

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

# Studia austriaca

Friederike Mayröcker

ediderunt

Fausto Cercignani

Sara Barni

***Studia austriaca***

An international journal devoted to the study  
of Austrian culture and literature  
Published annually in the spring  
***ISSN 1593-2508***

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2012) of the special volume  
“Friederike Mayröcker” (2001)  
Editors: Fausto Cercignani, Sara Barni

***Studia austriaca***

Founded in 1992  
Published in print between 1992 and 2011 (vols. I-XIX)  
On line since 2012 under <http://riviste.unimi.it>  
Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated  
from the first page of a manuscript by Peter Handke  
entitled “Der Donnerblues von Brazzano in Friaul”  
(Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt / Kärntner  
Literaturarchiv – Bestand Edizioni Braitan).

Istituto Austriaco di Cultura di Milano  
Istituto Austriaco di Cultura di Roma

---

Sezione di Germanistica del D.I.L.I.L.E.F.I  
Università degli Studi di Milano

# Studia austriaca

Friederike Mayröcker

ediderunt

Fausto Cercignani

Sara Barni

Proprietà letteraria originaria  
dell'Università degli Studi di Milano  
Istituto di Germanistica

## Premessa

Questo volume raccoglie le relazioni presentate al Convegno tenuto il 18 novembre 1999 in occasione della mostra “Friederike Mayröcker. Un’esistenza di scrittura” alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. La mostra e il convegno, curati da Sara Barni, sono stati organizzati dal Dipartimento di Filologia Moderna dell’Università degli Studi di Firenze, dall’Istituto Austriaco di Cultura di Roma e dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

La pubblicazione di un volume speciale di *Studia austriaca* dedicato a Friederike Mayröcker scaturisce dall’iniziativa congiunta dell’Istituto Austriaco di Cultura di Milano, dell’Istituto Austriaco di Cultura di Roma e della Sezione di Germanistica del Dipartimento di Studi Linguistici, Letterari e Filologici (DI.LI.LE.FI) dell’Università degli Studi di Milano.

F. C. S. B.



## Indice dei saggi

Andrea Zanzotto – <i>Saluto</i>	p. 9
Sara Barni – <i>Il fiore sghembo. Immagini dalla lirica di Friederike Mayröcker</i>	p. 11
Anna Chiarloni – « <i>De natura irundinis</i> ». <i>La rondine di Friederike Mayröcker</i>	p. 37
Anton Reininger – <i>Labirinti dell'anima e della scrittura. La prosa lunga di Friederike Mayröcker</i>	p. 45
Luigi Reitani – <i>Frammenti, allegorie, identità. La poetica di Friederike Mayröcker</i>	p. 67
Wendelin Schmidt-Dengler – <i>Friederike Mayröcker: brütt – zur großen Prosa der Friederike Mayröcker</i>	p. 75
Uta Treder – <i>Scrivere nell'erba, scrivere sulla sabbia</i>	p. 85
Giuseppe Zigaina – <i>Per Friederike Mayröcker</i>	p. 101





*Saluto di Andrea Zanzotto*

Sono profondamente rammaricato di non poter essere tra voi a Firenze per festeggiare Friederike Mayröcker, nella straordinaria occasione della Mostra dedicata alla sua officina poetica. Già Sara Barni e Luigi Reitani hanno il grande merito di aver tradotto per noi alcune delle opere così singolari di Friederike, ma esiste ancora un vasto campo aperto, in Italia, a nuove conoscenze e approfondimenti su di Lei, specie per la poesia.

Naturalmente mi era stato possibile qualche bell'incontro di traduzioni di suoi componimenti in rivista e avevo sempre avvertito una singolare sintonia nel nostro modo di sentire, di esistere, di esprimere la propria interiorità, anche se pur nelle ovvie differenze. Ma entrambi abbiamo vissuto, da prospettive diverse, gli stessi problemi, gli stessi nodi esistenziali profondamente connessi alle contraddizioni, alle aporie della nostra epoca, e tutto ciò su un largo orizzonte di tempo. Ma particolarmente mi ha colpito il fatto che Friederike avesse donato tanta attenzione, e direi affettuosa partecipazione, alle mie poesie apparse in Austria nella felice traduzione degli amici Capaldi, Paulmichl e Waterhouse, tanto da ricordarmi in suoi componimenti, da rendermi un suo interlocutore diretto, con toccante generosità.

Grazie, grazie di cuore, cara Friederike; auguri fervidi a te per la vita e per il lavoro poetico, e un cordiale saluto a tutti gli amici presenti alla manifestazione.

Andrea Zanzotto

Pieve di Soligo 14-XI-'99



Sara Barni  
(Firenze)

*Il fiore sghembo. Immagini dalla lirica di Friederike Mayröcker*

Il fiore si accampa sull'orizzonte della morte e dall'ombelico di Visnu, il conservatore del mondo, nasce il fiore di loto da cui sorge Brahma per creare il nuovo universo.

Delle esistenze vegetali il fiore è la più intensa e la più labile. Essenza dei succhi della terra, il fiore ne costituisce il momento espressivo più dichiarato ed esplicito. Rappresi in un piccolo spazio gli umori della natura tralasciano per un attimo la loro creatività fluente, l'intrico generoso delle linee e delle masse, per condensarsi e bloccarsi in una apparizione che riassume in un breve intervallo di spazio e di tempo la precisione del disegno, la follia dei colori, l'ebbrezza dei profumi. La sua ardita perfezione confina con l'artificio e ad esso si piega e si presta: innesti, incroci e via dicendo esaltano e confondono il dato naturale creando una zona di confine fra arte e natura, spontaneità e coltivazione.

Nell'immagine del fiore trova il suo emblema la stessa poetica mayröckeriana sempre in bilico fra caso e controllo, estasi e disciplina, impeto e costruzione, addirittura organico e inorganico:

SCHMETTERLING / aber aus EISEN  
(«Iron Butterfly»); LEBEWESSEN / aber aus PLASTIK.<sup>1</sup>

La poesia è un'opera di coltivazione e allevamento che si esercita sul dato percettivo per conferirgli senso e significato:

*ich züchte mir mein Gedicht*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> F. Mayröcker, *Magische Blätter I*, Frankfurt a. M. 1983, p. 9. In seguito citato nell'abbreviazione MB.

<sup>2</sup> F. Mayröcker, *Gute Nacht, guten Morgen. Gedichte 1978 -1981*, Frankfurt a. M. 1982, p. 113. In seguito citato nell'abbreviazione GNGM.

Ma il poeta per Mayröcker non è solo un allevatore di forme, è anche, e soprattutto, un raccogliitore, uno che trova raccoglie e combina. L'immagine del fiore porta con sé dunque quella del mazzo, del fascio (*Strauß, Bündel*) nel quale può essere, di volta in volta, composta la sua varietà e si potrebbe dire che il secondo sta al primo come il componimento poetico sta agli elementi che lo formano e, infine, che non è azzardato vedere nello *Strauß*, nel suo carattere composito e costruito, pur nell'apparente naturalezza, una vera e propria metafora poetologica:

Zu den Strohblumen, sage ich, eigentlich alten Aufzeichnungen, die ich auf den neuen Stand zu bringen hatte, mußten immer auch 1 paar frische Blumensträuße geflochten werden, ich meine 1 paar frische Gedankenblitze vom Tag, an welchem die endgültige Fassung zustande kommen sollte, so ergab sich dann 1 schön und bunt gebüschelter Strauß, alt *und* neu, aber es kam auf die Zusammensetzung: Zusammenstellung: Kombination oder MELANGE an, eigentlich sollten die frische Blumen überwiegen, sie sollten überwuchern das alte Gewächs und Gebinde, und so konnte man nur noch ahnen, wie es ehemals ausgesehen haben mochte, nicht wahr, *und wie es umbergestrolcht war*, ehe es gebündelt worden war zu endgültigen, gültigen vollkommenen Form – es sei ja alles möglich und alles erlaubt, sagte Blum, und blickte mit feurigem Auge.<sup>3</sup>

Il mazzo presuppone il fiore reciso dal suo legame con la terra e combinato in un diverso insieme allo stesso modo che la composizione poetica coglie dalla vita singoli attimi per legarli in un nuovo ordine. In entrambi tuttavia si è trasferita l'inebriante intensità del suolo da cui provengono:

[...] hab ich gebündelt gebüschelt etwas,  
die Erde, betäubend in  
meiner Hand, Sträuße Wolfsmilch Zyanen<sup>4</sup>

Massiccia è la presenza dei fiori, e in genere delle piante, nella lirica di Mayröcker. Essa non è per altro riconducibile alle atmosfere della *Naturlyrik*, alle sue cadenze per metà descrittive e per metà simboliche. Si tratta piuttosto di una nominazione intesa come atto di scelta e raccolta che serve per un verso a ricreare il paesaggio di campagna e giardino dentro il

<sup>3</sup> F. Mayröcker, *brüht, oder die seufzenden Gärten*, Frankfurt a. M. 1998, p. 71.

<sup>4</sup> F. Mayröcker, *Winterglück. Gedichte 1981-1985*, Frankfurt a. M. 1986, p. 22. In seguito citato nell'abbreviazione WG.

quale lei si muoveva, bambina, e che costituisce l'archetipo della scoperta del mondo attraverso la poesia; per altro verso a instaurare un nesso magico e misterioso con il mondo naturale, a svelare una, spesso insidiosa e comunque rivelatrice, realtà parallela nascosta nel corpo del nome:

Zögling der Blumen: Blumen-Stück Räucherwerk Zephir:  
 UND ICH EIN KIND WAR: damals in giftige Blumen  
 wollte ich mich verwandeln Wolfsmilch  
 wollte ich trinken («leppern») [...] <sup>5</sup>

I fiori di campagna, intendendo per tali la flora spontanea, sono elencati, sparsi nelle poesie così come sono sparsi nei campi, privi spesso di aggettivi, nude presenze che spuntano dal nome e formano cespugli non di rado misti di fiori esistenti e di fiori solo linguistici:

(Rauhblume Weiszblume Schönblume Engelwurz Bittersüsz Eiche  
 Himmelbrand Brennender Hahnenfusz Gartengleisze  
 Schneerose Quendel ...) <sup>6</sup>

Lungo i sentieri delle sue poesie ci si può imbattere in:

*Engelwurz, Bittersüß, Hahnenfuß, Mohnblume, Klatschmohn, Kornblume, Kuckucksblume, Rittersporn, Veilchen, Maßliebchen, Löwenzahn, Näglein, Knöterich, Weidenrose, Leberblümchen, Schneeglöckchen, Kanarienstrauch, Zyane, Huflattich, Nieswurz, Geißblatt, Wolfsmilch, Heckenrose, Distel, Schlüsselblume, Malve, Lungenkraut, Levkoje, Amaryllis, Knabenkraut, Digitalis, Klee, Klette, Sternblume, Waldrebe, Schneeball, Waldmeister, Ackermeister, Taglilie, Gauklerblume, Ringelblume, Enzian, Schafgarbe, Raute, Minze, Tollkirsche, Kapuzinerkresse, Spitzwegerich, Veronika, Herkulesblüte, Wunderblume, Wasserling, Anemone, Himmelbrand, Kamille e così via.*

Per non parlare delle numerose erbe aromatiche che olezzano attraverso tutte le sue pagine e dell'insistenza sulle fioriture (*Blüte, blühen*) più o meno specificate ma comunque estese e diffuse testimonianze del risveglio primaverile, dell'energia di trasformazione celata nel cuore della terra.

La selvaticità sta in Mayröcker per l'incoercibile slancio produttivo e inventivo della natura, come della poesia, sul quale poi si esercita l'arte sa-

<sup>5</sup> F. Mayröcker, *Das besessene Alter. Neue Gedichte*, Frankfurt a. M. 1992, p. 7. In seguito citato nell'abbreviazione BA.

<sup>6</sup> F. Mayröcker, *Ausgewählte Gedichte 1944 -1978*, Frankfurt a. M. 1986, p. 86. In seguito citato nell'abbreviazione AG.

piante della variazione e della coltivazione, l'arte di creare una natura seconda:

Yet Nature is made better by no mean  
 But Nature makes that mean; so, over that art,  
 Which you say adds to Nature, is an art  
 That Nature makes. You see, sweet maid, we marry  
 A gentler scion to the wildest stock,  
 And make conceive a bark of baser kind  
 By bud of nobler race. This is an art  
 Which does mend Nature – change it rather – but  
 The art itself is Nature.<sup>7</sup>

In un certo senso a metà strada stanno i paesaggi del sud e dei paesi caldi dove natura e civiltà, campo e giardino si fondono e si confondono in un tripudio floreale e linguistico di oleandri, gelsomini, isatis, ligustri, lavande, timi, rosmarini, ginestre, ibischi, passiflore, dracene (e relativo sangue di drago), trombe d'angelo, artigli del diavolo, agavi, cactus:

[...] und der geschminkte  
 Wald hinter den Fensterkakteen  
 orientalische Blume: Gauguinschwester<sup>8</sup>

Il paesaggio mediterraneo e orientale è più che mai paesaggio della mente scaturito d'improvviso da un colpo di luce e di colore:

[...] Tisch-  
 decke schwarz und mit weißgrauen Ranken / Rauten  
 Calla, Iris, Mimosen  
 im Fensterwinkel, Matisse,  
 vor blauer Gardine<sup>9</sup>

Alla finestra, davanti alle distese fiorite di casa propria, l'occhio rinuncia a cogliere l'evidenza plastica e cromatica delle singole forme per immergersi in una sorta di bagno tattile, di vibrazione simpatetica:

*Junimorgen am offenen Fenster*

von Blumenfeldern umfächelt die Stirn im westlichen Windhauch

<sup>7</sup> W. Shakespeare, *The Winter's tale*, a cura di J. H. P. Pafford, The Arden Shakespeare, London 1976, atto IV, scena IV, vv. 89-97, p. 94.

<sup>8</sup> F. Mayröcker, *Notizen auf einem Kamel*, Frankfurt a. M. 1996, p. 38. In seguito citato nell'abbreviazione K.

<sup>9</sup> K, p. 12.

ein weißes Schiff einen Augenblick lang steht still auf der blauen  
Anhöhe  
am Horizont. Es riecht nach Regen Badestrand frischem Brot, *Flora*  
*von Deutschland:*  
*durch ihren Hauch und Anblasen [...]*<sup>10</sup>

Per contro il fiore coltivato si staglia nel riquadro visivo come il tratto di pennello di un'immagine pittorica:

[...] Blumen die plötzlich ins Bild hineinwachsen,  
Malerei aus dem Wald eines Beetes<sup>11</sup>

Memorie di giardini ed emblemi di un proprio giardino interiore si affollano nelle poesie di Mayröcker:

*Rosen, Pfingstrosen, Seerosen, Schneerosen, Tuberosen, Lilien, Schwertlilien, Gladiolen, Traubenhyazinthen, Flieder, Fuchsien, Forsythien, Kamelien, Callas, Iris, Pelargonien, Tulpen, Orchideen, Nelken, Mimosen, Ortensien, Phloxen, Dahlien, Lobelien, Stiefmütterchen, Begonien, Klematis, Geranien, Sternblumen, Passionsblumen, Azaleen, Hyazinthen, Glyzinien, Georginen* e così via.

Se i fiori e le piante dei campi si presentano e si valorizzano in formazioni cespugliose, immagine traslata del selvatico addensarsi del linguaggio, il fiore coltivato è ritagliato in una campitura di colore che assume valore più spesso metaforico che descrittivo.

Ingenui, però, non sono né gli uni né gli altri e quanto i fiori possano essere maliziosi Aldo Palazzeschi ce lo ha insegnato con molto divertimento. Da una malizia differente sono tuttavia affetti i fiori di Mayröcker. Non assimilabili all'uomo e ai suoi comportamenti si animano, soprattutto quelli spontanei, a partire dal loro nome popolare che li situa spesso all'incrocio del regno vegetale e di quello animale. Una «natura scatenata» produce «gialle processioni di denti di leone»<sup>12</sup>, l'euforbia è latte di lupa che svela il carattere tossico di certe euforbiacee e chiama vicino a sé i fiori velenosi nei quali questa bambina nutrita dall'irritante lattice di un fiore, vorrebbe trasformarsi per entrare nel mondo della poesia, luogo di metamorfosi e di insidie.

La sapienza botanica di Mayröcker si nasconde dentro l'aderenza letterale alla parola, dentro la suggestione verbale cui lei si abbandona e che, in particolare nelle infiorescenze erbacee, si collega a un principio attivo, of-

<sup>10</sup> BA, p. 36.

<sup>11</sup> K, p. 60.

<sup>12</sup> GNGM, p. 8.

ficinale, di diretta influenza e rapporto con l'uomo. È il caso, per dirne uno, di *Lungenkraut*, la polmonaria dai fiori rosa, blu o malva che spunta all'improvviso, quasi in apposizione alla parola *Mimesis*, e poi genera per calco *Nierenschlaf*, che potrebbe costituire uno dei tanti esemplari di flora immaginaria, meramente linguistica, che Mayröcker a sorpresa e di frequente inserisce<sup>13</sup> nei suoi mazzi poetici:

aber Mimesis, Lungenkraut, etwas wie  
Nierenschlaf [...] <sup>14</sup>

In questa poesia dedicata al muscari, una bulbacea dai fiori a grappolo blu intenso, l'io lirico afferma per certo non essere questo un atto di innovazione bensì mimesi, parola in genere aborrita ed espulsa dalla poetica mayröckeriana e qui reintrodotta a significare non l'*ut pictura poesis*, non la mimesi descrittiva e invece l'imitazione dell'atto creativo che il fiore rappresenta, del pneuma<sup>15</sup>, soffio originario evocato dall'apposta *Lungenkraut*, legata a doppio filo a *mimesis*, perché la pianta che cura l'apparato respiratorio porta sulle foglie un disegno che ricorda il polmone.

Il paesaggio floreale in Mayröcker è paesaggio disegnato dai sensi e dalle emozioni, dai moti dell'animo, insomma un rispecchiamento e un'identificazione<sup>16</sup>, dove l'orchide, appartato e misterioso fiore boschivo, spunta all'improvviso fra gli oleandri fioriti e la lama di colore e di suono delle fuchsie:

*beim Anhören einer Gambenmusik von Diego Ortis*

ja, die Oleanderblüte die Morgenluft, ja,  
das Fuchsienmesser das Knabenkraut, bin  
dein Auge (Ein Traum), oder: Himmel sei Dank  
dem gnädigen Messer sei Dank. Es gibt die profanen, es gibt  
die glorreichen Tage [...] <sup>17</sup>

Cosa lega sotterraneamente, al di là dello splendore cromatico e a dispetto dell'incongruenza botanica, queste tre piante? Un senso di pericolo le tiene graziosamente l'una vicina all'altra: l'oleandro, pianta per noi solo

<sup>13</sup> Cfr. AG, p. 86.

<sup>14</sup> K, p. 12.

<sup>15</sup> Per la parentela etimologica fra *blühen*, *Blüte*, *Blume*, *blasen* cfr. H. Paul, *Deutsches Wörterbuch*, Tübingen 1966, s. v.

<sup>16</sup> «ich spiegelte mich in grellen Konturen, einer Landschaft [...]» (K, p. 28).

<sup>17</sup> *Ibidem*.



ornamentale ma in realtà altamente venefica, bello di fuori e assassino dentro, contagia trasformandolo in coltello lo squillante rosa dell'innocua fuchsia che chiama a sua volta l'orchide, pianta carnosa e legata alla sessualità, sia per il suo nome che per i presunti effetti del suo tubero sulla libido: a quanto si tramanda stimolanti se consumato fresco, frenanti se avvizzito<sup>18</sup>.

Anche la clematide appare quasi mero pretesto linguistico di una sequenza allitterante e in uno strano accostamento a *Klitämnestra* e *Kemenate*; eppure liricamente convincente quale segregatrice, addirittura soffocatrice della stanza a causa del suo rigoglioso aggrovigliarsi e avvinghiarsi, per tacere poi dei suoi poteri caustici e ulceranti:

auf den Kokosläufer des Küchenraums gespuckt gesputet: DAS  
SPUTUM FRÜHLING gepustet ins winkelige Geviert usw.,  
Klementinen Häute  
Klematis, *Klitämnestra des Zimmers*, sage ich, Kemenate  
vermutlich [...] <sup>19</sup>

L'inquietudine che pervade la flora spontanea si manifesta anche nell'animismo che la caratterizza: la bocca delle azalee, i visi delle malve, gli occhi dei papaveri e delle viole<sup>20</sup>, occhi che guardano per essere guardati:

ein schlichter Wasserling  
die kleinen weißen Blicke Blüten  
die kleinen weißen Linsen schwimmend  
auf Tümpeln grün, der Frühling  
längst gehißt [...] <sup>21</sup>

L'animazione di questo mondo vegetale e delle sue infiorescenze non è dovuto solo agli effetti visivi dei cromatismi e ai principi attivi che scorrono nelle sue linfe, bensì a una inclinazione metamorfica che mescola pianta, uomo e animale e fa tutt'uno con l'idea di poesia intesa come immedesimazione corporea nel vivente:

[...] ein  
*Menschenleib*  
(ich BAUM

---

<sup>18</sup> cfr. anche: «verwüestet strachelnd ich, die / Kuckucksblume an der Brust» (WG, p. 61).

<sup>19</sup> K, p. 119.

<sup>20</sup> Rispettivamente BA, p. 152; AG, p. 25; BA, p. 109 e p. 21.

<sup>21</sup> WG, p. 10.

ich BLATT  
 ich TIER  
 ich LICHT  
 ich STEIN)<sup>22</sup>

e come oscura trasformazione di tutto ciò che vive nel ciclo delle rinascite:

es sprieszen immerfort die sanften  
 Toten aus Blume Baum Gebüsch und Wald / bald  
 meinen Schatten wirft ein Fliederbaum<sup>23</sup>

La bellezza delle inebrianti fioriture a distesa, paesaggio edenico e consolazione dell'anima, si rivela dunque non così innocua: proprietà curative e tossiche cancellano la sua presunta innocenza e la catena delle trasmigrazioni nutre d'ombra il suo abbagliante splendore.

L'associazione di fiore e veleno è piuttosto frequente in Mayröcker e non a caso in *Proëm von der verspäteten Schwalbe* questa alunna dei fiori vuole essere iniziata allo stregato mondo dei fiori velenosi. Un succo tossico pare pervadere l'intero regno vegetale e neppure alle piante più diffuse ci si accosta senza rischi:

mit vergifteter Iris mit dem weißen und violetten Baldachin des  
 vergifteten Flieders der pflaumenblauen Herrlichkeit des Gewitter-  
 himmels<sup>24</sup>

Avvelenati avvelenatori sono, dell'iris, il rizoma e le foglie consumati freschi e, del lillà, il profumo ispirato in quantità eccessiva.

