\_0000651m08alt](https://www.wien.gv.at/actaproweb2/benutzung/archive.xhtml?id=Akt+++++00000651m08alt#Akt_0000651m08alt)

<https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/ringelblum/index.asp>

<https://www.youtube.com/watch?v=J9SyTEUi6Kw>

## Filmografia

*The Eichmann Show*, regia di Paul Andrew Williams, UK 2015

*Who Will Write Our History*, regia di Roberta Grossman, USA 2018

## Ringraziamenti

La scrittura di questo lavoro deve molto a tutte le persone che ho incontrato e ritrovato nel corso degli ultimi anni. Ringrazio la mia tutor, prof.ssa Camilla Miglio, per aver sostenuto per prima questo progetto quando era ancora solo un'intuizione, per aver riflettuto insieme a me e avermi accompagnato con cura e attenzione lungo il percorso. Ringrazio anche l'intero collegio del dottorato internazionale in Studi germanici e slavi dell'Università Sapienza di Roma.

Un ringraziamento al Deutsches Literaturarchiv di Marbach, per avermi guidato con sapienza e professionalità nell'archivio di Ilse Aichinger; alla Fondazione Mondadori e al dott. Tiziano Chiesa, per il paziente e competente aiuto a distanza; al Literaturhaus di Vienna e alla Akademie der Künste di Berlino, che mi hanno accolto nei loro archivi. Un sentito grazie a Mirjam Eich e Lena Eich, per aver permesso la consultazione e la pubblicazione del materiale inedito dal lascito di Ilse Aichinger.

Per le riflessioni e i numerosi suggerimenti che ha condiviso con me ringrazio Christine Ivanovic. Grazie a Ruth Vogel-Klein, con cui ho potuto discutere sul senso etico e sul valore politico della scrittura di Ilse Aichinger, e a Thomas Wild, che mi ha introdotto al pensiero di Lévinas. Fondamentali sono stati le conversazioni e gli incontri di lettura collettiva con Andreas Dittrich, lo Ilse-Aichinger-Haus e Konstantin Schmidtbauer. Anche a loro il mio sincero grazie.

Sono profondamente grato agli amici e ai colleghi con cui ho la fortuna di condividere non solo il lavoro: Diletta, Francesco, Carlotta, Flavia, Gaia, Giuliana, Giulia Olga.

Infine, un grazie alla mia famiglia e ad Andrea.