Mondo turbolento e senza pace, spinto e sospinto in un'attività irrefrenabile e insensata, i fiori possono costituire un flagello per chi si pone a confronto con loro:

erdrückt von der  
 Last / Plage der  
 Blumen [...] <sup>25</sup>

Similmente Emily Dickinson, sorella nello stupore fatto di abbandono e tormento:

Flowers – Well – if anybody  
 Can the extasy define –

<sup>22</sup> AG, p. 220.

<sup>23</sup> AG, p. 226.

<sup>24</sup> BA, p. 16.

<sup>25</sup> GNGM, p. 38.

Half a transport – half a trouble –  
With which flowers humble men:  
Anybody found the fountain  
From which floods so contra flow –  
I will give him all the Daisies  
Wich upon the hillside blow<sup>26</sup>

Ma i fiori chiamano anche aiuto e conforto al loro stesso smarrimento:

Tages  
Entleibung Notschrei und Irrsal  
von Blumen –<sup>27</sup>

Il linguaggio dei fiori in Mayröcker è, nel suo complesso, il meno esornativo e idilliaco che si possa immaginare: da un lato è nostalgia di un luogo mai fino in fondo posseduto, dall'altro è forza dirompente, demone del *poiein*, mondo retto da un fato che lo muove ineluttabilmente. D'altronde, una delle figurazioni più belle che Mayröcker ci dà del poeta è quella che, passando attraverso la parola *Kopf*, fa coincidere la testa del poeta con il fiore di cardo<sup>28</sup>, spinoso e pungente attorno alla soffice e delicata infiorescenza:

[...] und wild  
schwankende Staude rosa und windgefegt wollige  
Distelköpfe («ist ja dein lieber Kopf») rosa  
versponnen verschwommen die lichten Scheitel  
der Berge [...] <sup>29</sup>

Spine di difesa e indifeso sbocciare, somma di contraddizioni come la primavera, stereotipo della bellezza e della poesia assunto con noncuranza da Mayröcker e spesso capovolto nel suo contrario, in una stagione inclemente, agitata dallo spettro dell'improduttività:

die späteren Gewitter, der kahle Frühling.  
Bäume ohne Blühen.  
Unsere neue Sprache – wir müssen uns in sie hineinwerfen.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> E. Dickinson, *Poems*, Cambridge Mass. 1955, vol. I, p. 97.

<sup>27</sup> GNGM, p. 127.

<sup>28</sup> «mir, diesem Schwächling, diesem Schweiger, diesem Wetterdichter mit Wandertasche und Distelkopf» (MB II, p. 130); cfr. anche: «Distel- // wahn dornige Erde» (AG, p. 203).

<sup>29</sup> WG, p. 12.

<sup>30</sup> AG, p. 180.

Persino i fiori più modesti e comuni quali il rosolaccio e la viola sprofondano nel gorgo del loro colore rivelando un fondo doloroso e luttuoso:

aber jetzt aber  
jetzt die Um-  
kehrung veilchen-  
schwarz, und Schmerz  
im Trag-  
himmel  
der gewölbten  
Luft –<sup>31</sup>

[...] und wie es auf-  
leuchtete wieder in mir also berauschend  
Duft von toten Nelken und Veilchen<sup>32</sup>

das oszillierende Licht Veilchen vielleicht  
violette Veilchenlicht: Lüster<sup>33</sup>

In quest'ultima poesia la sfumatura di viola inonda ogni verso e ogni oggetto, scala cromatica della primavera spinta fino a divenire «Irrlichtfarbe und -duft» e «Trauergardine».

A volte invece la viola è vortice odoroso, «Veilchenwirbel»<sup>34</sup>, di una chioma, oppure, sui toni più lievi e ironici della raffinatezza gastronomica, fiore da mangiare:

Suppe mit Veilchen,  
im Blumen-  
stil [...] <sup>35</sup>

Anzi da divorare con una punta di smodatezza:

[...] *das abermals Verzehren von Veilchensträußen*<sup>36</sup>

Il rosso del rosolaccio, strappato alle sue fiammeggianti e gloriose distese, appare un rosso di sofferenza:

---

<sup>31</sup> GNGM, p. 37.

<sup>32</sup> WG, p. 83.

<sup>33</sup> K, p. 84.

<sup>34</sup> K, p. 101.

<sup>35</sup> GNGM, p. 22.

<sup>36</sup> K, p. 62.

*Bildnis der Mutter mit 87*

Klatschmohn in ihren Augen –<sup>37</sup>

In *mit Menschenhaut knistern, schöner Mai* il tema si ripropone lungo tutta la composizione:

als Morgenträne Mohnträne mohnrotes Augentuch  
für den Frühstückstisch, Mahl, breite  
ich es aus, schreie auf, fege es weg, nehme  
bestürzt ein Gefühl des tiefen Erschreckens wahr –  
die mohnblumenrote geerbte  
Haut, feuerrot [...] <sup>38</sup>

jemand streicht mir über den Scheitel Schädel  
Wehklagen mohnblumenrot  
hingestreckt schreie ich auf<sup>39</sup>

Il rosso, come colore del sangue, sigla la parentela etimologica<sup>40</sup> celata e svelata dall'onda delle assonanze fra *Blut Blüte Blume* e che Mayröcker, attentissima auscultatrice del mormorio delle parole, raccoglie e sviluppa in un'ardita visione del fiore come sangue della terra e, nel colore rosso, del suo sangue versato:

[...] der Zweig wird bluten, statt blühen, sagt sie,  
der Barbarazweig im Fenster, weißes Blut [...] <sup>41</sup>

[...] mit Blüten mit  
Blut übersät fallen  
die Stare ein, das Blut die  
Blüte des Grases im grünen im sinkenden  
Sensenrausch – die geschlachteten  
Köpfe im bunten Visier [...] <sup>42</sup>

loveless love ...  
treulose Treue  
durch die Tülle  
der Augenlöcher

---

<sup>37</sup> K, p. 51.

<sup>38</sup> GNGM, p. 97.

<sup>39</sup> GNGM, pp. 97-98.

<sup>40</sup> cfr. H. Paul, *Deutsches Wörterbuch*, cit., s. v.

<sup>41</sup> BA, p. 101.

<sup>42</sup> WG, p. 32.

der Nase  
 die rote Wiese  
 das schwitzende  
 Blut [...]<sup>43</sup>

[...] in der Garten-  
 wildnis ein Blumenkelch verwischtes Rot und verblutend [...]<sup>44</sup>

L'ossimoro «Gartenwildnis» e l'abbinamento del rosso al sangue offre il passaggio allo spazio coltivato, e insieme ne sottolinea la precaria delimitazione fisica e concettuale.

La recinzione può infatti ostacolare ma non impedire l'infiltrazione della flora spontanea in quella orticola, il premere della *Wildnis* sul cosmo ordinato rappresentato dall'aiuola:

[...] Dahlien, Phlox in den Beeten, aus dem Latten-  
 zaun sprießen einzelne Halme, Kapuzinerkresse, Spitzwegerich<sup>45</sup>  
 Tuberosen, Wedel der Esche, den Gittertoren der  
 Gärten entsprungen die wilde  
 Rebe, die Pflaumenbäume ...<sup>46</sup>

Il giardino può solo arginare, contenere, incanalare la furia espressiva e produttiva delle piante e, per estensione, della mente:

[...] im Garten  
 die rasenden Pflanzen [...]<sup>47</sup>  
 [...] die  
 durcheinanderschießenden Fäden in deinem  
 Kopf, ich kann diesen Fäden nicht folgen, die  
 Gartenseite des Kopfes, deines, nicht zu  
 betreten für mich [...]<sup>48</sup>

nonché la loro dismisura che rinnega qualsiasi domesticità:

Fliedermeere; Glyzinienwälder; Tulpenwald; Büschen Hyazynth; Hibiscuswälder; Fuchsien Haine<sup>49</sup>.

<sup>43</sup> GNGM, p. 74.

<sup>44</sup> BA, pp. 74-75. cfr. anche «Blutstropfen Mohn» (WG, p. 103).

<sup>45</sup> WG, p. 17.

<sup>46</sup> WG, p. 106.

<sup>47</sup> BA, p. 130.

<sup>48</sup> BA, p. 51.

<sup>49</sup> Rispettivamente: BA, p. 24; K, p. 16; AG, p. 45; WG, p. 61; BA, p. 118; K, p. 64.

Fiore di trapasso e di scambio fra i due ambiti *das Stiefmütterchen*, la viola del pensiero o tricolor, trasporta l'animismo<sup>50</sup> magico e analogico, la spettrale evocazione antropomorfa nel luogo della costruzione e del controllo, dove la sfrenatezza viene frenata affinché prenda forma senza perdere vigore. E cosa è infatti il poeta se non il giardiniere di una «erhitzte Magie»<sup>51</sup>:

Felderer, Gärtner, Flurschützer, Spielwart  
was, niederlässiges im Augen Wald Bereich?  
mümmelgard<sup>52</sup>

La viola del pensiero si trova perlopiù nelle aiuole, sotto forma di ibrido coltivato, ma ci parla e ci viene incontro con il linguaggio del fiore spontaneo, portavoce e personificazione delle misteriose energie della natura, della magica somiglianza di tutte le cose create. Simbolo ed emblema del giardino mayröckeriano fatto di magia e di matematica.

Già il suo nome volgare (anche l'italiano «suocera e nuora») lo rende personaggio indipendente, dotato di una forza per noi incontrollabile e quasi maligna che né l'aiuola, né la recisione e l'appassimento riescono ad addomesticare. L'immagine evocata da questo fiore è quella dell'occhio, non per nulla anche da noi era detta Erba della SS. Trinità per via dei tre colori dei petali ma, soprattutto, per via di quell'occhio onniveggente iscritto nel triangolo delle linee tracciate dall'orlo di petali nella raggiera di luce delle screziature. Un occhio che non si chiude mai, neppure nella morte:

*Lieber Bräutigam, Nervenschnee*

da liegt  
der Kopf auf dem Boden  
rosa lila und gelb Stiefmütterchen-  
kopf plattgedrückt welchen ich  
hüten wollte – ein Brief-  
geschenk, ich weiß nicht bei Nacht ich  
sehe den gelben und rosa und lila

---

<sup>50</sup> cfr. fra altri esempi: «*du // kennst mich ja*» sagt // die Blüte im Rasenbeet, nämlich so // hat die Knospe mich angeblickt MEINE LIEBE – (WG, p. 29).

<sup>51</sup> AG, p. 187.

<sup>52</sup> Ibidem.

Totenkopf: aus einer Bodenritze mit starrem  
 Auge blickt er mich an<sup>53</sup>

Non così sinistro ma sempre perturbante e quasi stregato è il magnetismo di questo occhio spalancato nell'aiuola sotto svagate fioriture di ciliegio:

diese Signale aufleuchtend und verlöschend, Schmieröllache  
 auf dem Asphalt macht mich straucheln zerrt mein Gebein  
 Stiefmütterchenaugen  
 blaßviolette Menschenaugen im Rasenbeet: unbestechlich, prüfend:  
 tiefes Blicken nickend und neigend den Kopf darüber die erste  
 Kirschbaumblüte des Jahres [...] <sup>54</sup>

Lo scambio fra l'occhio umano e quello del fiore avviene continuamente ed è la figura della reciprocità fra uomo e natura, arte e natura:

[...] wie  
 der Nordwind wütet, über die  
 fliegenden Felder (LöB) und weint  
 aus Augen Stiefmütterchen Augen  
 und auf die Uhr blickend  
 im Auto zurück, jetzt, denke ich, steigst  
 du auf, schließt die Augen, schläfst schon ein [...]

La perfetta sovrapposizione di io lirico e fiore si compie pochi versi più sotto nel segno di una malia:

so kam es mir vor,  
 dich verlassen habend, so kam es mir vor, während ich  
 im Auto zurück, und die Felder verlassend,  
 noch einmal, noch ein letztes Mal, dein Auge  
 zu sehen, in dein Auge zu tauchen, dich  
 zu umarmen, aber jetzt meine Stiefmütterchen Kehle  
 schnürt mich ein [...] <sup>55</sup>

Del resto l'occhio per eccellenza è quello del poeta e la ridda di sguardi che provengono dalle aiuole non è che l'immagine riflessa dell'uomo dai molti occhi:

<sup>53</sup> WG, p. 28; cfr. anche K, p. 88.

<sup>54</sup> BA, p. 12.

<sup>55</sup> BA, 21.



[...] wir Vieläuger wir  
Dichter [...] <sup>56</sup>

Tuttavia nell'incanto generoso e variopinto che anima riquadri di parchi e giardini si cela un che di modesto e di fragile, di servizievole, e quasi di sofferente, per quell'inclinarsi della viola tricolor verso l'aiuola, quell'inginocchiarsi nella terra a causa del suo fragile stelo, debole rispetto a una così grande testa costretta ad annuire a ogni alito di vento <sup>57</sup>.

Fiore dunque anche vulnerabile e pensoso, un po' come i poeti:

[...] Mutter gestorben / Prinzip der  
Vielleichtheiten, G. Battista della Porta behauptet  
es gäbe eine Möglichkeit mit Hilfe von Wunden:  
*Stiefmütterchen Wunden*  
Geschriebenes zu übermitteln – <sup>58</sup>

Il fiore come ferita dalla quale scorre e nella quale si rapprende il sangue della terra e il fiore ferito e sanguinante sono due momenti che accomunano campo e giardino perché del fiore rappresentano l'intima essenza.

L'associazione è, di norma, cromatica ma non esclusivamente; per il rosso Mayröcker usa spesso *flammend*, a designare soprattutto papaveri e tulipani nelle loro fiammanti moltitudini, per il linguaggiare dei loro petali e per il collegamento del primo a stati mentali alterati e del secondo a uno stilizzato portamento araldico:

[...] in meine Hand  
stütz ich des Schädels Wahn,  
die Kapsel dann in meine Hand  
gestützt, die Kapsel ausgetrocknet  
meiner Stirn und flammend Mohn und Wahn,  
Erschrecken junger Hirtengott <sup>59</sup>

Vi è evidente l'identificazione della capsula che racchiude i semi del papavero con la testa del poeta nell'idea di fecondità e di follia.

Il tulipano, affabile nei grandi numeri, diventa gotico fiammeggiante se preso da solo o, addirittura, in un solo petalo che lo rappresenta *in toto*:

herzförmiges  
Wappen des Frühlings: das flammende

<sup>56</sup> WG, p. 27.

<sup>57</sup> cfr. BA, p. 21.

<sup>58</sup> K, p. 85.

<sup>59</sup> WG, p. 72.

Blütenblatt einer Tulpe auf schwarzem  
Grund [...] <sup>60</sup>

E altrove lo slancio, il turgore vitale del rosso fiammante:

flammend in Rosen die  
*Gnadenpulse* [...] <sup>61</sup>

unten das schwellende Rot der Blumen im Fenster, so  
wird mir die Hand geführt, so der Fuß gelenkt ge-  
leckt über Schläfenblau, gelackte Rasur blanke  
Knospe des Schädels [...] <sup>62</sup>

Ma il fiore rosso è per lo più *blutrot*, rosso di un sangue che scorre:

[...] ausgieszen  
Girlanden ihr Blutrot [...] <sup>63</sup>

Se per le fioriture campestri il richiamarsi di *Blüte Blut Blume* corre piuttosto su catene paronomastiche, per le specie orticole sembra invece provenire dalla maggiore evidenza e consistenza fisica e sensoriale, da una sensualità che confina con una forma di violenza. In breve, se il fiore di campo è più insidioso il fiore coltivato è più aggressivo.

La rosa rossa, piena e carnosa, diviene letteralmente «un pezzetto di carne cruda» e il suo valore simbolico di omaggio amoroso si confonde con il gesto dell'asservimento:

du hast meine Tür verriegelt  
du hast alles abgesperrt

manchmal wirfst du eine Rose  
wie ein Stückchen rohes Fleisch

im Vorübergehen herein. <sup>64</sup>

La rosa rossa è «blutende Rose» e addirittura «Schlachtrose» <sup>65</sup>.  
Il mattatoio si ripropone anche per la carnosità dell'amarilli:

<sup>60</sup> K, p. 32.

<sup>61</sup> K, p. 80.

<sup>62</sup> WG, p. 89.

<sup>63</sup> AG, p. 10.

<sup>64</sup> AG, p. 48.

<sup>65</sup> Rispettivamente: GNGM, p. 56 («blutende Rosen an den Gelenken») e K, p. 120.

[...] Dann sein kurzer Aufblick und Gruß  
zur geöffneten Tür wo ich stehe, meine Hand umklammert  
die Klinke. Im Hintergrund  
auf dem Kamin die SCHLACHTHAUSBLUME:  
Lippenwülste einer welkenden Amaryllis<sup>66</sup>

Il fiore rosso e turgido è la ferita della passività e della dipendenza erotica ma, innanzitutto, è la metafora della scissione fra abbandono e rigore, dell'altalenante conflitto fra i due e, infine, dell'ineludibile assoggettamento del poeta al linguaggio e a se medesimo in forma di altro:

ich habe selig gesprochen, sitze als domestizierter Vogel auf seiner  
Hand  
Falkenhäubchen über den minderen Schädel blindlings  
Gefolgschaft so kippte die Blume so kippte die Farbe der Blume um  
so kippte die rote Farbe ins Grüne der Wiese in der Garten-  
wildnis ein Blumenkelch verwischtes Rot und verblutend im Gras  
also  
in blühende Zweige gebettet<sup>67</sup>

In Mayröcker ricorre con frequenza, sia nelle prose che nelle poesie, l'immagine del sanguinare, del dissanguarsi, a significare l'atto di effondersi nelle cose, del riversarsi nella parola poetica, cioè nella fioritura che la accoglie e la custodisce.

Quanto il versarsi di un rosso in mezzo all'erba possa essere per l'anima un rispecchiamento lo si vede nei versi seguenti, dove l'io lirico sta al suo scrittoio come il fiore al prato, e nello stesso straziante e glorioso trasporto, pur nella nota di crudezza che ci riconduce all'esigenza del sacrificio, al mattatoio, ma, grazie al cielo, anche a un famoso *cocktail*:

und der bloße Gedanke an Gedichte von Andrea Zanzotto  
mich verbluten läßt über dem Schreibplatz. Wie  
Ochsenblut / bloody Mary [...]<sup>68</sup>

C'è da essere molto grati all'autrice per la sua capacità di volteggiare da un registro all'altro, di interrompere in continuazione la trama e bisogna pur dire che il suo mondo floreale non è solo oscuro e malinconico come si potrebbe supporre quando anche il lillà, pianta amatissima dei giorni – poesia della sua infanzia e corpo della sua reincarnazione, essenza strug-

---

<sup>66</sup> K, p. 43.

<sup>67</sup> BA, pp. 74 -75.

<sup>68</sup> K, p. 97.

gente del mondo per il rigoglio del suo baldacchino e del suo profumo,  
pare ribaltarsi in velenosa prigione:

fliedersüß, hinfällig  
schöne Welt [...] <sup>69</sup>  
mein Bett  
wie Spinnennetz  
verwüstet mein Bett  
und lila  
Flieder  
Gefahr des Verliegens <sup>70</sup>

Esso è anche lieve, gaio, consolante, protettivo <sup>71</sup> per il poeta in cammino i cui occhi scrutano avidamente nella ricchezza di questa rappresentazione cosmica ciclica e inesauribile per quantità e varietà.

Un po' come gli occhi di Emily Dickinson, sgranati e stupefatti, sicuri del loro investimento:

Then I have «shares» in Primrose «Banks» –  
Daffodil Dowries – spicy «Stocks» –  
Dominions – broad as Dew – <sup>72</sup>

Non diversamente è sicura Mayröcker sotto la guida dei fiori:

durch Deutschlands stille ebene Sterne  
weitgespannt Schön – Wange Bravour Blumenküsse und Gongoras  
weiszt du wohin; weiszt du wie  
weit und mit aufgeschlagenen Händen  
und fürchte nicht Wegloses  
Blume für Blume <sup>73</sup>

Ma per tenere fede al proposito di inseguire gli aspetti meno consueti, obliqui, sghembi appunto, la natura demonica che sprigiona anche dallo stereotipo botanico, occorre restare ancora un po' in questo bagno ematico che, oltre alle rose, coinvolge peonie, gigli, garofani, pelargoni, aiuole

---

<sup>69</sup> WG, p. 45.

<sup>70</sup> GNGM, p. 49.

<sup>71</sup> «Hilfsgeister» (WG, p. 32).

<sup>72</sup> E. Dickinson, *op. cit.*, p. 178.

<sup>73</sup> AG, p. 85.

e bordure<sup>74</sup> per dilagare ovunque nella raffigurazione delle aperte campagne come nascondigli del sangue:

*die Blutverstecke eigentlich freien Fluren*<sup>75</sup>

Il rosso, anche una volta abbandonato quella densità, mantiene una intensa nota emotiva che dal più scontato:

[...] mit roten  
Herzwellen Rosen [...]<sup>76</sup>

e:

Herzrose<sup>77</sup>

giunge ad affondare nella materia psichica:

[...] mächtige  
knallrote Nelken im Beet oder Bett farbiger  
Schrecken, die verkrüppelten Schiele –  
Bäume im Garten [...]<sup>78</sup>

L'assonanza di *Beet* e *Bett*, sulla quale Mayröcker gioca più volte, getta sull'aiuola un riverbero tormentoso<sup>79</sup> e il fiore che la compone svela spesso un carattere cupo<sup>80</sup>, oppure acuminato, offensivo, quasi di arma o di arma impropria:

[...] ... *der Pfeil*  
*aus Rosen oder Rosenbajonett*<sup>81</sup>

Quasi che la sua natura educata e artefatta gli conferisse una tagliente durezza inorganica:

---

<sup>74</sup> Rispettivamente: «pfingstrosen-blutende Enthauptungen» (AG, p. 49); «Lilienblut» (BA, p. 29); «blutrote Nelke in meinem Auge / allseits / zerrissenen Herzens», (BA, p. 74); «die Pelargonienblüten blutende Wanderkarte» (K, p. 133 e cfr. anche K, p. 69); «die blutende Beete Rabatten» (K, p. 126).

<sup>75</sup> K, p. 133.

<sup>76</sup> WG, p. 60.

<sup>77</sup> WG, p. 26.

<sup>78</sup> WG, p. 22.

<sup>79</sup> cfr WG, p. 87.

<sup>80</sup> «einzelne dunkle Rose», (WG, p. 14); «graugrün im Hexengespann / die Blumen-gondeln» (K, p. 133); «dunkle Blume des Himmels» (WG, p. 29); «dunkel aus einem Tulpenschoß» (WG, p. 26); «durch dunkle Fliederbüsche» (GNGM, p. 28) «desolater Flieder» (K, p. 104).

<sup>81</sup> K, p. 78.

Fuchsienmesser; eiserne Rose; Rosenfestung;  
 Agave: gegen seine Brust<sup>82</sup>

C'è poi da chiedersi fino a che punto in «füchsinnenhaft», per la parentela dei significanti già evidenziata in un'altra poesia<sup>83</sup>, baleni la parola «Fuchsie» nella sua associazione con la lama.

füchsinnenhaft ... steh mir bei holder  
 Henker meiner Kindschaft                    dein  
 Kopfbeil schwingt auf mich nieder                    eine Flora  
 für Streicher und zwei Klaviere [...] <sup>84</sup>

In un arco che va dalle prime alle ultime poesie, più il fiore è, in senso proprio e in senso traslato, bello e trionfante, più chiama e si assimila allo strumento che lo recide:

JUNI IM FÄCHERWIND STÄUBT  
 mit den knisternden Romako – Schwertern junger Robinien  
 durch unsere abschiednehmenden Hände  
 und entläßt pfingstrosen – blutende Enthauptungen<sup>85</sup>

Anche di gigli e gladioli, a parte un «Genitalien Lilien»<sup>86</sup>, Mayröcker privilegia l'impetito portamento e li fa sfilare rigidi contro l'orizzonte:

Lilienziehen<sup>87</sup>  
  
 [...] Gladiolen  
 gegen die langen  
 pastellfarbenen Wolken [...] <sup>88</sup>  
  
 [...] die blassen  
 Schwertlilien vor den Fenstern [...] <sup>89</sup>

E se *Schwert* è un termine classificatorio per un tipo di giglio e *Lanze* è un termine descrittivo per il fiore di cipolla, o meglio per la sua foglia<sup>90</sup>,

<sup>82</sup> Rispettivamente: K, p. 28; AG, p. 70; AG, p. 196; K, p. 136.

<sup>83</sup> «füchsienrot, fuchsrot» (GNGM, p. 95).

<sup>84</sup> K, p. 120.

<sup>85</sup> AG, p. 49.

<sup>86</sup> GNGM, p. 73.

<sup>87</sup> BA, p. 29.

<sup>88</sup> GNGM, p. 108.

<sup>89</sup> BA, p. 28.

<sup>90</sup> K, p. 70.

non altrettanto può dirsi dell'estate a forma di lancia che sbuca improvvisa, ma non del tutto inattesa, dalle fioriture rosso sangue:

[...] die blutenden Beete Rabatten gezirkelt  
der lanzenförmige Sommer *die*  
*Enzianschwermul*<sup>91</sup>

Persino la mimosa, segno consolante del mitigarsi della stagione, fioritura che intenerisce per quel suo scaturire luminosa e soffice dall'inverno duro e spoglio, può venir chiamata da Mayröcker a dire, per sinestesia, l'impeto forzoso dell'ala primaverile che scuote e fa scricchiolare la natura irrigidita:

die knarrenden Flügel des Frühlings, im Wind  
knarren die Flügel des Frühlings mimosenfarbener  
Sturm der knarrenden Flügel [...] <sup>92</sup>

A dire quel che di laborioso, frastornante e faticoso c'è nella forgia primaverile, immagine della forgia poetica:

[...] dies  
Zahnen (Feder am Hut), dies  
Schleifen Schaben Scharren, hoch  
in den kahlen Bäumen, den Frühling  
schmiedend ...

*ich züchte mir mein Gedicht:*  
Schaubild, und  
schnarrender Frühling  
fabelhaft grün umflammt  
Terrassenhänge und Täler [...] <sup>93</sup>

Come per Andrea Zanzotto, poeta amatissimo da Mayröcker, «oltre l'affanno della primavera» restano «onde di maggio, / soli impigliati in frange e lappole, / verdicante sapere / che tutto insegna riflette stabilisce»<sup>94</sup>, così anche Mayröcker, al di là dello struggimento e della malinconia

---

<sup>91</sup> K, p. 126.

<sup>92</sup> K, p. 119.

<sup>93</sup> GNGM, p. 113.

<sup>94</sup> A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, I Meridiani, Milano 1999, p. 235.

dell'età avanzata<sup>95</sup>, non può non ritrovarsi nel «boccio senza tempo»<sup>96</sup>, nell'eterno ritorno della squillante opera primaverile:

[...] dieses  
 Majjubilieren, dieses Schmettern und  
 Frühlingswerks, gilt mir noch,  
 Spätling ich, und ich sah und siehe<sup>97</sup>

Quasi in controcanto Andrea Zanzotto:

Mondo, termine vago, primavera  
 che mi chiami nel tuo psicoide fioco.  
 Ancora un poco è giusto  
 che io stia al gioco, stia al fiato,  
 all'afflato,  
 di lutea passibile cera,  
 io, e mondo primavera<sup>98</sup>

Le ondate delle fioriture di maggio riecheggiano lontane nell'accostamento dello scrivere al *Rosenkranz*, al rosario, pagana sensualità riassorbita nel cristiano severo esercizio fisico e spirituale:

dieser ROSENKRANZ SCHREIBEN: Vollkommenheit  
 einer Atemtechnik [...]<sup>99</sup>

In altre parole, ancora una volta, campo e giardino, spazi aperti e *bortus conclusus* nel quale Mayröcker coltiva la sua poesia senza tuttavia mai perdere di vista prati e boschi, esattamente come il suo phlox che occhieggia attraverso la staccionata:

der Phlox durchhäugt den Lattenzaun / der im Tanzen  
 verrenkte Apfelbaum trägt pralle Frucht<sup>100</sup>

Quel tratto delirante, distruttivo e autodistruttivo che il fiore ibridato pare talvolta emanare da sé gli deriva e dalla forzatura delle sue caratteristiche naturali e dal senso di coercizione e di reclusione che il luogo recintato comporta. Delimitazione e recinzione tuttavia necessarie, scelte e subite

<sup>95</sup> «eingeschter Frühling» (K, p. 33); «Opfer des Frühlings» (GNGM, p. 48); «Sehnsüchtiger Frühling» (GNGM, p. 58); «der schreckliche Frühling» (AG, p. 224).

<sup>96</sup> «Unzeitigkeit von Knospe» (K, p. 87).

<sup>97</sup> WG, p. 114.

<sup>98</sup> A. Zanzotto, *op. cit.*, p. 213.

<sup>99</sup> K, p. 98.

<sup>100</sup> K, p. 124.



dal poeta consapevole che, solo se accetta la contraddizione e il conflitto, può permettere alla sua parte selvatica e vitale di rispuntare pervicacemente come i cesugli di Belladonna nel giardino di erbacce<sup>101</sup> tra il cemento delle case di periferia; oppure di assalirlo come un'epifania della selvatichezza, e con l'impeto di un atto di fede, nell'immagine di un ciuffo d'erba che si protende dalla fessura di un muro:

[...] Epiphanie,  
oder aus Mauerritzen gelbes gebüscheltes  
Gras: verwildertes Credo<sup>102</sup>

D'altronde come potrebbe il linguaggio proliferare senza uscire dal seminato, senza delirare e inselvaticirsi, come dice Mayröcker, senza «inselvare», come dice Zanzotto:

lingue fioriscono, affascinano  
inselvano e tradiscono in mille  
    aghi di mutismi e sordità  
sprofondano e aguzzano in tanti e tantissimi idioti  
Lingue tra i cui baratri invano  
si crede passare – fioriti, fioriti, in altissimi  
    sapori e odori [...]<sup>103</sup>

Cosa sarebbe mai il ritmo dei giardini senza il libero fluire dei prati?

KENNST DU MEIN VEILCHENLIED  
mein vielgeliebtes Veilchenlied  
mein Garten ist wohl schön  
auch scheint die Sonne herein  
aber drauszen sind Veilchenbüsche  
und ich bin nicht dabei  
aus meinem Garten gibt es keinen Weg  
sie tragen viele blaue Veilchenbüsche  
drauszen vorbei  
ich darf meinen Garten nicht verlassen  
aber die Veilchen sind so zart  
auf den hohen schlanken Weidenstöcken

---

<sup>101</sup> «Unkrautgarten», (GNGM, p. 120).

<sup>102</sup> WG, p. 110.

<sup>103</sup> A. Zanzotto, *op. cit.*, p. 802.

die Veilchen sind so zart  
auf den hohen schlanken Weidenstöcken<sup>104</sup>

Così in un'atmosfera dalle sfumature simboliste nella raccolta *Blane Erleuchtungen* del 1973 e in *Gute Nacht guten Morgen* (1982), invece, nei toni più ossessivi di una devastante reclusione:

im Blitz im März ein Blitzen im März  
der März wie ein Blitz  
des Verschwindens, im ummauerten  
Garten meine törrichten  
Blicke [...] <sup>105</sup>

Fino a *Notizen auf einem Kamel* (1996) dove l'esotica suggestione dei nomi, delle forme e dei colori delle piante di serra sotto le grandi campate di vetro e le luci artificiali viene d'un tratto dissolta dalla subitanea apparizione del paesaggio campagnolo della sua infanzia, il cortile, i campi percorsi su una Topolino e, sopra, il cielo inarcato come la volta del baldacchino che sfila nella processione del *Corpus Domini* a Deinzendorf:

[...] plötzlich die  
Vorstellung: scheckige Kuh grasend in einem Wäldchen  
die kleine Geduld, Taglilie, Flammendolde und Phlox:  
der seit Kindertagen geliebte, Gauklerblume, Ginster  
gelblich und rot, Wäscherei: Plättereier vielleicht  
Glättereier, die großen Tröge mit Blumenerde, hohe  
Gestrüppfelder, Thymian,  
und dann, mit dem Topolino ...

(«der Himmel wird vorübergetragen») <sup>106</sup>

Ma di serra o di giardino o di campo i fiori sono creature sgheembe: partecipano a una vita che pare imperitura e tuttavia la loro scia è di volta in volta breve e peritura. Si accendono e si spengono, non hanno la maestosa durata dell'albero per la cui vita bisognerebbe forse trovare un termine differente da quello usato per designare il corso della nostra esistenza:

Mangel, sagt

[...] ein sprachlicher

<sup>104</sup> AG, pp. 12 – 13.

<sup>105</sup> GNGM, p. 92.

<sup>106</sup> K, p. 64.

mein Gebieter, daß man beides als Leben bezeichnet unser Leben  
und jenes  
der vegetativen Natur, nackte Mammutbäume Platanen werden uns  
überleben<sup>107</sup>

Più fragili e vicini a noi, e commoventi nel loro infaticabile prodigarsi per la bellezza, e tuttavia più di noi perché attori di uno spettacolo interminato, riproposto all'infinito oltre noi, i fiori sono obliqui, trasversali come il poeta e la poesia fra tempo e atemporalità, spontaneità e artificio, metamorfica luce in tralice che trasforma una cosa nell'altra, la cosa in parola e la parola in cosa, lanterna sbieca che ci fa da guida con la sua fiamma in questo strano mondo intermedio fra caos e cosmo:

die winzigen Fliegen Schwarm der Fliegen ein violetter  
Kegel am Horizont meine schräge Laterne nämlich  
der Phlox die Anemone im dunklen verlassenen Garten  
die Fuertilie eine triefende Sichel im  
*Esperanto – Park eines Federlesens*<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> BA, p. 74.

<sup>108</sup> K, p. 133.



Anna Chiarloni  
(Torino)

*«De natura irundinis». La rondine di Friederike Mayröcker*

*Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – sie machen eine Welt für sich aus – sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnispiel der Dinge.*

Novalis, 1799

Nel panorama della poesia in lingua tedesca Friederike Mayröcker rappresenta fin dagli anni Sessanta una ricerca di punta che segnala nuovi percorsi espressivi. Dico subito che si tratta di un bisogno di conoscenza, di sé e del mondo. Un bisogno ben visibile anche nel più ampio orizzonte europeo: la richiesta all'elaborazione poetica di indicazioni di movimento verso un'affrancamento da ipoteche – stilistiche, ideologiche o comunque pregresse – è infatti ben evidente con il '68 anche in Francia e in Italia. Da noi il sintomo più chiaro di questa trasformazione è la ripresa della psicanalisi – già il nome di Zanzotto istituisce un raccordo con Friederike Mayröcker – e la conseguente rivalutazione dell'attività simbolica connessa con quello che Benjamin chiamava lo «spirito linguistico delle cose». L'esito poetico non poteva che essere un riesame della nozione di Io. Ciò non significa ignorare la storia, lo notava anche Antonio Porta, bensì affermare un modo diverso di viverla, attraverso un Io forse effimero ma operante con una sua nuova materialità, quella di un linguaggio poetico rammemorante e rapinoso.

Ora, tornando alla poesia in lingua tedesca, è noto che la cultura austriaca, anche in virtù di una sua tradizione filosofica specifica, ha in que-

st'area una produzione molto precoce<sup>1</sup>. Friederike Mayröcker ne è certamente una rappresentante di spicco. Non è un caso che Gerhard Kaiser nella sua *Geschichte der deutschen Lyrik* collochi la poetessa in posizione di аванposto proprio in uno dei capitoli concernenti le mutazioni dell'Io lirico nella produzione poetica successiva al dopoguerra<sup>2</sup>. E lo fa citando un testo – si badi bene – della prima raccolta, *Ostia wird dich empfangen*. Siamo dunque tra il 1945 e il 1950. Una rilettura utile anche per mettere a fuoco la cronologia dei percorsi europei: si consideri ad esempio che altrove esiti stilistici analoghi si avverteranno solo negli anni Settanta, in area italiana con l'affermarsi della cosiddetta *parola innamorata*.

Le caratteristiche della scrittura di Mayröcker sono state puntualmente esposte da Sara Barni<sup>3</sup> – che qui ringrazio, anche per aver offerto al pubblico italiano un lavoro di traduzione poetica esemplare col suo *Viaggio attraverso la notte*<sup>4</sup> – e ancora recentemente da Luigi Reitani, uno dei giovani studiosi della poesia austriaca contemporanea più autorevoli<sup>5</sup>.

Evitando dunque altre considerazioni generali concentrerò il mio intervento sulla raccolta *Das besessene Alter* (1993). Propongo di leggere insieme il testo d'apertura, *Proëm von der verspäteten Schwalbe* che, implicitamente, funge da preludio alla poetica dei testi raccolti nel volume.

*Proëm von der verspäteten Schwalbe*

- 1 ich höre pausenlos ein Zwitschern und Segeln aber ich
- 2 weiß nicht ist es die Schwalbe Dorfschwalbe Mauersegler
- 3 sind es die Schwalben DIE WIEDERGEKOMMENEN?
- 4 ich sehe sie nicht in der Tiefe des Himmels
- 5 wie früher um diese Jahreszeit letzter
- 6 Maitag sie haben sich vermutlich verspätet

<sup>1</sup> Il precoce recupero di elementi surrealisti in area di lingua tedesca deriva probabilmente dal bisogno di ristabilire i contatti con la cultura internazionale interrotti dall'avvento del nazismo. Si veda a questo proposito: Paola Gambarota, *Surrealismo in Germania*, Campanotto, Udine 1997.

<sup>2</sup> G. Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart*, Bd. II. Si veda in particolare il capitolo *Das Ich als Sprachspiel, Rollenspiel oder als Einfall*, pp. 385-410.

<sup>3</sup> S. Barni, *Sui territori del linguaggio. Dove il «ludus» fa guerra al nulla*, in «Studi Germanici», XXI-XXII (1983-84); *L'«impetuosa quiete» della scrittura. Friederike Mayröcker e la sua prosa*, in «Studia Austriaca», a cura di F. Cercignani, Edizioni Dell'Arco, Milano 1992.

<sup>4</sup> F. Mayröcker, *Viaggio attraverso la notte*, a cura di S. Barni, Sellerio, Palermo 1994.

<sup>5</sup> *Luci Lune Luoghi. Antologia della poesia austriaca contemporanea*, a cura di L. Reitani, Marcos y Marcos, Milano 1999, pp. 131-188.

7 um einundzwanzig Tage stolze *Himmels-*  
8 *fädigkeit* wo ihr Hauch weht sage ich oder wo hast du deine  
9 Stimmritze Liebesgeflüster Schwalben-  
10 stimmritze Uebergück? ich  
11 Zögling der Blumen: Blumen-Stück Räucherwerk Zephir:  
12 UND ICH EIN KIND WAR: damals in giftige Blumen  
13 wollte ich mich verwandeln Wolfsmilch  
14 wollte ich trinken (“leppern”) rot ampelte  
15 feuchten Waldes Abendschein / gedrosselt von Drossel Klematiswunder  
16 ach im Schatten möchte ich bleiben meine Ausgeburt sage ich  
17 eingelullt in Silbengewitter dieses  
18 Zungengewölk oder ein HAHNENTRITT am Kiosk nämlich  
19 KLEINZETTELCHEN AUSGESCHWITZT (devastierende Hunde)  
20 “als ob ein grünes Scheit in Flammen stünde”, Dante

*für Heidrun Loeper*

*Proema della rondine tardiva*

sempre sento un cinguettio e un veleggiare ma  
non so è la rondine rondine agreste rondone  
sono le rondini, LE REDUCI?  
non le vedo nel fondo del cielo  
come un tempo in questa stagione l'ultimo  
giorno di maggio allora sono in ritardo  
di ventun giorni fiera *frangia*  
*celesti* dove soffia il loro alito, dico, dov'è mai la tua  
glottide sussurro d'amore di rondine  
glottide di gloria? io  
alunna dei fiori: fiori dipinti suffumigi zefiro:  
ED ERO UN INFANTE: allora in fiore velenoso  
volevo mutarmi latte di lupa  
volevo bere (“lappare”) rosso luminava  
il tramonto nel bosco stillante / stordita dal tordo incanto di clematide  
ah, nell'ombra vorrei restare il mio mostro, dico,  
cullato nella tempesta sillabica queste  
nubi di lingue oppure un PIED-DE-POULE al chiosco ossia  
MINUTO FOGLIETTO SECRETO (cani devastanti)  
“come d'un stizzo verde che arso sia”, Dante

*per Heidrun Loeper*

È, questa, una traduzione di servizio, sia detto non per falsa modestia ma piuttosto nella consapevolezza – lo vedremo subito – di quanto sia difficile traghettare la poesia da un linguaggio all'altro. D'altra parte si sa, caratteristica della produzione artistica novecentesca è che nulla si spiega da sé e il lettore è chiamato verso per verso a mobilitare le proprie attitudini interpretative.

La prima sensazione visiva è quella di un tappeto verbale che si restringe sul *ich* al verso 10. per riaprirsi ondeggiando lungo la seconda metà del testo. Nella loro simmetria titolo e dedica costituiscono una sorta di frangia<sup>6</sup>, mentre la superficie del testo appare fiorita di segni grafici – dal corsivo al maiuscolo, dalle parentesi alle virgolette, i due punti, il cola, e ancora il trattino che due volte<sup>7</sup> spezza e dinamizza il verso isolando cielo e rondine, i protagonisti della prima parte. Protagonisti assenti, dovremmo dire?

Già, perché l'incipit segnala un disturbo appena percettibile ma puntualmente datato, un anacronismo o forse una mutazione nel mondo della natura: l'Io ode sì un cinguettio – è anzi continuo, incessante: *pausenlos* – ma invano lo sguardo fruga in alto, non c'è traccia di rondini nel fondo del cielo ancora nel giorno del solstizio d'estate (verso 7.)<sup>8</sup>. È la caratteristica *inconstantia* di cui si legge negli antichi bestiari medievali – ma anche negli appunti di Leonardo – a proposito della *natura irundinis*?<sup>9</sup>. O invece è la vista che non regge, è l'occhio che, abbacinato dalla luce, non percepisce l'immagine?

Si coglie un lieve ansito dovuto all'enjambement tra il primo e il secondo verso – *aber ich / weiß nicht* – lo stampatello del terzo verso si propone tuttavia come un argine all'incertezza: DIE WIEDERGEKOMMENEN?. La lapidaria accentuazione grafica tende a riordinare l'accumulo ornitologico del 2. verso – *Schwalbe Dorfschwalbe Mauersegler* – orientando il lettore a una definizione certa, pregressa, che trae la sua forza dal carattere di azione compiuta insita nella forma partecipiale passata. Al di là del fitto al-

<sup>6</sup> Si noti, malgrado lo spazio bianco, l'effetto di vicinanza di titolo e dedica al corpo del testo: l'Io iniziale è minuscolo e la fine non ha punto fermo.

<sup>7</sup> Al 7. e al 9., il verso 15. va invece a capo per mancanza di spazio.

<sup>8</sup> Luigi Reitani commenta invece: «Die Schwalben werden gehört, aber nicht gesehen». In *Verwandlungen und Fragmente*, in Klaus Kastberger – Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.), *In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur*, Sonderzahl, Wien, 1996, p. 61.

<sup>9</sup> Vittoria Dolcetti Corazza, *Il fisiologo nella tradizione letteraria germanica*, Edizioni Dell'Orso, Torino 1992, p. 85-88.



fabeto metaforico che la figura della rondine comporta, la grafia mette qui in rilievo lo scintillio di un'esperienza acquisita, ormai depositata sulla retina interiore.

Resta tuttavia la domanda, e la negazione reiterata – *ich sehe sie nicht* – cui segue un confronto – *nicht ... wie früher um diese Jahreszeit* – e un far di conto che – *vermutlich* – avanza l'ipotesi di un ritardo già annunciata dal titolo.

Al verso 7. troviamo un corsivo spezzato, *Himmels – / fädigkeit*. Si osservi l'effetto dinamizzante, ripreso e dilatato al verso 9., qui sollecitato dalla lettura di questi versi: l'occhio (di chi legge) in cerca di senso replica sulla pagina il guizzo di uno sguardo che insegue le fugaci linee di volo delle rondini, istituendo una corrispondenza tra testo e celesti filamenti. E ancora: il successivo oscillare dell'anafora interrogante – *wo* –, rinforzata dal repentino cambio pronominale: *wo ihr Hauch weht sage ich oder wo hast du deine / Stimmritze* – introduce un corto circuito tra il linguaggio umano e quello della rondine, tra il sussurro d'amore e la felicità estrema – *Ueberglück* – del canto degli uccelli. Una sovrapposizione che Mayröcker ribadisce con un giocoso escamotage: spezzando il verso 9., oltre al dinamismo di cui abbiamo detto, si crea una simmetria grafica e semantica – *Stimmritze / stimmritze* – glottide, ma letteralmente fessura della voce. Dunque voce umana – *deine Stimmritze* – ovvero voce della poesia in posizione speculare rispetto alla voce della natura. E qui ho variato un prestito da Zanzotto – *glottide di gloria* – mutuandolo da una poesia per così dire consanguinea, ispirata appunto al «crudo infinito cinguettio» degli uccelli<sup>10</sup>.

Segue, incardinato su quell'*ich* in punta di verso, un movimento binario<sup>11</sup>, di discesa verso un umido mondo terragno e fiabesco, ma anche *à rebours* nel tempo hölderliniano dell'infanzia, un tempo che negli ultimi testi sempre più spesso riaffiora come *plötzliches Zurück*<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Andrea Zanzotto, *Subnarcosi*, in *Pasque* (1968-73): «Uccelli / crudo infinito cinguettio / [...] uccelli tutta una città / pregna chiusa / glorie di glottidi / acumi e vischi di dottrine ...».

<sup>11</sup> Il movimento binario compare anche nella struttura della poesia. Conclude l'ultima doppia riflessione dell'io lirico della prima sezione «celeste» («... sie haben sich vermutlich verspätet / um einundzwanzig Tage stolze Himmels – / fädigkeit wo ihr Hauch weht *sage ich oder wo hast du deine / Stimmritze* ...») un parallelismo sintattico che si conclude nella seconda sezione «terragna» in modo analogo con una doppia riflessione («ach im Schatten möchte ich bleiben meine Ausgeburt *sage ich / eingelullt [...] oder ein Hahnetritt am Kiosk* ...»).

<sup>12</sup> Si veda *plötzliches Zurück*, in *Das besessene Alter*, p. 56.

*ich / Zögling der Blumen*: una dichiarazione poetica inequivocabile che si esplicita nelle tre immagini collocate tra la doppia interpunzione. Ha un sapore di sortilegio infantile questa triade, aperta sull'impertinente affermativo stampatello spondaico – UND ICH EIN KIND WAR – che inaugura la discesa giù nel rigoglio del sottobosco, tra steli e convolvoli, per i sentieri stregati del passato – *damals* – nel buio temuto e cercato della sera. E la voce si attutisce, si attarda col tordo. Segnalo qui una pascoliana precisione ornitologica: il pigolio è ora percepito in basso, nel folto umido dei cespugli, dove appunto – a differenza della rondine – si nutre il tordo.

Un mondo bambino da cui affiorano frammenti di *petèl* – («*leppern*») –, il mondo della tutela che evoca una nostalgia segreta e profonda: *ach im Schatten möchte ich bleiben*. Si noti lo scarto improvviso in un presente ottativo, ma poi ancora quell'arretrare mormorante in un'area semantica marcata al femminile – *meine Ausgeburt* – che di nuovo sovrappone natura e linguaggio, balbettio e poesia.

Marina Zancan ha recentemente osservato come il testo di donna sia sempre segnato, indipendentemente dal dato autobiografico, dall'esperienza del materno. Il verso 16. di *Proëm von der verspäteten Schwalbe* sembra confermarlo. Ma il termine *Ausgeburt* rimanda a un'anomalia, suggerisce l'idea di un luogo di cova dell'eccesso, sembra quindi indicare la poesia come trasgressione *tout court*<sup>13</sup>.

Negli ultimi versi di questa criptografia è più evidente il ruolo primario del linguaggio in quanto dionisiaca sorgente associativa<sup>14</sup>. La lettura diventa allora invito alla libertà di esecuzione. E qui il traduttore non può che dichiarare lo strumento usato, ossia illustrare le proprie scelte. *HÄHNENTRITT*, per esempio. Letteralmente «passo di gallo», ma anche scarto nell'andatura del cavallo, nonché «occhio dell'uovo fecondato»; e ancora: tessuto<sup>15</sup> a «zampa di gallina». Indugio a lungo su «scarto»: il termine esprime bene quel concetto imperativo di andatura anomala, di trasgressione obliqua e continua del linguaggio poetico. Ma Mayröcker, lo abbiamo appreso dalla sua viva voce, intende invece il minuto disegno della

<sup>13</sup> La scelta del termine «mostro» mi è stata suggerita dalla stessa Friederike Mayröcker.

<sup>14</sup> Cfr. Lea Ritter-Santini, *Il lampo al magnesio*, in *Poesia tedesca del Novecento*, a cura di A. Chiarloni e U. Isselstein, Einaudi, Torino 1990, p. 402; Anton Reininger, *Ode an einen Ort*, in *Poesia contemporanea. Interpretazioni*, a cura di A. Chiarloni e R. Morello, Edizioni dell'Orso, Torino 1992, p. 45.

<sup>15</sup> Reitani, cit. p. 62, osserva che lo stesso termine *Zephir* può significare sia brezza che tessuto di lana («*Zephirwolles*»).

stoffa<sup>16</sup>. Scelgo allora «PIED-DE-POULE» per conservare quel sentore germimale, di covata labiale, di diminutivo calore di culla, che serpeggia nella catena lessicale *Kind-leppern-eingelullt-Kleinzettelchen*.

Con Pier della Vigna tradurre significa tornare a casa, ossia al verso dantesco originale. Nessuna difficoltà quindi? Al contrario, il percorso di andata e ritorno – dall'italiano al tedesco prima, e ora dal tedesco all'italiano – si rivela doppiamente insidioso perché il verso originale è ora quello tedesco, ed esso diverge, se pur lievemente, da Dante<sup>17</sup>.

*Stizzo verde*, dal latino *titio* è infatti un tizzone semispento, bruciato appunto perché *arso*. Il mutilo *Scheit* di Mayröcker si erge invece nel rogo di una combustione in fieri, in *Flammen* appunto. Sulla scena del testo si verifica così un potenziamento drammatico dell'immagine originaria. Di nuovo ci pare di cogliere un'affinità con Zanzotto: «... la poesia non è in nessuna lingua / in nessun luogo – forse – o è il ruggiar del fuoco / che fa scricchiolare tutte le fondamenta»<sup>18</sup>. Anche Mayröcker chiude sul margine di una porta inferi. È un incendio finale della parola, cui segue – appena separato da una virgola – il nome di Dante, senza un punto fermo, così che il suono pare allungarsi fino a sfiorare un altro nome, quello femminile della dedica.

L'io lirico esce dunque di scena aderendo a una voce diversa, con un affondo nel dolore – già anticipato dalla desolazione che pervade l'immagine randagia dei *devastierende Hunde* – ma anche nella gloria di una vampa fiammeggiante. E attinge al passato della cultura europea, implicitamente dilatando il percorso soggettivo.

Un'evocazione, quella dantesca, già percepibile al nostro orecchio in un fonema del titolo: *Proëm*. Proemio? Un termine che Dante ha introdotto nella lingua poetica italiana. In realtà, ci avverte Mayröcker, qui si allude a una combinazione di *prosa* e *poema*<sup>19</sup>. «Proema», dunque. Ma in ambedue i casi, il segno etimologico richiama uno slancio creativo proiettato in avanti, secondo un movimento che qui apre alle poesie successive<sup>20</sup>. Su questo aspetto vorrei concludere la mia lettura.

<sup>16</sup> Nel corso del convegno fiorentino dedicato all'autrice (Biblioteca Nazionale, 17 novembre 1999).

<sup>17</sup> Dante, *Inferno*, Canto XIII: Come d'un stizzo verde ch'arso sia / da l'un dei capi, che da altro geme / e cigola per vento che va via. Nel colloquio fiorentino Mayröcker ha citato Peter Waterhouse come possibile autore della traduzione da lei utilizzata.

<sup>18</sup> Andrea Zanzotto, *Filò* (1976). Versione italiana del poeta.

<sup>19</sup> Reitani, cit., p. 68, nota 7.

<sup>20</sup> Prosa, da *proversus*, (discorso) diretto in avanti; poema, da *poiém*, fare, creare.

La rondine ritarda, è vero, ed è una rondine solitaria. Non sappiamo se verrà. Anche negli altri testi resta un'ipotesi remota, mai una presenza accertata<sup>21</sup>. Ma il suo volo resiste nella nostra coscienza lungo la linea latente della memoria poetica come esperienza dell'attesa e del ritorno.

*Ach, im Schatten möchte ich bleiben*, scrive Friederike Mayröcker. È qui, nel folto intrico del linguaggio, in un grembo di confine tra buio e luce, che lavora la poesia. Ed è scienza nuova quella che dà forma nell'ombra.

---

<sup>21</sup> *Das besessene Alter*, p. 38, 67.

Anton Reiningger  
(Udine)

*Labirinti dell'anima e della scrittura*  
*La prosa lunga di Friederike Mayröcker*

Per consuetudine culturale consolidata il critico offre al suo pubblico i risultati dei suoi sforzi di comprendere e forse anche di valutare esteticamente i testi, di cui si vuole fare mediatore, in nome di una presunta maggiore professionalità nel campo della comunicazione artistica, cancellando il più possibile le tracce della fatica che il processo di avvicinamento tangenziale a un mondo espressivo spesso complesso e refrattario a una sua comprensione immediata ha iscritto nella sua mente. La paura di fare intravedere le proprie incertezze riscontrate durante questo cammino, che si potrebbero attribuire a una mancanza di contemporaneità con il testo, a un cedimento della fantasia interpretativa o all'adagiarsi in pregiudizi e false certezze estetiche, spinge spesso il critico a un atteggiamento di consenso aprioristico con il testo eliminando tendenzialmente ogni parvenza di problematicità del suo rapporto con esso. Ma in questo modo soppriime forse una parte sostanziosa di quel processo pieno di incognite ed imprevisti che è l'incontro con un testo letterario. Quando non oppone più resistenza alla lettura, presumibilmente si è avviato a diventare un bene culturale neutralizzato la cui attualità deve essere riscoperta con uno sforzo interpretativo notevole.

Da questa situazione l'opera di F. Mayröcker è certamente ben lontana, anzi, i tratti di estraneità che segnano la sua prosa determinano ancora ampiamente il processo di lettura. Alla base di questo tentativo di avvicinamento all'opera in prosa di F. Mayröcker stanno i suoi testi lunghi pubblicati fin dagli anni ottanta: *Die Abschiede* (1980), *Reise durch die Nacht* (1984), *Das Herzzerreisende der Dinge* (1985), *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988) *Stilleben* (1991) *Lectio* (1994) und *Brütt* (1998). La meta da raggiungere sarebbe una specie di poetica di F. Mayröcker, cioè un insieme

di norme virtuali che l'artista osserva più o meno conscio nella composizione delle sue opere. Posso anticipare che le difficoltà opposte da questi testi alla loro comprensione si sono rivelate consistenti.

Indubbiamente l'incontro con i testi lunghi di F. Mayröcker suscita subito, di primo acchito, una forte curiosità e un fascino intenso, e non solo in tutti quelli che hanno sviluppato o conservato un minimo di sensibilità per la dimensione sperimentale della letteratura avanguardistica, ma anche in chi cerca nella letteratura l'incontro con e l'immersione nella realtà vissuta. Sembra impossibile restare indifferenti di fronte alla sfida costituita dai meandri e labirinti della sua scrittura. Ma è altrettanto vero che proprio chi va oltre il soddisfacimento della prima curiosità e si imbarca in una lettura tradizionale dalla prima fino all'ultima pagina rischia di rimanerne sconcertato a causa della difficoltà di venire a capo della totalità dell'opera. Il piacere immediato della lettura, cioè il coinvolgimento estetico nel brano breve, nel macrosegmento o piuttosto nel microsegmento fatica a mantenersi sul livello della totalità. Risucchiati dall'onda infinita della sua prosa, risulta piuttosto frustrante tentare alla fine di dare forma concettuale ai risultati di questa lettura.

Tracce di questa perplessità si trovano del resto negli interventi della critica professionale, anche in quella che non cede a priori a pregiudizi negativi ispiratisi ai modelli narrativi di successo. Siegfried J. Schmidt è fra l'altro pervenuto nel suo studio critico *Fuszstapfen des Kopfes*<sup>1</sup> alla conclusione che la critica, pur elogiando genericamente i testi di F. Mayröcker per la loro originalità, rimane piuttosto perplessa di fronte al compito di spiegare le ragioni di questo giudizio positivo. Spesso si deve ricorrere a criteri negativi per descrivere il loro carattere peculiare, come l'assenza di una trama, l'instabilità di spazio e tempo, la perdita di identità dei personaggi, la loro astoricità. L'uso di categorie negative è di per sé assai frequente per avvicinarsi a testi che rompono con una tradizione poetica consolidata. Basta ricordarsi del celebre studio di Hugo Friedrich sulla lirica moderna, che ne faceva ampio uso risultando pure molto informativo. La ragione sta nel fatto che la negatività esprime senza dubbio una delle esperienze centrali dell'incontro con questi testi. L'arte e specificamente l'arte moderna portano in sé la negazione, sebbene una negazione non astratta, ma definita. L'avanguardia nasce con l'intento di negare con tutta la durezza e intransigenza le soluzioni artistiche appartenenti alla genera-

---

<sup>1</sup> Siegfried J. Schmidt, *Fuszstapfen des Kopfes*. Friederike Mayröckers Prosa aus konstruktivistischer Sicht, Kleinheinrich, Münster 1989, p. 9.

zione precedente che sente inadeguate alla propria esperienza del reale e alla funzione provocatorio connaturata all'idea dell'arte moderna, diventata conscia del proprio ruolo nel contesto sociale. Il proprio statuto si definisce in misura considerevole proprio attraverso questo atto di rifiuto e di contrapposizione. Di conseguenza anche la loro lettura avverrà in un implicito confronto con i testi della tradizione e il piacere estetico sarà in buona parte dovuto all'infrazione di norme artistiche in vigore fino al momento in cui nasce quel gesto rivoluzionario. Nella loro struttura è insito quello che non vogliono essere. Del resto non solo la loro lettura provoca un implicito confronto con i testi della tradizione, ma già la loro nascita avviene sotto il segno della negazione determinata.

Difficilmente il loro significato si esaurisce però nella ricostruzione di questa dialettica negativa. La descrizione esauriente deve superare questo stadio antitetico per arrivare a una definizione dei nuovi significati positivi, che ne sono il frutto in quanto ogni negazione è inevitabilmente anche posizione, cioè affermazione di un significato che scaturisce dalla negazione.

Come in ogni opera d'arte che rompe con tradizioni collaudate anche nei testi di F. Mayröcker si impongono dapprima gli aspetti negativi. Se il lettore pensa di entrare in un testo caratterizzato dalla coerenza logico-semanticamente tipica della narrativa tradizionale dotata di personaggi ben delineati e di una trama che si sviluppa con una certa regolarità nel tempo e nello spazio, rimarrà certamente deluso. Ai suoi testi mancano a prima vista tutti gli elementi organizzativi che permettono di afferrare normalmente in un atto di comprensione immediata, sebbene approssimativa, il significato complessivo della narrazione. Certo questa immediatezza è il risultato di un lungo processo di acculturamento. Ci siamo abituati a vedere la storia di una vita nella sua estensione temporale e anche sullo sfondo di uno spazio sociale e culturale con tutte le sue implicazioni ideologiche. Queste categorie dell'intuizione mancano quasi del tutto nei testi di F. Mayröcker.

Dall'altro lato si percepisce segni abbastanza inequivocabili che i suoi testi trattino la vita di una protagonista che coincide con la scrittrice stessa. Il lettore non dispera perciò di poter trovare il filo rosso che unisce i brevi segmenti testuali la cui coerenza logico-semanticamente interna è evidente. La critica concorda del resto nel attribuire agli scritti in prosa di F. Mayröcker uno spiccato carattere autobiografico, che viene anche confermato dalla scrittrice stessa. Certamente il rapporto fra vita e riproduzione autobiografica deve esser definito in un modo del tutto diverso da

quanto ci ha insegnato la lunga tradizione settecentesca e ottocentesca, poiché con ogni evidenza manca in questi testi la storia di una vita organizzata in modo riconoscibile lungo un asse temporale. È troppo evidente che la scrittrice evita con cura ogni ricordo alla tradizione narrativa che ha dominato la letteratura europea fin dai suoi inizi. Del resto anche nei testi metapoetici F. Mayröcker si è pronunciata a più riprese molto esplicitamente contro ogni forma di narrazione che si basa su una «story». Come giustificazione di questa scelta incisiva ha indicato l'assenza di ogni sua esperienza personale che possa confermare l'esistenza di una tale struttura nella sua vita. Non c'è motivo di dubitare della sincerità di questa affermazione. Ma senza dubbio è carica di implicazioni psicologiche notevoli.

Inoltre risulta da queste affermazioni l'esistenza di un forte legame fra arte e vita il che ci fa intravedere un concetto realistico della letteratura: di fatto la scrittrice giustifica una sua scelta artistica della massima importanza e conseguenza per la struttura del testo con la sua aderenza a un'esperienza di vita, il che dà senso solo se si presuppone un intimo rapporto fra le due sfere. Certo il concetto di realtà deve essere visto in una dimensione molto soggettiva, inscindibilmente legato alle condizioni particolari dell'esistenza concreta della scrittrice che di certo ha rinunciato alla pretesa di offrire attraverso la ricostruzione della sua vita un modello esemplare di esistenza umana.

La sua affermazione di non poter scoprire nella sua vita una «story» ha però certamente anche una dimensione estetica ed artistica, include cioè una polemica implicita contro la narrativa di grande successo che punta di fatto tutto sull'azione, sulla costruzione di una trama che trasforma la vita in una concatenazione spesso parossistica di avvenimenti. I protagonisti sono chiusi in un attivismo e in una progettualità esasperata, come se vivere veramente significasse lasciarsi alle spalle una forma di esistenza quotidiana che di fatto conosce solo pochi avvenimenti sconvolgenti e permette, al contrario, solo rare volte interventi del singolo soggetto decisivi per l'ulteriore sviluppo della propria vita. A queste costruzioni si può giustamente rimproverare che esercitino una sostanziale violenza sul flusso spesso magmatico dell'esistenza deformandola in una struttura coercitiva nella quale tutte le parti costituiscono un significato organizzato senza alcuno scarto. L'uomo sembra soggetto di un attivismo decisionistico che esalta una visione prometeica dell'individuo difficilmente confermata dall'esperienza quotidiana. Il grande successo di questo modello di scrittura si spiega di certo anche con la sua funzione di risollevarli i lettori dalla prostrazione nella quale la noia e l'impotenza della propria esistenza li hanno



gettati. In un'interpretazione di tipo sociologico si potrebbe perciò essere tentati di scorgere nelle parole di F. Mayröcker la testimonianza di uno stato psichico collettivo rimosso dalla maggioranza: in esse si esprimerebbe in modo forse estremo l'esperienza che caratterizza di fatto la vita di buona parte dei contemporanei, di non sentirsi autori della propria esistenza e di non riuscire a scoprire nel percorso della propria vita una struttura portatrice di un significato compiuto, in sé coerente.

Devo però confessare che questa tesi non mi convince più di tanto. L'analisi dei testi rafforza in me la convinzione che il rifiuto della «story» sia dovuto piuttosto all'oscura sensazione che la narrazione tradizionale imprime alla realtà un impoverimento e una distorsione. La chiude in una struttura consequenziale che ha nella sua logica il potere di annientare la ricchezza dei tanti momenti contingenti che compongono la vita di un uomo. Tutto quello che non rientra nell'organizzazione della vita strutturata secondo i valori suggeriti dal sistema sociale rischia di essere svalutato come puro rumore o materia non segnata che nasconde l'essenza pura a causa della sua mancanza di un significato identificabile. Non penso che F. Mayröcker voglia veramente negare che esistono nella vita di ognuno momenti caratterizzati da una forte propensione verso il futuro, da attese e speranze che annullano l'attimo in quanto ostacolo per l'avverarsi di un avvenimento sul quale abbiamo proiettato tutti i nostri desideri. Parimenti la realizzazione di un progetto qualsiasi introduce nella nostra vita una struttura portante di indubbia logicità.

La prosa di F. Mayröcker trasmette però proprio questo messaggio: che vivere non coincide con il raggiungimento di una meta, ma è l'insieme di tutti i momenti che compongono il fluire del tempo come si articola e si colora nella coscienza del soggetto creativo. Questa tesi viene corroborata da molti passi nei testi di F. Mayröcker.

In *Reise durch die Nacht* la narratrice parla da un lato enfaticamente della sua «paura della narrazione», senza fornire subito una motivazione di questo sentimento negativo, definendo dall'altro lato la propria scrittura in evidente e polemica contrapposizione «appunti, alla zingara, scarabocchi sui margini, oppure su buste lacerate»<sup>2</sup>. Non può sfuggire il discredito intenzionale, sebbene un po' civettuolo gettato dalla scrittrice sul proprio lavoro. Ma a me pare più l'atto di autoironia di un'artista che ha bene in mente i limiti invalicabili di un'arte che vuole essere davvero contemporanea. Infatti in queste parole si esprime anche un forte bisogno di sottrarsi

---

<sup>2</sup> F. Mayröcker, *Reise durch die Nacht*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984, p. 29.

in campo letterario a ogni chiusura in una struttura formale rigida, che determina inevitabilmente anche l'immagine della realtà come una totalità razionalmente organizzata e raffigura implicitamente il potere e la violenza della società e delle sue istituzioni sul singolo. La marginalità della propria scrittura nega il consenso con l'interpretazione dominante della realtà. Solo in questo modo spera di cogliere ancora qualcosa della verità negletta dalla convenzione sociale ed artistica. I testi di F. Mayröcker si comportano come se la vita risiedesse solo nei singoli momenti che per la loro natura casuale e spontanea hanno forma di frammento, di annotazione marginale rispetto a un'idea di esistenza che pretende di essere espressione di una totalità razionale. Le strutture narrative si rivelano una minaccia non solo in quanto pongono il problema di un significato globale dell'esistenza al quale la scrittrice non vuole o può trovare una soluzione, ma in quanto violenza alla materia indifferenziata del vivere. Di fatto questa scrittura sembra essersi abbandonata passivamente alla corrente del tempo che trascina con sé la realtà in un turbinio imprevedibile. La scrittura si presenta a quel punto come ultimo tentativo di tenere la testa al di sopra delle acque torbide della quotidianità e della minaccia continua di perdere la propria identità.

In altro luogo F. Mayröcker parla espressamente delle pretese sproporzionate insite nell'idea di vita come intenzionalità, alla quale si sente completamente estranea. La narratrice di *Reise* lo esprime con molta chiarezza: «vorrei essere sollevata da ogni azione ovvero: vorrei prevenire ogni accenno di azione»<sup>3</sup>. In questa breve annotazione si delinea un'esistenza di carattere contemplativo e anche estetico nel senso più ampio, come godimento, sebbene anche molto sofferto, dell'infinita ricchezza di una realtà che non può essere dominata o che non si vuole dominare per non perdere quella disponibilità interiore di percepire le mille voci della realtà. È solo ovvio che i personaggi dei suoi testi non partono e non arrivano da nessuna parte. La loro vita è un moto circolare che vuole annientare il percorrere del tempo. È solo coerente con queste premesse se la narratrice in *Reise* afferma che i suoi «ricordi non arrivano molto lontano» e che non è «in grado di riportare alla memoria quasi niente della mia fanciullezza»<sup>4</sup>. Il presente che si pone come assoluto rischia di recidere i legami con il passato in nome di una pienezza dell'attimo che diventa rifugio dalla storia. Sembra invece difficile chiarire le implicazioni psicologiche di que-

<sup>3</sup> F. Mayröcker, *Reise*, p. 32.

<sup>4</sup> F. Mayröcker, *Viaggio attraverso la notte*, Sellerio, Palermo 1994, p. 28.

sta forte rimozione della memoria. Non è molto più di un'ipotesi voler ravvisare in questo attaccamento al presente una inconfessata angoscia della morte, che si sottrae alla percezione dell'estensione temporale, di questa categoria fondamentale per la strutturazione della propria vita intesa come spazio finito.

Ma le affermazioni così perentorie sull'impossibilità del narrare ribadite poi da F. Mayröcker anche nell'intervista con Siegfried J. Schmidt<sup>5</sup>, che suonavano definitive e irrevocabili vennero messe in forse già pochi anni più tardi, come se questa posizione estrema avesse esaurita la sua funzione dialettica o avesse perso la sua giustificazione autobiografica. In *mein Herz mein Zimmer mein Name*, pubblicato nel 1988, si legge infatti con una certa sorpresa una revoca esplicita della condanna di ogni narrazione: «warum sollte ich nicht auf narrative Weise vorgehen in diesem Buch, sage ich, wer sollte mir da Schranken auferlegen wollen, wer mich einschränken können, nur weil ich einmal irgendwelche programmatischen Töne habe anklingen lassen, warum also nicht narrativ, sage ich, nur, es ist anders aufgeäümt, also verkehrt herum aufgeäümt, also mein ganz eigener narrativer Stil ... dieser ganz eigene Stil, in dem sich das Narrative in Schweigen hüllt ...»<sup>6</sup>. Parole a prima vista un po' enigmatiche, senza dubbio. In ogni caso il diritto della creatività si afferma senza mezzi termini sulle teorizzazioni che, come sembrano suggerire queste parole, sono state soprattutto espressione di un determinato momento esistenziale che si potrebbe forse definire regressivo. Senza una conoscenza più profonda della situazione personale della scrittrice sarebbe però più che azzardato continuare questa linea interpretativa.

Che il ritorno alla narrazione non coincida semplicemente con una ripresa di moduli tradizionali risulta poi con chiarezza inequivocabile dal testo di *mein Herz*. F. Mayröcker conserva infatti il suo stile narrativo proprio, rimane soprattutto fedele ad alcune strutture fondamentali. Tutti quegli elementi testuali che assicurano la coerenza spazio-temporale della narrazione tacciono anche adesso nel testo narrativo che si presenta come negli esempi già citati quale discontinua riproduzione del flusso di coscienza. Ma nonostante ciò, nonostante il silenzio della narrazione (esplicita) si delinea la frammentaria storia di una donna malata di nome Rosa, raccontata da una visuale soggettiva, ma pure tematicamente coerente. La

---

<sup>5</sup> vedi S. J. Schmidt, *Fuszstapfen*, p. 121ss.

<sup>6</sup> F. Mayröcker, *mein Herz mein Zimmer mein Name*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988, p. 66.

narratrice relativizza evidentemente le sue concessioni al narrare: per lo meno nei confronti di quello che chiama «das blanke das nackte das krude Erzählen»<sup>7</sup>, cioè di una narrativa che sacrifica al progredire dell'azione, alla funzionalità degli elementi la magmaticità dell'esistenza. F. Mayröcker non intende in nessun caso tornare alla story che ha bisogno di un telaio spazio-temporale inequivocabile. Ma di fronte alla malattia, quella di un altro non meno della propria, lo choc provocato dall'esperienza della caducità del corpo e la necessità di difendersi da esso attraverso la speranza restituiscono anche il tempo. Effettivamente questo romanzo conosce di nuovo passato e futuro. Contrariamente a quanto affermato in *Die Reise* si presentano anche spezzoni assai coerenti di memoria personale legati alla propria sofferenza fisica e psichica e all'esperienza della morte.

Probabilmente fa parte di questa apertura verso il narrare anche una maggiore sensibilità verso la dimensione sociale del singolo. Testi come *Abschiede* e *Reise* si mantenevano all'interno di una sfera privata estremamente ridotta. Ogni riferimento a una realtà al di fuori dei rapporti personali sembrava esclusa, probabilmente anche per l'inevitabile intrusione di un vocabolario che avrebbe incluso riferimenti a una realtà astratta, pervasa da elementi ideologici e storici troppo legati a una struttura logico-costruttiva. In *mein Herz* sono invece evidenti i riferimenti a discussioni di carattere politico-intellettuale che hanno luogo fra i protagonisti, testimoniando della loro partecipazione alla vita sociale del loro tempo. In questo modo si ricostituisce però anche un soggetto «borghese» che deve confrontarsi con un linguaggio corrotto dai mezzi di comunicazione di massa e dal gergo politico. Affiorano infatti tematiche che appartengono alla tradizione del romanzo sociale, certamente solo in forma indiretta, non come azione ma come discorso dei protagonisti. Si parla per esempio della propria responsabilità morale per determinate degenerazioni politico-sociale nel mondo. La narratrice si sente persino chiamata a giustificare la propria inattività rispetto alla sfera pubblica, manifestando in questo modo una presa di coscienza dei limiti della sua scrittura finora usata, riconducibili a un rapporto restrittivo con la realtà. Di conseguenza formula anche ipotesi sulle ragioni della sua mancanza di memoria storica, ravvisandole nella sua disposizione d'anima al disimpegno e al non coinvolgimento<sup>8</sup>. Questa autoanalisi confermerebbe le ragioni personali e intimamente psicologiche di una scelta artistica. Se siano riconducibili alle espe-

<sup>7</sup> F. Mayröcker, *mein Herz*, p. 33.

<sup>8</sup> F. Mayröcker, *mein Herz*, p. 45.

rienze traumatiche del nazionalsocialismo non si lascia determinare con il necessario margine di sicurezza.

Alla luce di quanto detto precedentemente l'affermazione di F. Mayröcker di intendere i suoi testi come «Suche nach der Wahrheit»<sup>9</sup> deve essere interpretata con riferimento alle sue scelte artistiche. L'idea di verità che sorregge questa scrittura si discosta però in modo radicale da quella che ispira il concetto di testo autobiografico come si è sviluppato nella storia letteraria europea, in modo specifico fin dai tempi di Goethe. Certo anche i testi di F. Mayröcker sono da leggere come «frammenti di una grande confessione»: senza poterlo provare non solo per mancanza di una conoscenza adeguata della sua biografia, ma perché il carattere microscopico della realtà descritta in ogni caso non permetterebbe un confronto con la realtà sottostante, in quanto essa è sottratta a ogni verifica, sono piuttosto convinto che i materiali concreti dei suoi testi provengano dalla realtà vissuta della scrittrice. In parte portano su di sé in modo così evidente i segni del attimo vissuto che sembrano generati nell'atto della scrittura. Sono parte di un protocollo che fissa le unità minime del tempo vissuto. Certo siamo lontani dallo «Sekundenstil» di tipo naturalistico che si perdeva nella riproduzione minuziosa dell'ambiente e nella segmentazione temporale minima dei comportamenti umani, mentre i materiali di F. Mayröcker provengono per di più dalla sfera intimistica, riproducono la coscienza, le sue trasformazioni, in un atto di chiarimento autoreferenziale. Ma la distanza dalla propria realtà è altrettanto ridotta. La narratrice si immerge nel suo testo come se la realtà di riferimento fosse patrimonio comune con il lettore. Ella non si assume nessuna responsabilità per il proprio messaggio. Non lo protegge contro i malintesi e neanche contro l'incomprensione. Ma questo suo comportamento le è comune con buona parte della poesia moderna. Il rifiuto della mediazione e il restringimento intenzionale della base di comunicazione fanno parte degli artifici che devono assicurare il mantenimento della curiosità del pubblico, ma anche l'autorevolezza del messaggio. In essi si coglie però anche un'immensa pretesa: quella di essere vate di una verità che non ha bisogno di una giustificazione sullo sfondo dei codici culturali vigenti.

Buona parte del fascino che esercitano i testi di F. Mayröcker ha origine nella scoperta di questa dimensione della sua scrittura che necessariamente si ripercuote sulla struttura del reale. Gli elementi di sorpresa e di sconcerto, il disorientamento generale stimolano senza dubbio la curiosità

---

<sup>9</sup> conf. S. J. Schmidt, *Fuszstapfen*, p. 183 s.

del lettore. Ma ciò non toglie che una lettura riuscita dell'opera intera tende oltre il fascino immediato, mira alla ricostituzione di una coerenza testuale, che invece non si dà così facilmente, soprattutto finché si rimane condizionati dalle norme poetiche tradizionali. Per raggiungere un risultato soddisfacente da quel punto di vista bisogna evidentemente ridefinire con criteri più ampi il concetto di coerenza testuale, se non si vuole rinunciare a priori all'idea di unità artistica dell'opera letteraria. Nel caso di F. Mayröcker non potrà certo trattarsi di una coerenza che ha la sua base in tempo, luogo e azione. La sua prosa non è di carattere referenziale-narrativo ma di tipo evocativo. E ciò significa che predilige non tanto procedimenti miranti alla costruzione in sé coerente di una realtà che ricalca quella vissuta, ma all'illuminazione improvvisa di complessi significativi estrapolati da essa, che vedono coinvolto il soggetto. Perciò si tratterà di una coerenza microtestuale, spesso nascosta a un'attenzione condizionata da altri codici culturali e perciò quasi inevitabilmente risultato di un processo interpretativo secondario, che ricompona una struttura significativa virtuale sulla base di elementi meno ovvi della trama narrativa.

F. Mayröcker ha negato che i Leitmotive di cui fa largo uso in tutti i suoi testi abbiano una funzione in uno schema compositivo, in quanto la sua tecnica di lavoro esclude una macrostruttura pianificata. Sembra che lei affidi la strutturazione dei suoi testi del tutto alla coerenza spontanea che si produce man mano che procede il lavoro. L'intenso uso dell'auto-citazione, della ripetizione, della variazione ed imitazione crea però inevitabilmente una accentuazione di elementi privilegiati che imprimono al testo una struttura ciclica o ripetitiva, in contrasto con una narrazione lineare. F. Mayröcker parla in questo caso però di «ein dem Leben abge-  
laushtes Wiederholungsprinzip»<sup>10</sup>. Certo, la ripetizione fa parte della quotidianità non per ultimo proprio sul livello dei segni linguistici dove ha avuto un ruolo notevole fra gli artifici letterari. Nella struttura fortemente monologica dei testi di F. Mayröcker il Leitmotiv assume i caratteri di un pensiero fisso il cui ripresentarsi contribuisce all'indole di chi parla, conferendogli tratti nevrotici. Le ripetizioni indicano i punti nevralgici di una psiche, rimandano a paure evidenti o inconfessate la cui origine fugge alla percezione del soggetto. In fondo costituiscono una specie di prigione dell'io, le mura che proteggono ed opprimono. Il ripresentarsi degli stessi complessi semantici indica un irrigidimento del rapporto dell'io con il suo

---

<sup>10</sup> F. Mayröcker, *Reise*, p. 105.

mondo, una sua incapacità di venire a capo di un conflitto pietrificato in riflessi condizionati.

Risultando impossibile ricostruire una struttura temporale e spaziale primaria che sorreggerebbe un'azione coerente si può parlare solo in modo improprio di tecniche cinematografiche usate dalla scrittrice per sospendere l'ordine cronologico e spaziale. In F. Mayröcker questo artificio compositivo ha una funzione diversa, perché non si riferisce più a una trama, il cui percorso rimane riconoscibile pure attraverso tutti gli sconvolgimenti delle coordinate spazio-temporali. Risulta infatti quasi sempre impossibile stabilire un rapporto temporale anche solo relativo fra i vari segmenti del testo. L'assenza di mediazione logica, gli spazi vuoti fra i segmenti sono uno dei principi costruttivi basilare di questa prosa. Essa procede con tagli rapidi, improvvisi, senza elementi connettivi. Questo tipo di testo non si sente più legato al dovere di giustificare la propria estensione facendo riferimento alle categorie «naturali» della percezione, a una logica che pretende di essere in un rapporto di congruenza con la realtà. Rifiutando l'esistenza di una struttura logica totalizzante e l'insieme ordinato gerarchicamente della realtà come portatore di un senso, i significati globali della realtà si disperdono per strade sconosciute e si ritrovano unicamente nel dettaglio, nell'attimo, nel frammento.

È perciò conforme a questa logica creativa, se l'autrice afferma di non sapere in che direzione avrebbe sviluppato il testo. Il disorientamento diventa garanzia di verità, poiché significa sapersi sottrarre ai condizionamenti pregiudiziali. Il lettore non sorretto a priori da esperienze esistenziali ed artistiche corrispondenti si trova invece in una posizione difficile. Egli perde soprattutto il sostegno che un'attesa anticipatrice conferisce alla propria attenzione e curiosità. Questi testi hanno scacciato quasi completamente il dinamismo psicologico della tensione che può prodursi solo all'interno di un progetto narrativo disteso fra passato e futuro e di fronte all'accettazione di un codice generale di comportamento. In sua mancanza i minisegmenti, la singola frase e persino la singola parola si caricano di un peso di significazione come mai prima.

In *Das Herzzerreisende der Dinge* si legge: «Es zählt nur, was im Augenblick geschieht». Ciò sembra voler dire che l'atto della scrittura coincida con la riproduzione dell'attimo vissuto. Dell'identità dell'io si può parlare in questo caso solo come risultato di un processo che si attualizza quale forma trascendentale dell'esperienza, mentre viene rinnegata la dimensione temporale dell'io che presuppone un distacco riflessivo da se stesso, ma anche la volontà di vedere la propria esistenza come una struttura glo-

bale, ordinata gerarchicamente. In altro luogo F. Mayröcker assicura che il suo vero desiderio è di vivere il passato e il futuro come presenti, attuali. Ciò significa che si sospende la prospettiva storica e con essa la dimensione della morte e del cambiamento. L'io si attacca in forma quasi maniacale all'attimo presente sul quale proietta tutta la ricchezza della propria esperienza storica. Forse sarebbe giusto parlare nel caso di F. Mayröcker di una grande angoscia di perdere la presenza rassicurante della realtà. Passato e futuro in quanto espansioni dello spazio e del tempo indeboliscono lo spessore del reale vissuto in questo momento, ma l'idolatria del attimo presente crea dall'altro lato un irrigidimento del reale che significa sicurezza e prigione insieme. È troppo evidente che a questo atteggiamento viene a mancare la leggerezza che deriva dalla coscienza della caducità del reale. La distanza zero che caratterizza il narrare di F. Mayröcker, nasce dall'angoscia che le cose si possano sottrarre alla sua presa. Hanno bisogno di essere nominate ossessivamente in continuo per non svanire nel nulla.

La proposta di Siegfried J. Schmidt di leggere i testi di F. Mayröcker sullo sfondo di una teoria costruttivistica della letteratura potrebbe essere interpretata alla luce di quanto detto precedentemente. I procedimenti singolari della scrittrice sarebbero l'immagine concreta dello sforzo che lo spirito compie elaborando un concetto della realtà e insieme ad essa del proprio io, in quanto realtà esterna ed interna sono in un rapporto di interdipendenza inscindibile. La scrittura di F. Mayröcker illustrerebbe compiutamente questo processo facendolo decorrere sotto i nostri occhi. Questa ipotesi merita particolare considerazione in quanto mette a fuoco la completa interiorizzazione della realtà che avviene nella scrittura di F. Mayröcker. Invece risulta più difficile accertare un processo di progressiva elaborazione di una struttura cognitiva. Non sembra affatto che la scrittrice proceda con il chiaro intento di costruire una immagine della realtà secondo una dialettica interna. La sintassi testuale segue la logica del montaggio di minisegmenti che da un lato rispetta naturalisticamente il fluttuare dell'attenzione e dall'altro ubbidisce alla necessità estetica di cambiare prospettiva e tematica per non trasformare il testo in un unico monologo interiore che si avvita su se stesso.

I testi di F. Mayröcker hanno di regola trovato un equilibrio precario e forse per questo miracoloso fra la dispersione e la coerenza. Quest'ultima si basa su elementi molto sottili e di non facile definizione. La costanza dei nomi intorno ai quali si aggregano ricordi e riflessioni è forse l'elemento più appariscente ed esteriore. Altrettanto se non più contano le differenze



stilistiche e le scelte microcompositive che distinguono abbastanza visibilmente i vari testi di F. Mayröcker, sebbene ogni tentativo di descrizione si rivela in fondo bisognoso di uno sforzo analitico notevole.

In *Abschiede* è, per esempio, determinante per la costituzione del senso il ricorso al congiuntivo, usato senza una apparente giustificazione grammaticale. È evidente che la sua funzione è di carattere stilistico. Ma le scelte stilistiche sono espressione di un determinato modo di porsi di fronte alla realtà. Il congiuntivo diventa un mezzo per schivare il carattere affermativo, insito in ogni proposizione nell'indicativo, come se fosse un atto di violenza nei confronti della verità e nello stesso tempo un'affermazione indebita dell'io come centro legislativo della realtà. Il congiuntivo permette alla scrittrice di schermarsi dietro l'autorità indefinita di una fonte, in quanto il suo uso è solitamente legato al discorso indiretto, che implica la presenza di un io mediatore, nelle cui responsabilità cade la verità di quanto detto. Il proprio io narratore diventa il luogo di incontro di ipotesi sulla realtà, mentre diminuiscono nella stessa misura le proprie certezze.

Il mosaico dei segmenti testuali non rivela a una prima lettura un suo ordine sintattico che segua un codice noto dalla vita quotidiana o dalla tradizione letteraria. Non è che per questo motivo bisogna rinunciare a ogni comprensione globale, ma si tratterà certamente di una comprensione diversa da quella della narrativa tradizionale, sebbene fino ad oggi i suoi contorni non si sono ancora definiti con certezza<sup>11</sup>. I testi di F. Mayröcker non possono essere letti nella logica dell'avvenimento che si sviluppa sorretto da coordinate spazio-temporali, ma come stimolo per la costruzione di una struttura significativa basata su elementi frammentari di una realtà globale che non si presenta mai nella sua interezza ordinata allo sguardo del lettore. L'ordine che regna su questa realtà spezzettata assomiglia a quelle delle associazioni libere, della corrispondenza e della contiguità. L'attività mentale del lettore difficilmente potrà consistere nella ricostruzione dell'oggetto estetico, ma si focalizzerà sul processo del fare esperienze, ma non per ricavarne delle norme generali, poiché è evidente il carattere soggettivo, contingente di quanto sta vivendo il soggetto poetico. La sua realtà si sottrae a ogni tentativo di normalizzazione, eppure può costituire per il lettore uno stimolo per ampliare la propria visione della realtà, per rivedere le proprie consuetudini di percepire il mondo. Ma mi

---

<sup>11</sup> Vedi D. Meutsch, *Literarische und nicht literarische Verstehensprozesse*. Braunschweig-Wiesbaden 1986.

sembra un controsenso servirsi dei testi di F. Mayröcker solo come di una miniera dalla quale si estrae a piacere i frammenti preziosi, lasciando libero il lettore di seguire la propria strada senza preoccuparsi del problema di adeguatezza della sua comprensione<sup>12</sup>. Ogni testo ha in sé la pretesa di essere percepito come un insieme e come tale possiede un significato globale. Adeguatezza dell'atto di lettura significherebbe in questo caso solo perseguire la meta di tenere fede a tutti gli elementi che compongono il testo, cercando di costituire un significato globale che certamente non potrà coincidere con i criteri del narrare tradizionale.

Il montaggio dei segmenti decreta l'abolizione di ogni gerarchia ontologica. Senza l'esistenza di un sintagma macrotestuale gli elementi sono come impazziti: schegge che girano liberamente, mosse da una forza razionalmente non definibile. Per di più i microsegmenti si isolano l'uno contro l'altro. Si dispongono in uno spazio bidimensionale che non risulta strutturato secondo un codice riconoscibile.

L'effetto positivo di questo procedimento compositivo sta nella valorizzazione degli elementi della realtà che nel racconto tradizionale risultano emarginati o esclusi del tutto dal tessuto testuale perché restii a una loro collocazione nel sintagma narrativo in quanto privi di «significato». Al suo interno regna infatti tendenzialmente la legge della funzionalità che provvede al concatenamento dei singoli elementi. Senza esserne spesso conscio, il narratore tende a stabilire un ordine sintattico-narrativo che mette in relazione gli elementi della realtà seguendo gli schemi ideologici vigenti. In essi si rispecchia il cambiamento culturale dei tempi. Il valore degli elementi che compongono la realtà, persino la loro semplice percezione dipende da scelte che sono non meno di carattere storico che individuale. Il genio poetico troverà la sua espressione anche o soprattutto nella capacità di liberarsi criticamente da questi condizionamenti. I testi di F. Mayröcker rifiutano con molta evidenza la tentazione di imprimere agli elementi del reale, che in essi sono inseriti, un ordine sintagmatico. Il mosaico del testo costituisce un senso che proprio per questa negazione dei codici correnti non risulta immediato a una lettura confinata all'interno delle attese tradizionali.

Le scelte strutturali di F. Mayröcker si distinguono per la radicalità con la quale vengono applicate anche a testi assai estesi. Ma la loro negazione

---

<sup>12</sup> Sembra questa una delle proposte caldeggiate da S. J. Schmid, *Fuszstapfen des Kopfes. Friederike Mayröckers Prosa aus konstruktivistischer Sicht*, Kleinheinrich, Münster 1989, p. 102.

del senso sintagmatico ha un modello in un genere letterario che fa parte della tradizione letteraria fin dal Settecento. Soprattutto la forma del diario come è stato coltivato negli ultimi cento anni ha qualche volta raggiunto risultati simili, soprattutto quando l'intenzione dello scrittore non era quella di documentare in una specie di protocollo cronologicamente ordinato lo svolgersi della vita quotidiana nella sua dimensione sociale, come se volesse raccogliere il materiale per un'autobiografia futura. Penso a un diario che ha rinunciato a questo principio di ricostruzione totalizzante mirando piuttosto alla fissazione delle esperienze interiori, di carattere emotivo o riflessivo, delle folgorazioni da epifanie improvvisate che si impadroniscono della coscienza dell'artista. Un primo esempio di questo genere sarebbero i diari di Jules Renard, il poeta dei silenzi come J. P. Sartre lo ha definito, mettendo in rilievo la sua tendenza di trasformare la realtà in una silhouette, dove i vuoti sono altrettanto importanti dei neri. Lo stesso si può forse anche dire dei diari di P. Handke, o di Wolfdietrich Schnurre.

Però in tutti i casi la frammentazione del discorso, il cui effetto estetico sta per buona parte proprio negli spazi lasciati vuoti, compone quasi inavvertitamente di nuovo una storia e sia per il solo motivo che le annotazioni rispettano l'ordine cronologico. La frammentarietà non impedisce che lungo l'asse cronologica la mente del lettore tenti una strutturazione narrativa, alla quale invece F. Mayröcker sembra opporsi decisamente. In un testo come *Reise durch die Nacht* anche dopo una lettura molto attenta non si riuscirà a ricostruire una sequenza temporale univoca per ciò che riguarda il soliloquio della protagonista. Il viaggio Parigi – Vienna che delimita spazio e tempo del testo rimane del tutto esteriore al suo fluire. Di fatto non si stabilisce nessun legame con quanto sta accadendo al di fuori del treno e nemmeno all'interno. Il viaggio non viene affatto tematizzato dal fluire dei pensieri, molto meno che non il vagare del sottotenente Gustl di A. Schnitzler attraverso le strade notturne di Vienna. Non esiterei definire puramente esteriori alla logica del racconto le indicazioni topografiche e temporali che affiorano raramente.

Nei testi di F. Mayröcker i singoli segmenti per di più si isolano l'uno contro l'altro. Solo qualche volta la voce narrativa fa ricorso ad avverbi temporali per accennare a una successione cronologica, che però rimane estremamente vaga, in quanto l'avverbio «später», usato di prevalenza, senza una struttura temporale di riferimento stabilisce unicamente una successione, indefinita nella sua estensione. In questo contesto è interessante notare che F. Mayröcker nel suo finora ultimo testo *Brütt oder Die*

*seufzenden Gärten* ha fatto ricorso a una segmentazione diaristica del testo che si sviluppa sull'asse temporale in uno spazio che va dal 13. 9 di un anno indeterminato fino al 4.7. dell'anno seguente. Questo piccolo accorgimento è sufficiente per cambiare il senso dei segmenti. Quello che precedentemente era il risultato di un montaggio arduo e intransigente si trasforma in annotazione frammentaria il cui carattere ellittico si giustifica con motivazioni psicologiche. Il risultato è il diagramma di una vita incentrata sulla dimensione interiore del soggetto.

Ma in tutti gli altri testi la segmentazione potrà basarsi unicamente sui cambiamenti tematici. Una delle tensioni alle quali sottostà il lettore sarà proprio il dubbio se sia possibile individuare nell'accumulo di segmenti testuali un ordine segreto, una struttura architettonica. La verità della vita, della quale parla anche la scrittrice a più riprese, sta nel processo della scrittura stessa, non esiste in un al di là del dettaglio riprodotto sulle pagine del testo.

Di questa rinuncia a una verità globale al di sopra dell'elemento singolo è segnata anche il linguaggio che tende sempre di più ad abbandonare la sua sudditanza al compito di tracciare una realtà certa al di là del proprio regno. Prevale un linguaggio come struttura autonoma che si genera attraverso meccanismi impliciti al suo sistema di significazione. Il distacco dalla funzione mimetica ha trovato nei test di F. Mayröcker varie espressioni: in *Abschiede* parla più volte di «Sprachgeriesel»<sup>13</sup>. Con questa parola viene trasferito al linguaggio il movimento esitante e continuo di un ruscello che rischia di perdersi nel terreno, come se si volesse mettere in rilievo la sua dinamica propria a spese della sua funzione di designare elementi della realtà. Ma vi è in questo neologismo anche un accenno alla perdita del suo tratto fondamentale, l'articolazione attraverso la differenza. Altre espressioni che vanno nella stessa direzione sono «Geplapper», «Wellenfigur», «Gemurmel», tutte metafore che esprimono una rinuncia al discorso intenzionale, ordinato. La lingua tende verso il rumore indistinto, calmante come la ninna-nanna. Si potrebbe persino parlare di una virtuale cancellazione di ogni funzionalità.

In altro luogo si parla di «Paradiessprache»<sup>14</sup>. Di per sé si tratta di una espressione con connotazioni assai positive, sul cui sfondo si scorge la ripresa dell'idea di una lingua adamica, incorrotta, nuova, che fa coincidere

<sup>13</sup> F. Mayröcker, *Abschiede*, p. 96, 126, 148, 162, 174.

<sup>14</sup> F. Mayröcker, *Umwölkter Gipfel*, p. 142.

lingua e realtà. Di contro si trova a più riprese in *Reise*<sup>15</sup> l'espressione dalla connotazione negativa «Papageiensprache». Sempre si tratta di una lingua «naturale», spontanea, ma tendente verso l'inarticolato e perciò incomprendibile e incapace di impossessarsi di una realtà al di fuori di sé.

La misura straordinaria, che il linguaggio come tale, in sostituzione del l'intervento pratico nella realtà, ha assunto per F. Mayröcker, risulta anche dal fatto che essa stessa parla a più riprese di sogni verbali. Ciò non significa che si possa attribuire ai suoi testi una struttura onirica. Anche se riproducono spesso sogni essi non li imitano nella proprio struttura. Il linguaggio sembra servire piuttosto quale impulso creativo come altre esperienze autobiografiche. F. Mayröcker dimostra sempre di nuovo in quale misura il linguaggio è capace di creare realtà. È in questo contesto che si giustifica il termine «halluzinatorischer Stil» del quale la scrittrice parla nelle prime pagine di *Reise*<sup>16</sup>. È il linguaggio stesso a rivelare uno stimolo creativo assai potente. Significativamente per descrivere l'automatismo della creazione linguistica F. Mayröcker fa ricorso a termini assai simili a quelli usati da Benn nella sua poetica biologica: «ich meine ich brauche mich ja nur führen zu lassen ach, wie das Blut wallt die Adern ...». Non la realtà esteriore fornisce qualche volta stimoli, ma quella secondaria del linguaggio. Per lo meno così mi sembra dover interpretare l'espressione «polysemantische Erregung»<sup>17</sup>. Nel processo creativo aumenta l'importanza della singola parola, che esercita anche uno stimolo fonico. Il «Verlesen» e il «Verhören», cioè l'errore di lettura e di ascolto, diventano fonte di ispirazione accettate anche per il motivo che rompono il meccanismo dell'identificazione fra parola e realtà.

Mi sembra che anche l'uso delle citazioni, di cui F. Mayröcker parla esplicitamente, sia da inquadrare in questa prospettiva. È evidente che F. Mayröcker non ha paura di essere accusata di poca originalità se fa ricorso a questi mezzi compositivi. Ma non penso che voglia in questo modo esprimere il suo consenso con espressioni riuscite in quanto veicoli convincenti di esperienze della realtà. Per ciò che riguarda citazioni da lettere di amici si tratta di frammenti di realtà autobiografica trasformata in scrittura che contribuiscono a completare quel mosaico che fissa l'attimo vissuto e gli conferisce la necessaria concretezza. Per testi letterari invece sembra più pertinente la bellezza intrinseca che possiede un enunciato

---

<sup>15</sup> F. Mayröcker, *Reise durch die Nacht*, p. 73, 84, 107.

<sup>16</sup> F. Mayröcker, *Reise*, p. 10.

<sup>17</sup> F. Mayröcker, *Reise*, p. 105.

riuscito. In esso si coglie la partecipazione del soggetto alla creazione di quel tessuto intertestuale che sorregge la coscienza umana. La realtà coincide di fatto con l'insieme delle frasi che si possono riferire ad essa.

Il principio poetico che sta alla base di questi testi è la presa di coscienza che vivere non significa arrivare a una meta, ma che coincide con la successione infinita di momenti in sé significativi. La rinuncia alla trama, alla sintassi narrativa permette di valorizzare tutta questa infinità di materia vissuta che altrimenti rimane nascosta nelle pieghe dell'azione. Il fascino dei testi di F. Mayröcker risiede in buona parte proprio nel superamento dell'idea di funzionalità che condanna la maggior parte del reale a rimanere al di fuori dei testi narrativi.

Ma è anche evidente che l'incomparabile ricchezza di elementi del reale che distingue questi testi è pagata con una rinuncia: quella di organizzare la realtà in una struttura significativa. Sembra impossibile risalire dall'insieme di queste schegge di realtà a una totalità di vita che sia più dell'accumulo apparentemente casuale di osservazioni, ricordi, sogni, lamentazioni. La memoria non rivela più della semplice fattualità del passato. Essa non è una miniera di significati alla cui scoperta la scrittrice lavora con estremo impegno.

La qualità della scrittura di F. Mayröcker è forse da collegare a quello che lei stessa chiama «das minutiöse Sehen»<sup>18</sup>, cioè la scomposizione dell'attimo in segmenti minimi. Ma niente è parte di un tutto riconoscibile. Più che segmenti di realtà sono elementi minimi di una nuova grammatica testuale, un insieme di parole che trasformano la realtà in atti d'amore: «diese hingetupften Augenblicke von Liebe», «Krokuspflänzchen von Küssen»<sup>19</sup>. Sorprendentemente la scrittrice definisce questa immersione nelle metafore con molta ironia «Quacksalbereien in meinem Kopf»<sup>20</sup>.

Un modo per facilitare l'avvicinamento ai testi di F. Mayröcker potrebbe consistere nella loro interpretazione come monologhi interiori. Ma un'analisi un po' più attenta sconsiglia presto questa strada. Il lavoro delle associazioni che tradizionalmente caratterizza il monologo interiore manca qui quasi del tutto. F. Mayröcker si affida a un principio costruttivo ben lontano dai dettami psicologici o psicanalitici. Il suo testo è un puro artificio, in quanto rifiuta ogni sua giustificazione extraletteraria. La ricostruzione della realtà che intraprende ha più in comune con la tecnica del collage che

<sup>18</sup> F. Mayröcker, *mein Herz*, p. 7.

<sup>19</sup> F. Mayröcker, *mein Herz*, p. 10.

<sup>20</sup> F. Mayröcker, *mein Herz*, p. 11.

riunisce elementi disparati e fra di loro ben delimitati in un'unità non organica. Il suo effetto estetico si basa sulla costellazione fra l'inconciliabile. La sua verità globale è puramente estetica e sostituisce quella vissuta.

Quello che accade sul livello dei segmenti sottostà invece al confronto con la vita vissuta della scrittrice. In nessun caso parlerei di autenticità per esaltare il suo valore estetico, perché mi sembra un termine che non ha nessun diritto di esistere nel regno della letteratura. I singoli segmenti registrano quei moti minimi dell'anima che scandiscono il fluire del tempo. S. Barni parla nella sua introduzione al *Viaggio* di una vita «appassita nell'atto creativo»<sup>21</sup>, il che richiama il termine «Schreibexistenz» usata da F. Mayröcker stessa.

In pochi altri scrittori si frantuma in modo così evidente la parvenza di una dimensione oggettiva della lingua. In ogni momento si sente anzi la forza espressiva di un io creativo che trae dalla vita solo lo spunto per evolvere i suoi artifici linguistici. Non so se sia giusto definire il rapporto della scrittrice con la parola come violenza. Sarebbe giusto solo se il linguaggio della quotidianità fosse l'unico riuscito, stabilendo un rapporto armonioso e inequivocabile fra realtà e parola. Di fatto nutro il sospetto che sia il linguaggio usuale a commettere violenza perché è l'espressione dei pregiudizi, delle comode abbreviazioni, della sistemazione rigida della realtà. Il linguaggio di F. Mayröcker si sottrae piuttosto a questa tendenza.

Significativamente i testi di F. Mayröcker riuniscono diversi registri espressivi. Solo una lettura superficiale può portare all'impressione che essi siano monocordi e unitari. Di fatto i testi sono scritti con il ricorso a mezzi stilistici assai diversi: accanto a descrizioni di scenari fatte in una prosa secca, quasi scientifica, anche per il ricorso a un vocabolario astratto e persino burocratico – basta guardare il passo di *mein Herz*, nel quale si analizza il rapporto fra sogno e realtà<sup>22</sup> – ci sono brani caratterizzati da una dissoluzione delle strutture sintattiche che spesso si avvicinano al monologo interiore o piuttosto al flusso magmatico della coscienza. Infine il linguaggio tende qualche volta a liberarsi da ogni residuo legame con la funzione denotativa assumendo toni allucinati.

Con questo termine mi avvicino a un aspetto del linguaggio di F. Mayröcker, che non mi sembra essere valutato finora in misura adeguata: si tratta della dimensione allucinatoria dei suoi testi, della quale del resto

---

<sup>21</sup> S. Barni, F. Mayröcker, in: F. Mayröcker, *Viaggio attraverso la notte*, Sellerio, Palermo 1994, p. 13.

<sup>22</sup> F. Mayröcker, *mein Herz*, p. 11.

parla già la narratrice di *Reise durch die Nacht* quale somma aspirazione, e che mi sembra accresciuta di molto nel suo ultimo testo fino adesso pubblicato, in *Brütt*. Numerosi sono i momenti in cui la scrittrice abbandona con molta evidenza gli ultimi legami con una scrittura mimetica che cerca di riprodurre fatti extralinguistici. La scrittrice si affida a un meccanismo produttivo che pur prendendo lo spunto da un elemento della realtà (ricordo, osservazione) entra in una sfera di visioni e allucinazioni dove i significati sembrano scaturire dalle parole stesse, senza un rapporto certo con una qualche realtà sottostante. Come G. Benn anche F. Mayröcker ha una fiducia sconfinata nella lingua. I dubbi di un Hofmannsthal o Musil sulla capacità del linguaggio di catturare la ricchezza del reale non la sembrano toccare. Ciò non pare tanto da ricondurre a un ottimismo gnoseologico ma piuttosto a una tendenza di considerare la lingua l'ultima forza rimasta all'uomo per darsi un'identità e una parvenza di realtà. L'elemento creativo del linguaggio è per F. Mayröcker un fatto ineludibile: «das sind ja doch alles nur Vermutungen, meine Aufzeichnungen imaginieren nur alles, oder ich habe es nur erfunden, ein Zungensingen»<sup>23</sup>.

Ma si tratta sempre di uscite tangenziali dalla scrittura referenziale, che interrompono solo per attimi il gesto denotativo del linguaggio e permettono perciò il rientro senza necessità di giustificare questo allontanamento. L'io che parla si abbandona spesso a un estremismo espressivo che ricorda i testi di un Thomas Bernhard. Soprattutto quando si tratta di giudicare se stesso la voce non conosce limiti nel denunciare le proprie imperfezioni e mancanze. Ma proprio questa disponibilità all'autodenuncia senza ritegno conferisce alla voce un carattere istrionico. Si ha l'impressione di assistere a una recita, sebbene non si possa escludere che le intenzioni siano sincere. Ma qui si coglie un aspetto che potrebbe indicare un limite di questa scrittura tutta basata sull'interiorizzazione della realtà, sulla sua trasformazione in soliloquio. Non riesce a dare voce al silenzio poiché il suo rapporto con il mondo avviene quasi completamente attraverso la parola. Il dominio del soggetto sull'espressione è sempre assicurato e con ciò anche il dominio sulla realtà. Per questo motivo questi testi conservano sempre una dimensione rassicurante che esclude la tragedia.

Un motivo ricorrente, in modo specifico in *Reise* è la decadenza fisica, la trasandatezza della persona e del suo ambiente che contribuiscono a nutrire l'immagine di una scrittrice martire al servizio della propria vocazione. Ma questo martirio compiuto in atteggiamento di preghiera è di

---

<sup>23</sup> F. Mayröcker, *Reise*, p. 70.



fatto un monumento a se stesso. Questa vita apparentemente così inconsistente secondo i parametri di un'esistenza attiva borghese acquista significato nell'atto della scrittura. La realtà nasce solo in questo momento ed è il frutto dello scontro fra coscienza e parola. Al di fuori della scrittura ricadrebbe nell'insignificante, nell'inconsistente.

Questa scrittura rifiuta quasi tutti i segnali che creano una mediazione fra il mondo del soggetto artistico e quello del lettore. Della noncuranza rispetto al lettore parla del resto la scrittrice stessa esplicitamente: «schreiben: nicht um von anderen verstanden zu werden, sondern um sich selbst verstehen zu können»<sup>24</sup>. Sembra quasi che la qualità specifica di questa prosa sia inscindibilmente legata all'assolutezza con la quale costituisce se stessa. Tendenzialmente la comunicazione si trasforma in espressione. Il mondo esiste solo nella misura in cui esiste il linguaggio.

Eppure, in contrasto con l'assolutezza del linguaggio poetico rilevata finora, la narratrice esprime in *Brütt* un giudizio piuttosto duro sul proprio linguaggio, di fronte allo splendore di uno dei suoi «Lieblingsbücher», al quale attribuisce la qualità di una «lebendigen Poesiesprache». Di fronte alla sua attrattiva e ricchezza la propria lingua le pare: «gealtert, mühselig, ja, verknöchert ... nur noch 1 aufgeputztes: herausgeputztes Gerippe»<sup>25</sup>. Il lavoro degli ultimi vent'anni le sembra un fallimento poiché frutto della rinuncia a una scrittura viva. La propria povertà viene evocata con espressioni così amare come: «immer nur mich selbst umrundend, mit eingelernten Vokabeln, stereotypen Wiederholungen, ausgefallenen Phrasen»<sup>26</sup>. Forse si tratta di una sottile autoironia, poiché è troppo evidente che la realtà letteraria di F. Mayröcker non corrisponde affatto a questa autodenuncia. Ma essa è comprensibile di fronte alla sua rinuncia volontaria o involontaria di infondere al testo quella dimensione di un cosmo ordinato dalla memoria volontaria o involontaria che ci offre l'immagine di una vita dalla ricchezza insondabile come per esempio nei testi di Proust.

Il ductus del linguaggio tende a soffocare il lettore con l'insistenza delle sue ripetizioni e variazioni che si avvicinano tangenzialmente alla realtà come se non fosse possibile coglierla nel segno. F. Mayröcker ha rinunciato alla grande forma perché include inevitabilmente una interpretazione ideologica della realtà. Ma proprio questa mancanza potrebbe essere l'elemento di salvezza del testo in quanto sigillo di una realtà storica che non

---

<sup>24</sup> F. Mayröcker, *Das Herzerreißende*, p. 66.

<sup>25</sup> F. Mayröcker, *Brütt*, p. 57.

<sup>26</sup> *ibidem*.

permette più l'illusione di un significato globale dell'esistenza che risulta dalla somma organizzata dei suoi elementi. Osservazioni, ricordi, fantasie linguistiche, associazioni d'idee: tutto contribuisce a nutrire il fluire inarrestabile del testo nell'assenza di una logica che nega implicitamente il dominio della razionalità ordinatrice poiché sospettata di svuotare e banalizzare l'esistenza umana sottomettendola a una funzionalità ideologica.

Significativamente la realtà si dissolve nel discorso: essa non sembra esistere al di fuori delle parole montate in una struttura testuale. Il linguaggio ha quasi del tutto rinunciato alla sua funzione di modellare la realtà. Tempo e spazio sono schiacciati dall'espansione dell'ordine logico semantico della lingua in tutte le direzioni. Le parole tendenzialmente non imitano più una realtà esistente al di là dei propri confini, ma esse la creano, la chiamano nell'esistenza. Il testo di *Brütt* è scandito dalla ripetizione ossessiva dell'intercalato «sagte ich» oder «sage ich». La realtà coincide con l'infinita comunicazione che il soggetto rivolge agli altri ma più ancora e a se stesso.

Luigi Reitani  
(Udine)

*Frammenti, allegorie, identità  
La poetica di Friederike Mayröcker*

1. *Frammenti*

Chi si accosta alla scrittura di Friederike Mayröcker<sup>1</sup> deve ben presto rinunciare all'illusione di un mondo circoscrivibile nella sua interezza e decifrabile nella sua totalità. Ad aspettare il lettore sono frammenti, immagini irrelate, oggetti disparati e pulviscolari. L'eterogeneità del materiale sembra qui elevata a principio compositivo. Lunghe sequenze di nomi, bizzarri cataloghi dell'immaginazione caratterizzano la sua prosa e i suoi versi vivono di avvicinamenti inattesi e associazioni imprevedibili. In una poesia intitolata *Natale, sette giorni prima* (*sieben Tage vor Weihnachten* W, 62; *Luci*, 165) un ramo d'abete giace sul fondo di una cella frigorifera, accanto a «sventrati corpi ai ganci da macello», mentre tre giovani spazzacamini «vogliono» sulle loro biciclette nella pioggia decembrina e due ciuffi di capelli neri appaiono tra le pagine di un libro. Le pagine iniziali di *la mia stanza il mio cuore il mio nome* (*mein Herz mein Zimmer mein Name*) – costituito da un'unica, lunghissima frase – lasciano sfilare in rassegna spalatori di neve, un uomo con un violoncello in una notte di tempesta, francobolli da in-

---

<sup>1</sup> Le opere dell'autrice saranno citate nel testo con le seguenti abbreviazioni, seguite dalla virgola e dal numero di pagina: BA = *Das besessene Alter. Gedichte*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1992; FM = *Fogli magici*, a cura di Luigi Reitani, Venezia, Marsilio, 1998; HZM = *mein Herz mein Zimmer mein Name*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988; L = *Lectio*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1994; *Luci* = *Luci lune luoghi. Antologia di poesia austriaca contemporanea*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Marcos y Marcos, 1999; MB I = *Magische Blätter*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1983; MB IV = *Magische Blätter IV*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995; S = *Stilleben*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991; W = *Winterglück. Gedichte 1981-1985*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986.

collare, frasi pronunciate da un'amica di nome Rosa, citazioni dalla corrispondenza con un certo Wilhelm (HZN, 7-8). Il passaggio tra un'immagine e l'altra, tra l'una e l'altra sequenza verbale non conosce mediazioni. Spesso l'associazione scaturisce da una somiglianza fonetica delle parole, da un movimento interno allo stesso linguaggio. Una breve prosa intitolata *fobia della biancheria* (*Phobie der Wäsche*), rifluta in altra forma nel libro *Lectio*, inizia in questo modo:

dieser Irrwisch Aderlaß geädertes Blatt, flockig gebüschelt geschmeichelt, Porree, flockig auf Tafelbild, davor der Maler, aber man weiß nicht ist er auf dem Bild oder vor seinem Bild posierend, zu seinen Füßen das Tischchen auf Rädern mit Ölfarben Pinseln Tiegeln Malurnen-fetzchen angeräumt, bekleckste Tischplatte, (Terpentin)Bretterboden, das schlaffe weiße Hemd vom Bügel flatternd, die Pilgrimwäsche, die tiefen blauen Veilchenköpfe nein: dahinzischende Schwalben auf beschmierter Kaffeetasse (MB IV, 83)

questo fuoco fatuo flebotomia foglio venato, a fiocchi a cespugli a carezze, porro, sulla tela a fiocchi, in primo piano il pittore, ma non si capisce se faccia parte del quadro o se vi posa dinanzi, ai suoi piedi il carrello pieno di colori a olio pennelli crogiòli urne stracci, il piano della tavola macchiato di colore, pavimento di legno (di trementina), la floscia camicia bianca svolazzante dalla gruccia, biancheria da pellegrino, le corolle di violette di un azzurro carico no: rondini sibilanti su una tazza di caffè imbrattata (FM, 53)

La catena delle associazioni nasce qui da una suggestione musicale, dal gioco delle paronomasie e delle allitterazioni, dal ritmo stesso delle parole, che ho cercato di riprodurre in qualche modo nella traduzione italiana. Di che cosa parla il testo? di un quadro? di un pittore che sta dipingendo? di un atelier? o forse della impressione prodotta da tutto questo sul soggetto? si tratta di un'esperienza, di un sogno o di una visione? E a che cosa riferire i vari elementi del discorso? Se l'espressione «a fiocchi a cespugli a carezze» può forse caratterizzare la materialità del tratto pittorico, come intendere il termine «porro»? Si parla qui davvero del vegetale commestibile, o è ancora una similitudine, scaturita dall'associazione con la densità raggrumata del colore? E in che senso le «corolle di violette di un azzurro carico» si rivelano una provvisoria approssimazione per delle «rondini sibilanti su una tazza di caffè imbrattata»? Come è giustificabile la sostituibilità tra due immagini così diverse? Sta cercando qui il soggetto di dare forma ai tratti, volutamente incerti, di una pittura informale? È un gioco dell'im-

maginazione, o lo sforzo di mettere a fuoco qualcosa di oggettivamente poco percepibile?

Comunque sia, l'eruzione verbale di questa prosa non si lascia agganciare a un dato inequivocabile della realtà. L'arte di Friederike Mayröcker rifiuta radicalmente la mimesi e la descrizione. Eppure essa nasce inequivocabilmente dalla percezione, da una apertura totale nei confronti del mondo. Ciò che è ineluttabilmente cancellato sono le connessioni che legano abitualmente tra loro le cose. È come se le particelle del reale fossero disaggregate e ricomposte in nuove costellazioni. Il dettaglio acquista qui un valore assoluto. «Iper-precisa nel dettaglio, perduta nell'insieme»: così recita una frase di Botho Strauß, che l'autrice ha scelto come epigrafe al suo volume *Lection* («übergenau im Detail, verloren im Zusammenhang»). E una sua poesia si intitola esplicitamente *Lode del frammento* (*Lob des Fragments* BA, 93). Una poesia che termina con una virgola<sup>2</sup>.

A questa poetica del frammento Mayröcker lavora programmaticamente almeno dagli inizi degli anni Ottanta. In un discorso tenuto nel 1982, l'autrice ha parlato di una «letteratura della frantumazione» («Literatur der Zersplitterung»), stilizzando se stessa come una «Musa braccioniera» («wildernde Muse»), a caccia di frodo nei meandri della quotidianità. «La poetessa come spazzina nei vicoli! Rigattiera! Straccivendola! La poetessa come cleptomane, nell'ampio, intricato terreno del giardino, per strappare gli esemplari più belli in un grande mazzo lussureggiante!» [«die Poetin als Gassenfegerin! Krämerin! Lumpenfrau! Die Poetin als Kleptomanin, im weitläufigen wuchernden Gartengelände, die schönsten Exemplare zu raufen, zum großen üppigen Strauß! MB I, 29; FM, 91] Questa poetica, tuttavia, è lungi dallo sfociare in un'*epica* della percezione, come in Peter Handke, e neppure si risolve nella contemplazione estetica dei relitti salvati dal naufragio della civilizzazione. La frammentarietà del mondo è priva di ogni aura salvifica o religiosa, e il soggetto lontano da ogni tentazione solipsistica. Il suo sguardo tende all'incontro.

## 2. Allegorie

La percezione del mondo implica la sua leggibilità. Solo come sistema di segni la realtà appare decifrabile. Forse anche Friederike Mayröcker

---

<sup>2</sup> Sulla poetica del frammento nella tarda lirica dell'autrice rimando al mio saggio *Verwandlungen und Fragmente. Zur späten Lyrik Friederike Mayröckers*, in *In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur*, a cura di Klaus Kastberger e Wendelin Schmidt-Dengler, Vienna, Sonderzahl, 1996, pp. 53-68.

apre il mondo come un libro, sfogliando tra le sue pagine. Ma questo gesto, che è il gesto fondante dell'antropocentrismo moderno<sup>3</sup>, si risolve in lei in un'opera di decostruzione. L'unità del testo scompare, lasciando posto a una miriade di citazioni.

Negli ultimi libri della scrittrice la lettura sembra avere un'importanza sempre maggiore. Il primo capitolo di *Stilleben (Natura morta)* s'intitola «indice delle varianti» e inizia con una sorta di dialogo sulla lettura, in cui la narratrice confessa a un'istanza maschile di nome Samuel la sua incapacità di assimilare un libro per intero. La sua attenzione si sofferma solo su singoli passaggi, su particolari espressioni e parole. Anche qui il soggetto si ritiene «a caccia di schegge»<sup>4</sup>. In questo senso la lettura decostruzionista dei testi letterari non è diversa della percezione asistemica della realtà. Percepire, anzi, non è nient'altro che leggere il grande libro della natura. *Tutto* è un testo e la Mayröcker sembra far suo questo assunto, al punto da servirsi per estensione del campo semantico della tessitura e del tessuto, che ritorna con insistenza nella sua opera, designando la struttura stessa del mondo percepibile<sup>5</sup>. Non a caso capi di abbigliamento e stoffe di ogni tipo popolano i suoi libri, quasi fossero la segnatura dell'esistente. E di tessuti appaiono naturalmente costituite le piante e lo stesso corpo umano. Una straordinaria interscambiabilità sembra esserci tra questi domini del reale. L'uomo è una pianta e la pianta un drappo. Ridotti allo stato di frammenti, i loro elementi appaiono spesso come *stracci*: una metafora che riconduce ancora una volta al campo semantico del tessuto.

Fondamentalmente il vortice ossessivo di questa scrittura ignora ogni distinzione tra arte e natura. Se il mondo è un testo, ogni esperienza è una lettura. Non c'è così differenza tra una citazione di Dante e una scritta pubblicitaria, tra un paesaggio e una proiezione cinematografica, tra un quadro di Picasso e un volto di un amico, tra la musica di Bach e il rumore degli operai nel cortile. Ma allo stesso tempo tutti questi frammenti e brandelli si caricano attraverso i loro nuovi legami e associazioni di un

<sup>3</sup> Cfr. Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, edizione italiana a cura di Remo Bo-dei, trad. di Bruno Argenton, Bologna, Il Mulino, 1989.

<sup>4</sup> «Ich war auf der Jagd nach jenen funkelnden Einzelteilen, auf der Jagd nach jenen leuchtenden Splittern, die einen den Atem rauben» (S, 9). Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Lektionen. Zur großen Prosa der Friederike Mayröcker*, in *In Böen wechselt mein Sinn*, op. cit., pp. 151-166, in particolare pp. 154 e 161-63.

<sup>5</sup> Cfr. Marcel Beyer, *Textur. Metaphorisierung und Ent-Metaphorisierung in Friederike Mayröckers «Lektion»*, in *In Böen wechselt mein Sinn*, op. cit., pp. 140-150.

nuovo significato. La loro lettura è allegorica, essi rimandano ad altro da sé.

In altre parole, la scrittura della frammentazione determina e produce allegorie<sup>6</sup>. Alla tradizione barocca dell'allegoria rimanda già un titolo come *Natura morta* e come una allegoria è anche definibile il testo che ho letto in precedenza: un'allegoria della pittura, o meglio dell'atto stesso del dipingere. Molte poesie di Friederike Mayröcker presentano persino la struttura tipica dell'emblema barocco, con un lungo titolo astratto leggibile come una *inscriptio*, a cui fa seguito la *pictura* dell'emblema, ovvero una o più immagini. Ma se il mondo, nella sua frammentarietà, è ancora leggibile come un'allegoria, la tecnica della allegoresi è divenuta incerta, il significato dei singoli elementi dell'immagine oscillante e sostituibile. Solo in quanto allegorie le due immagini, che ho citato in precedenza, delle «corolle di violette di un azzurro carico» e delle «rondini sibilanti su una tazza di caffè imbrattata» sono interscambiabili. La loro interscambiabilità denota tuttavia l'impossibilità di fissare una volta per sempre il loro significato. In un certo senso si potrebbe dire che l'autrice commenta le proprie immagini allegoriche con nuove allegorie, in una progressione tendenzialmente infinita. L'allegoresi, l'interpretazione, si presenta a sua volta come un'allegoria. Proprio per questa ragione la scrittura immaginifica di Friederike Mayröcker affascina e conquista il lettore, quanto più si sottrae a una determinazione univoca.

### 3. Identità

Si potrebbe pensare che questo atteggiamento verso il mondo, che esalta l'orizzonte della percezione, porti a un potenziamento del soggetto, unico vero attore del reale. Non è così. Nella scrittura di Friederike Mayröcker l'Io non si trova al centro, ma alla periferia. La rinuncia all'interpretazione è anche una rinuncia alla centralità del soggetto. Il grande lettore dell'universo, che sfoglia nel libro della natura riconoscendovi un ordine trascendente, è scomparso. Al suo posto troviamo un Io risucchiato dal gorgo delle percezioni, perennemente in viaggio o in ascolto. La sua dimora è in realtà una finestra aperta sul mondo. Non solo metaforicamente. Nei libri della scrittrice il luogo dell'esistenza è sempre una stanza. Ma questa stanza sembra essere solo un precario punto di osservazione, invaso dal mondo esterno, sotto forma di libri, oggetti, lettere, voci, ru-

---

<sup>6</sup> Cfr. Klaus Kastberger, *Lebensmetapher/Todesallegorie. Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht*, in *In Böen wechselt mein Sinn*, op. cit., pp. 102-118.

mori che riempiono completamente il suo spazio fisico ed acustico. In questa stanza la narratrice è spesso alla finestra o guarda attraverso la finestra. Quasi sempre dialoga con un interlocutore, si tratti di un corrispondente epistolare, di una persona al telefono, o di una presenza ineliminabile, più psicologica che reale, che assume il ruolo maschile del «suggeritore», come è esplicitamente definito in *Viaggio attraverso la notte*<sup>7</sup>. Lungi dall'essere una torre d'avorio, un guscio che protegge dalla volgarità e dal dolore, la stanza elevata da Friederike Mayröcker a spazio archetipico della sua scrittura sembra così una navicella immersa nel flusso della vita.

L'Io di questa scrittura è dunque un Io alla deriva. La sua identità non si lascia ancorare. «Non siamo noi a riempire lo spazio con la nostra persona», si legge in *Lection*, «ma è lo spazio a determinare la nostra persona» («nicht wir füllen den Raum mit unserer Person, sondern der Raum bestimmt unsere Person» L 68). E in un altro passo dello stesso libro la narratrice racconta il suo incubo «di non poter più leggere, di non poter più sentire, di non poter più capire nulla, ho sognato una vuota bottiglia d'acqua, ho sognato di aver smarrito la mia borsetta, in cui è la mia identità» («ich träumte, daß ich nicht lesen kann, nicht hören kann, nichts mehr verstehen kann, ich träumte von einer leeren Wasserflasche, ich träumte ich hätte meine Handtasche verloren, in welcher meine Identität ist» L 21). L'identità, dunque, si può smarrire.

È questo, forse, il rischio più alto di una poetica che è al tempo stesso un gesto esistenziale. L'Io è vulnerabile. Il suo esporsi al mondo lo rende fragile, violando il codice stesso della sua identità. Non c'è qui una vita separata dalla letteratura, o una letteratura che si nutre della vita. Ci sono solo associazioni, frammenti, immagini, parole, voci, metamorfosi. E vi è la scrittura che li registra. In questo perdersi nelle cose e nel loro incessante fluire, l'opera di Friederike Mayröcker rivela il suo senso più alto: quello di una perenne testimonianza estetica sull'infinito dolore dell'universo, che riscatta la vita nella letteratura e rende la letteratura una forma – l'unica ritenuta accettabile – dell'esistenza e della sua angosciosa «invalidità»:

Denn im Grunde sind ALLES Lebensdarstellungen einer einzigen Invalidität, und ich bin selbst Teil dieser allgemeinen Invalidität, und ich bin Teil des Ausgesetztseins, der Verletzlichkeit, des stummen Leidens der Menschen, des stummen Leidens der Tiere [...] Das

<sup>7</sup> Friederike Mayröcker, *Viaggio attraverso la notte*, trad. ital. a cura e con un'introduzione di Sara Barni, Palermo, Sellerio, 1994.



Bleibende sehen im Vergänglichen; die Anatomie der Dinge und aller Lebewesen erkennen und in Sprache verwandeln; eine Literatur der Zersplitterung (als *MEDIUM DES MITLEIDS*) schreiben, nämlich ein sich in alle Geschöpfe zersplittern, versprengen, verschütten, verteilen, zerstäuben; das oberste Ziel nie aus den Augen verlieren: einer poetischen Wahrheit gerecht zu werden; gleichzeitig mit größter Maßlosigkeit und größtem Maßhalten arbeiten, und dies möglichst ohne Unterbrechung und unverzagt, um in den Sog jenes Rhythmus zu kommen, der einem wunderbarerweise das Schreiben zum Leben macht und das Leben zum Schreiben. (MB I, 27-30)

Giacché in fondo TUTTO è una rappresentazione biografica di una sola invalidità e io stessa sono parte di questa invalidità generale, parte dell'essere indifesa, della vulnerabilità, del muto dolore dell'uomo, del muto dolore degli animali [...]. Vedere il duraturo in ciò che è caduco; riconoscere l'anatomia delle cose e di tutti gli esseri viventi, trasformandoli in linguaggio; scrivere una letteratura della frantumazione (come *MEDIUM DELLA COMPASSIONE*), vale a dire un frantumarsi, disperdersi, spargersi, dividersi, polverizzarsi in tutte le creature; senza mai perdere di vista lo scopo più alto: corrispondere a una verità poetica; lavorare nello stesso tempo con la più grande smodatezza e la più grande moderazione e tutto ciò senza interruzioni e tentennamenti, per giungere al vortice di quel ritmo, che trasforma in modo meraviglioso la vita nello scrivere e lo scrivere nella vita (FM, 90-92).



Wendelin Schmidt-Dengler  
(Wien)

*Friederike Mayröcker: brüht – zur großen Prosa  
der Friederike Mayröcker*

Wer sich auf Friederike Mayröckers Werke einläßt, muß von Mal zu Mal auf Überraschungen gefaßt sein: Zwar begegnet dem Stile nach Vertrautes, doch entscheidend ist jeweils das Prinzip, nach dem die einzelnen Textelemente organisiert sind. Diese Texte zwingen zu den «fruchtbarsten Anstrengungen» (Goethe), da sie den Leser durch eine Radikalität herausfordern, die sich mitunter, wie in vorliegendem Falle, auf schockierende Weise manifestiert.

Das Überraschende an der Werkgeschichte ist vor allem der Umstand, daß Friederike Mayröcker sich seit 1988 auf die große Prosa eingelassen hat, und zwar auf Werke, die der Länge nach sehr gut auch als Romane bezeichnet werden könnten. Nach den vergleichsweise kürzeren Prosaarbeiten der frühen achtziger Jahre stellte sich Friederike Mayröcker mit vier großen Texten ein, für die es aber keine wie immer geartete Gattungsbezeichnung gibt: «Große Prosa» – diesen Ausdruck hat die Autorin selbst gewählt, und er bezeichnet wohl am besten, was darunter zu verstehen ist. Ich möchte auf die ersten drei Bücher an dieser Stelle weniger eingehen und nur das letzte “brüht oder Die seufzenden Gärten”, das 1998 erschienen ist, etwas ausführlicher behandeln. Es ist in meinen Augen der Höhepunkt einer Serie und in seiner Kompromißlosigkeit auch Ausdruck der Konsequenz, mit der die Autorin sich auf die Auseinandersetzung mit eben dieser großen Prosa eingelassen hat.

Das erste Buch dieser Serie hat den Titel “mein Herz mein Zimmer mein Name” (1988), ein Titel, der die Vermutung nahelegt, daß darin die Problematik der Identität der Hauptfigur, eines Ich, das da spricht, im Zentrum steht. Dieses Ich ist eine Schreibende, und der Kernsatz dieses Buches ist für mich eine ganz unscheinbare Fügung: «ich lebe ich schrei-

be»<sup>1</sup> – die beiden kurzen Sätze stehen nebeneinander, nicht getrennt durch ein Komma: Die asyndetische Verbindung legt die völlige Identität von Schreiben und Leben nahe. Der Text ist angelegt nach dem Muster einer Konfession; des öfteren wird auch ein sogenannter «Ohrenbeichtvater» angeredet.

Im Jahre 1991 folgte “Stilleben”, ein Buch, in dem man sehr wohl die Fortsetzung von “mein Herz mein Zimmer mein Name” erblicken kann. Hier setzt es mit der Desintegration der Leseerfahrung ein: «ich habe ein Buch gelesen, sage ich, aber ich habe nichts behalten können, weil ich ununterbrochen auf etwas achthaben wollte, nämlich lauschen wollte, auf ungewöhnliche, schöne, aufreizende Stellen innerhalb des Textes, auf Wendungen, einzelne Wörter, die Zündkraft besitzen, die mich entzünden, etwas in mir entzücken»<sup>2</sup>. Das klingt wie eine Anweisung für die Lektüre der Bücher von Friederike Mayröcker. Man muß begreifen, daß es nicht auf Zusammenhänge ankommt, auf eine kausale Entwicklung. Ja, es scheint sogar auf eine Entschuldigung für das Vergessen hinauslaufen zu wollen: «Wenn man mich fragt, haben Sie dieses Buch gelesen, weiß ich nicht, was ich antworten soll. Ja, ich habe es gelesen, aber ich habe nichts behalten können davon, weil ich nicht dem Verlauf der Erzählung habe folgen wollen, sondern nur achthaben wollte darauf, wie erzählt wird, also auf einzelne Stücke, aus welchen sich das Ganze insgeheim zusammensetzt, usw.»<sup>3</sup>. Das ist auch ein Befreiungsschlag gegen den Zwang des Memorierens. Es kommt auf die narrativen Sequenzen an, nicht auf die narrativen Konsequenzen, vor allem nicht auf Sentenzen, in denen sich das Gesagte durch die rhetorische Zubereitung dem Memorieren empfehlen würde. Nicht das monumentale Gebäude eines beeindruckenden Inhaltes, sondern momentane Evidenzen: Leuchtende Stellen, Leuchttürme. Folgerichtig heißt auch das nächste Buch “Lection” (1994), wieder eine Poetik des Schreibens, die aber zugleich zu einer Poetik des Lesens wird: Auf subtile Weise versteht es Mayröcker, die fundamentalen Kategorien des Schreibens bewußt zu machen, zu fragen, was erzählen heißt, was Mimesis bedeutet: «die Mimesis ist anzuzweifeln» heißt es einmal in diesem Buch<sup>4</sup> – so ein Satz könnte als ein poetisches Prinzip dieses Textes

---

<sup>1</sup> Friederike Mayröcker: mein Herz mein Zimmer mein Name. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 33.

<sup>2</sup> Friederike Mayröcker: Stilleben. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 9.

<sup>3</sup> Ebda, S. 9.

<sup>4</sup> Friederike Mayröcker: Lection. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, S. 149.

gelten, wäre er nicht schon an sich wieder gefährlich, weil er die Komplexität des Verfahrens reduziert: Immer dort, wo sich Mimesis oder Mimetisches einstellen könnte, wird die Rede unterbrochen. Es gibt zahlreiche Ansätze zu Erzählungen, die aber wieder jäh aufgehoben werden. Das Leben selbst faßt die Autorin in der Metapher des Palimpsests: «mein ganzes bisheriges Leben scheint eine palimpsestische Form angenommen zu haben, muß ich das weiter ausführen?»<sup>5</sup>. Aber auch die so einprägsame Metapher vom Leben als einem Palimpsest wird wieder aufgehoben, und so scheint dieser Text gerade deswegen ungeheuerlich, weil er das Gewaltige, das er produziert, auch wieder verschlingt: Entworfen und zugleich verworfen, ein ungeheuer dynamischer Prozeß, und es geht darum, sich dieser Prozesse bewußt zu werden. Zugleich sind diese Texte aus der Lektüre anderer Texte entstanden; Name wird an Namen gereiht.

“brütt oder Die seufzenden Gärten” ist das letzte Werk in dieser Reihe, und der Titel läßt ahnen, daß es vielleicht etwas roher, als wir es gewohnt sind, zugehen wird: «brut», französisch «roh», kennt man in unseren Breiten meistens als Attribut des Champagners: Die etwas rohe graphische Eindeutschung «brütt» macht darauf gefaßt, daß wir es mit Rohem zu tun bekommen und mit einer Prosa, die die Schreibende und die Lesenden nicht schont.

Wir können den Text als eine Art Tagebuch lesen: Dazu verleiten die Datenangaben, die die einzelnen Abschnitte gliedern: Es beginnt mit dem 13. 9. und endet mit dem 4.7., also fast der Ablauf eines Jahres. Als Entstehungszeit wird ganz am Ende das Spatium vom 19.4.1995 bis zum 14.9. 1997 angegeben, innerhalb dessen der angegebene Zeitraum sich leicht unterbringen läßt, ein für Mayröcker bislang nicht geübtes Verfahren. Doch es wird keinesfalls suggeriert, daß wir es mit einem fortlaufenden Kommentar zur eigenen Befindlichkeit zu tun hätten oder gar mit Notaten, die sich auf die Umwelt beziehen.

Dem Umfang nach gehört auch dieses Werk zu Mayröckers «großer Prosa», zu jenem erstaunlichen Unterfangen, das – und das ist das Riskante daran – auf das herkömmlich Narrative verzichtet und – ohne den Autobiographie-Verdacht zu wecken – doch sehr wohl konkret auf die Lebensumstände des Ich verweist: «keine Autobiographie dennoch authentisch»<sup>6</sup> – diese Formel Friederike Mayröckers trifft auch für ihr jünger-

---

<sup>5</sup> Ebda, S. 120.

<sup>6</sup> Friederike Mayröcker: *Das Herzzerreißende der Dinge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 64.

stes Werk zu: Kein Tagebuch, dennoch authentisch, könnte man zu «brütt» sagen.

Der ganze Text scheint auf den letzten Absatz zuzustürzen: Ein Bekenntnis zur Tollkühnheit, zur Tollwut (es klingt bereits zu Beginn an), ohne die gar nichts ginge, «weil nämlich, wie Paul Valéry sagt, der wahre Schriftsteller 1 Mensch ist, der seine Worte nicht findet» (351)<sup>7</sup>. Wenn so eine Maxime am Ende steht, erscheint der ganze Sprachaufwand unter einem Vorzeichen, das die Lesehaltung ändert: Hier hat jemand geschrieben, der seine Worte nicht gefunden hat, der von der letzten Zeile an das Werk und damit sich selbst aufs Spiel setzt und sein eigenes Verfahren und das Ungenügen daran kritisch exponiert. In der Tat wird so der Unterschied des Schriftstellers vom Redner, der Unterschied der Poesie von jeder Art der Rhetorik mit aller Deutlichkeit markiert: Wehe dem Redner, der seine Worte nicht gefunden hat, wehe dem Schriftsteller, der sie, dem Scheine nach, mühelos findet! Freilich sollte der Text nicht unter diesem Vorzeichen allein gelesen werden, aber dieses zugleich resignierende wie triumphale Ende zeigt an, welchen Weg das Ich zurückgelegt hat: Hat Friederike Mayröcker auch ihre Worte *nicht* gefunden?

Zu Beginn schon wird diese Unsicherheit gegenüber der Sprache thematisch: «Bei Roland Barthes stoße ich auf 1 Zitat von Robert Musil – beim Vergleich mit den eigenen Stilmitteln trolle ich mich als beschämter Verlierer: vergleiche ich die Festigkeit gleicherweise Durchlässigkeit musilscher Sprache mit der eigenen, erscheint mir diese ungenau, schwächlich, flüchtig und nicht imstand, *wirkliche Schatten zu werfen*, was eine Voraussetzung für gute Literatur ist: da es sich um lebende Objekte von Kunst handelt, *besitzen sie einen Schatten*, aber dieses ist in der Sprach Praxis [sic!] unter Beweis zu stellen, [...]» (32f.).

Das ganze Buch könnte auch als ein Monolog verstanden werden, doch sind es immer wieder verschiedene Stimmen, die die Rede des Ich unterbrechen oder überlagern. Das Ich hat auch seine Adressaten: Da ist Joseph, ein Vertrauter, da ist Blum, da gibt es einen «X. (oder Wilhelm oder Ferdinand)», an den Briefe geschrieben werden, da gibt es Alma und Lily: Freilich sind das keine Figuren, wie sie als Protagonisten in erzählerischen Zusammenhängen begegnen, sondern Instanzen, die zum Urteil über die Situation des Ich angerufen werden. In “mein Herz mein Zimmer mein Name” gibt es den «Ohrenbeichtvater», in “Stilleben” tritt ein

---

<sup>7</sup> Die Ziffern im fortlaufenden Text beziehen sich auf: Friederike Mayröcker: *brütt oder die seufzenden Gärten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.

Samuel als Interlocutor auf, bei dem man sehr wohl an Beckett denken darf. In "Lecture" wird immer wieder der Maler Giuseppe Zigaina erwähnt, kurzum, das Ich scheint mit einer Reihe von Figuren, fiktiven wie nicht fiktiven, sich ständig im Dialog zu befinden.

Es beginnt mit dem Chaos in der Wohnung; geradezu euphorisch wird dieses begrüßt: «und mit einemmal ich glaube ich genieße es, daß ich weder den Wäscheschrank noch den Kleiderschrank öffnen kann, ja, es belustigt mich beinahe, die Schränke sind blockiert, sage ich, von Reisetaschen, Koffern, Arbeitsmaterial, Stößen von Zetteln, Büchern, Notizheften, bemalten, bekritzelten Stoffservietten (Filzstiftspuren), mißbratenem Vogelzeug, usw., ich kann schon lange kein Bad mehr nehmen, sage ich, ich amüsiere mich über den Umstand, daß die Badewanne mit Trödel und Manuskriptblättern vollgeräumt ist» (13). Dieses sprechende Ich sieht sich der Verwandlung, der Veränderung unterworfen. In seinem gegenwärtigen Zustand kann es sich nur als ein Produkt auch einer Metamorphose auffassen: Die Eintragung vom 22.9. wird mit einem Zitat aus Empedokles eröffnet: «*einmal schon bin ich 1 Knabe, ich bin auch 1 Mädchen gewesen, Busch und Vogel, der warm aus den Wassern emporschnellt ...*» (27)<sup>8</sup>. Mit diesem Zitat wird die Geschichte einer Wandlung angedeutet, die weit zurückreicht: Dieses Individuum ist auch weiter wandlungsfähig, und dieser proteische Grundzug der Redenden ist auch bestimmend für den proteischen Charakter der Prosa. Dieses Ich fühlt sich so sehr als Echo oder als Dialogpartner der anderen, daß es sich als Autorinnenfigur aufzulösen scheint, ja um seine Identität bangt: «Traum, sage ich zu Joseph, möchte so gerne provokative Bücher schreiben, aber auf einem Zettel steht JEMAND ANDERER HAT MEINE BÜCHER GESCHRIEBEN, NICHT ICH!, weil nämlich die feinsten Gedanken, die schönsten Formulierungen seien zunichte gemacht worden, auch hatte ich die meisten Aufzeichnungen, hingeschmierten Notizen, alsbald nicht mehr finden können in meiner Behausung, [...] so seien sie also verloren gegangen für mich, die tollkühnen Wendungen/Tropen einer halbanonymen Verfasserschaft, usw.» (67f.). Der Gedanke begegnet noch einmal als «1 provokativer Aspekt», und noch einmal wird diese Befürchtung, daß die Autorschaft auf jemand anderen übergegangen sei, in

---

<sup>8</sup> Es handelt sich dabei um das Fragment 117 (Diels-Kranz), das allerdings dort in einer abweichenden Lesart geboten wird; der «warm» aus den Wassern emporschnellende Fisch scheint in der Überlieferung bei Diogenes Laertios auf; hier wurden von den Philologen mehrere Lesarten vorgeschlagen, die für unseren Zusammenhang irrelevant sind.

Großbuchstaben wiederholt. Doch das muß nicht nur bedeuten, daß die Redende sich nach der Formel «je es une autre» in andere Identitäten aufgemacht hat, sondern auch, daß sie, da sie das Material nicht pfleglich behandelt hat, durch jemand anderen um die Autorschaft gebracht worden sei.

Ist die Verwehrlosung ein Symptom oder eine Voraussetzung totaler Poesie, einer totalen Poesie, so wie sie ein Romantiker entwerfen könnte: der progressiven Universalpoesie? Zugleich unverkennbar ein leichter Schuß von Selbstironie («heute noch nicht in den Spiegel geschaut ob mir nachts vielleicht irgendwelche Bockshörner oder sonstige Widerlichkeiten gewachsen seien»; 32), die sich aber nie aufdringlich in den Vordergrund spielt. Dann wiederum Textenklaven, die – und das scheint ein Novum in der großen Prosa zu sein – einen dezenten Humor durchschimmern lassen, ohne diesen je an die platte Pointe zu verraten.

Doch viel deutlicher sind die Töne der Schwermut, der Skepsis, der Selbstkritik; die Frage nach einer «*lebendigen* Poesiesprache», die in der Lage wäre, «heute noch Leser anzuziehen»: «ach wie sehr hatte ich mich von solch einer FÜLLHORN SPRACHE entfernt gehalten, wie sehr gealtert, mühselig, ja, verknöchert erschien mir meine eigene Sprache, nur noch 1 aufgeputztes: herausgeputztes Gerippe, nichts dahinter» (57): dieser Sprödigkeit des eigenen Tuns ist die Leidenschaft für das Lesen komplementär: «ich lese in heißen Sprüngen, sage ich zu Blum, im Stehen 2 Prosaseiten Novalis gelesen» (61). Das ist offenkundig das Leseprogramm, das sich gegen eine Praxis stellt, die die Texte auf irgendeine Weise wiedergeben soll. Was eine Qualität des Lesens ist, ist auch eine Qualität der Texte, denn unmittelbar darauf werden diese «heißen Sprünge» in den Text verlagert: «etwas schwebte da über mir wie 1 Flügel vielleicht von meinem Engel, SCHUTZENGEL, wie Mutter immer sagte, und der flüsterte mir die Verheißung, ich wußte damals noch nicht was es war, welche Gestalt diese Verheißung annehmen würde, aber jetzt weiß ich es schon lange, und sie macht mich zum glücklichsten Menschen, nicht wahr, die heißen Sprünge im Text, sage ich zu Blum, [...]» (62) «wie der Hase die Haken schlägt wenn er gejagt wird, so muß Literatur heute sein, sage ich zu Blum, *du mußt hakenschlagend produzieren*, cut-up-Methode als Wimpernschläge: [...]» (149f.). Diese Methode bedeutet, daß die Jäger (oder die Interpreten) auch ihre Laufrichtung ständig ändern müssen, wenn das Objekt seine Haken schlägt. Bezeichnend, daß in bezug auf die Produktion Mayröcker auch in “Lecture” diese Jagdmetapher angewendet hat: «Die nächste Schriftstellergeneration macht sich schon über diese meine SCHREIBHALTUNG her,



so lernt einer vom anderen, nicht wahr, eine Art Feuerlandschaft eine Art Jagdplateau, die *Wilderer der Literatur* werden bevorzugt, mit Recht sage ich, man muß die bewährten Bahnen verlassen, sich durch den Busch schlagen, Formulierungen anderer aufgreifen, übernehmen, sich aneignen, kopieren, so wird heute Literatur gemacht *betrügerisch:überzeugend*, so wird meine *Geistesverlassenschaft* vielleicht noch einige Zeit nach meinem Tod weiterbestehen können, so wird meine geistige Natur mit meiner körperlichen Natur nicht zugrunde gehen müssen, [...]»<sup>9</sup>. Gewiß wird hier die postmoderne Praxis, sich der Zitate anderer zu bedienen und im Abseitigen und kulturgeschichtlich für lange Zeit Obsoleten sein Glück zu versuchen, auch leicht ironisiert, zum anderen öffnet dies jeden Text für jene, die sich bedienen sollen. Wildern ist zweifellos eine unzulässige Tätigkeit, aber in der Literatur gelten andere Gesetze als die des strengen Jagdreglements. Nur wer bereit ist, von den Wegen abzuweichen, auch um den Preis, die guten Sitten zu verletzen, hat im Bereich der Literatur auch die Möglichkeit, ein neues Territorium zu betreten. Was für die Schreibenden gilt, sollte auch als Forderung an die Leser gestellt werden: In den Texten zu wildern.

Intensive Lektüreerlebnisse (z.B. Jean Paul, Bashò, Hopkins, Derrida, Barthes, Bataille, Hölderlin, Beckett, Giordano Bruno) werden immer wieder evoziert, ja es scheint fast, als könnte so etwas wie ein Privatkanon namhaft gemacht werden: «wenn es um die verkörperten Sprachen geht, sage ich zu Joseph, diese ANMUT MASSUNG – du verstehst darunter Breton, Derrida, Roland Barthes, die verwandten Anverwandten, Beckett, Jean Paul und die anderen, über die unser Zehenfuß nackt und nüchtern hinwegfliegt und -flößt, was flößt er denn? er flößt sich was ein, er läßt sich was einflößen was sonst nirgendwoher, ich meine wir kriegen das kaum anderswoher, [...]» (294). Einem «Einfluß» mit dem Eifer eines Schulmeisters nachzuspüren, wäre läppisch: Mit den Namen allein werden suggestiv Energien transportiert. Auch die Musik scheint den Text zu tragen: Pergolesi zunächst, dann Bach. Mendelssohns Hochzeitsmarsch wird als «aberwitzige, ja obszöne Musik» (67) apostrophiert. Am meisten aber scheint die Malerei im Text präsent zu sein: Francis Bacon, Dalí, Matisse, Kitaj und vor allem Picasso, dessen Bild “Paul beim Zeichnen” auch reproduziert und Ausgangspunkt einer Sequenz von sexuell determinierten Assoziationen wird, die keiner Zensur unterworfen sind (270-275): Hier wird Peinliches ohne peinliche Wirkung gesagt, hier wird klar, worauf der Titel

---

<sup>9</sup> Mayröcker, *Lection*, S. 182.

«brütt» zielt. Die Deutlichkeit, mit der eine Phantasie angesprochen wird, diskreditiert zugleich Prüderie und Laszivität, denn der Text schreibt an gegen alle jene Alternativen, die unser Denken bedrohlich einengen; er ist geleitet von einer Vision der «unverbrüchlichen Treue zwischen Rechtsgläubigkeit und Phantasie in uns». Das Werk will im vorhinein den schönen Schein, wo immer er sich etablieren könnte, zerstören: «lieber alles verschlissen, verrottet, zerfranst enden lassen, jede Sequenz aufgelöst, ohne Schlußpunkt, ohne *Zurechtbäckerei*, usw.» (193). Das richtet sich nicht gegen die Bewunderung der Sätze eines Robert Musil oder gegen diese selbst, sehr wohl aber befreit es von der Autorität, die sie auszuüben vermögen. Der Verzicht auf diese «Zurechtbäckerei» ist nicht bloß der asketische Verzicht auf das Ornament oder das Bemühen um einen gepflegten Stil; dieser Verzicht ist vielmehr ein Programm, um die eigene prekäre Situation des Schreibens fassen zu können, eines Schreibens, das sich selbst immer fragwürdiger wird und sich auch selbst bedroht: «ich werde von meinen eigenen Metaphern verschlungen, sage ich zu Joseph, eigentlich *erschlagen*, ich muß immerfort neue Bahnen erschließen in meiner Sprache, nicht wahr, oder ich bin *1 Weibrauchschlucker 1 Weibrauchverschlinger* geworden, ich meine ich werde vereinnahmt von den Erscheinungsbildern einer heiligen Katharina, heiligen Anna, heiligen Cäcilia, heiligen Aquiläa» (267f.).

Ehe die Bestürzung über das Risiko des eigenen Schreibens zum schmerzverklärten Märtyrerszenario wird, wird sie von behutsamer Ironie aufgefangen, und dies gibt dem Text Konsistenz und Vielschichtigkeit, und die sind sehr wohl in der Lage, den Anspruch der Poesie dadurch zu begründen, daß diese noch viel mehr «brütt» sein kann als die Umstände, die sie bedrohen. Natürlich ist dies auch eine Prosa angesichts des Älterwerdens, ja auch des Todes, aber das wird nie pathetisch überhöht oder mit rhetorischen Ornamenten zu einem Schaustück gemacht.

Die späte Prosa Friederike Mayröckers ist ein singuläres Ereignis, nicht nur in der neueren österreichischen Literatur, nein, es läßt sich hier mit gutem Grund von einem Wagnis sprechen, für das wohl schwerlich Vergleiche zu finden sind. Jörg Drews hat in seiner Rezension<sup>10</sup> sehr schön gezeigt, wie dieses Werk sich aus lauter Widersprüchen zusammensetzt, wenn man es nach den Regeln der Schulpoetik analysieren will.

Auf der einen Seite hat man einen sehr kompakten Text, eine unerhörte Handlungsfülle, auf der anderen Seite wird alles Stoffliche in diesem

---

<sup>10</sup> Jörg Drews: Hieronyma im Gehäuse. Ausschweifende Verknüpfungen: Friederike Mayröckers neue Prosa. In: Süddeutsche Zeitung 2.10.1998.

Zusammenhang leicht, so als ob es nicht wirklich wäre und als ob zumindest in der Poesie alles, was so «brütt» ist, wieder seine Bedrohlichkeit verliert. Die Hoffnung, daß mit dem Schreiben nicht nur das Leben gelebt, sondern auch der Tod überwunden werden kann, wird zwar nie explizit ausgesprochen, aber sie bestimmt doch die Bewegung des Textes. Und dieser möchte auf der Oberfläche der Sprache herumirren, doch aber auch diese Oberfläche durchstoßen, und vielleicht ist es auch das geheime Ziel jeder Poesie, das Friederike Mayröcker dezent anspricht, «nämlich das Auftauchen der Innenseite der Sprache».



Uta Treder  
(Perugia)

*Scrivere nell'erba, scrivere sulla sabbia*

Rileggendo *Stilleben* mi sono imbattuta nella frase:

Ich habe ins nasse Gras geschrieben mit meinen Fingern, der Wind hat ins glänzende Gras geschrieben, ich habe mit meinen Fingern in den Sand [...] geschrieben ..., ich habe geschrieben mit weißer Kreide auf den Asphalt der Straße, auf die asphaltierten Wege des Parks ...<sup>1</sup>

una folgorazione come ce ne sono molte nelle prose di Friederike Mayröcker. Ho riletto *Stilleben* d'un fiato come un segugio sulle tracce della poetica dello scrivere nell'erba, sulla sabbia.

È questa poetica di Mayröcker, estrapolata da alcune sue prose, soprattutto da *Stilleben* e da *brütt oder Die seufzenden Gärten*<sup>2</sup>, che voglio mettere al centro della mia analisi. Innanzitutto mi pare che questa poetica dello scrivere nell'erba, sulla sabbia sia molto femminile. Dal romanticismo in poi le scrittrici tedesche coltivano il sogno, caparbiamente inseguito fino ai nostri giorni, che si potrebbe anche definire il paradosso di superare la lettera scritta scrivendo. In altre parole, inseguono la chimera di lasciarsi alle spalle il *logos* per riconfluire al *mythos*, per riattingere al sostrato arcaico, non scritto, alla memoria antica dell'umanità, trasmessa per via orale. Esempi di questo tipo di scrittura sono Karoline von Günderode e Bettina Brentano. Di quest'ultima mi riferisco soprattutto al suo romanzo epistolare *Die Günderode*<sup>3</sup> e al progetto utopico, concepito in-

---

<sup>1</sup> Friederike Mayröcker, *Stilleben* (di seguito nell'abbreviazione *St.*), Frankfurt a.M. 1991, p. 12/13.

<sup>2</sup> F. Mayröcker, *brütt oder Die seufzenden Gärten* (di seguito come *brütt*), Frankfurt a. M. 1998.

<sup>3</sup> Bettina Brentano, *Die Günderode*, in *Werke und Briefe, vol. 1, Frechen/Köln 1959. Ed. it.* Vanda Perretta (a cura di), *Günderode*, Roma 1983.

sieme all'amica, di fondare una nuova religione, chiamata *Schwebereligion*<sup>4</sup>, la religione dello stare in sospeso<sup>5</sup>. In tempi più vicini a noi questa utopia di una scrittura che possa ritornare al mito, nutrirsi di esso, inglobarlo nel corpus scritto, compare in Marlen Haushofer. Nel suo romanzo *Die Mansarde* la protagonista sogna di un drago che, pur ricollegandosi al mito medievale, ne sta agli antipodi: è picciolo, mite, ha gli occhi d'oro e non è nato, ma improvvisamente c'è. Spingersi, in una visione utopica, fino al sostrato mitico caratterizza anche i brani che riguardano l'umanità futura: «uomini dagli occhi d'oro, donne dagli occhi d'oro»<sup>6</sup>, di cui la prima parte di *Malina* di Ingeborg Bachmann è cosparsa.

Una delle caratteristiche della prosa di Mayröcker è la sovrapposizione dei personaggi che, a volte, sembrano tutti un unico personaggio. O meglio tutte le figure che compaiono nei suoi testi si presentano come una sorta di emanazione dell'io narrante perché l'istanza narrante le percorre tutte dall'interno. Come l'En-Sof dei cabbalisti, l'io narrante nel «selvaggio ardore», nello «scardinamento di sé», nella «nera ossessione», soggiogando alla «Raserei»<sup>7</sup> dell'atto creativo, si dissemina in tutte le figure, prende su di sé le loro vite, le loro storie, le loro parole. E come nella kabbalah il travaso di sé nel mondo nasce da un paradosso: all'assoluta immobilità del corpo nell'atto dello scrivere fa riscontro la frenesia della mente e dei sensi, una sorta di «catatonìa», come scrive Sara Barni, «che è stato di sovraeccitazione psichica ..., della finta stasi che l'arte richiede»<sup>8</sup>. Per converso, scrivere è «una febbre»<sup>9</sup> che porta, al tempo stesso, «alla magica esplorazione del corpo» («magische Körpererforschung»<sup>10</sup>), quando siede immobile alla scrivania, come pure porta all'uscire da sé per travasarsi nel

<sup>4</sup> Cfr. Gisela Dischner, *Bettina. Eine weibliche Sozialbiographie*, Berlin 1977, pp. 76-81 e V. Perretta, *Bettina Brentano: una donna di cinquant'anni*: Introduzione a B. Brentano, *Günderode*, cit., pp. 28-29.

<sup>5</sup> La suggestione della *Schwebereligion* agisce anche sulla protagonista di *Stuilleben* quando parla dello scrivere come della «Geläufigkeit eines Schwebens» (St. 62) oppure dell'artista come del «Geheimnis des schwebenden Menschen» (St. 117).

<sup>6</sup> Ingeborg Bachmann, *Malina*, in *Werke*, vol. 3, a cura di Christine Koschel e Inge von Weidenbaum, München/Zürich 1982, pp. 121, 122, 136., 138.

<sup>7</sup> St. 22. «mit wilder Hingebung, aus den Angeln gehoben, einer düsteren Besessenheit mich überlassend, einem Ausbruch von Raserei mich unterwerfend».

<sup>8</sup> Sara Barni, «Quasi senza sesso, anche se nata femmina». *Il gioco delle identità in Friederike Mayröcker*, in Uta Treder (a cura di), *Transizioni. Saggi di letteratura tedesca del Novecento*, Firenze 1997, p. 268.

<sup>9</sup> St. 61. «rasendes Schreibfieber».

<sup>10</sup> St. 127.

mondo, conduce cioè ad una extraterritorialità che, a piacimento, calca le scene del tempo superandolo e lasciandoselo alle spalle: «eine Zwischenzeit, Exterritorial und extemporab»<sup>11</sup>, una «libertà imprigionata»<sup>12</sup>.

In questo progetto di scrittura totale che i testi di Mayröcker vogliono catturare – «ich schreibe, daß ich schreibe»<sup>13</sup> –, in questa continua confusione fra dentro e fuori, in questo *tsimtsum*, questa rottura dei propri vasi che si riversano sul mondo disperdendosi c'è però un pericolo, il pericolo di estraniarsi da se stesso. Smarrito l'io narrante di Mayröcker si chiede infatti:

wer bin ich wirklich, wer bin ich denn? Eine schreckliche Fremdheit befällt mich dann, ich habe nichts mehr zu schaffen mit mir, betrachte mich vollkommen teilnahmslos, als unnützes, nicht beachtenswertes Objekt.<sup>14</sup>

Il problema è allora come salvare l'istanza demiurgica, come salvare il soggetto che, nel darsi al mondo, si è sdato, si è consumato, ha perso la propria identità? Anche qui a Mayröcker viene in soccorso un pensiero della kabbalah: il pneuma, l'aria. A salvare l'io dalla dispersione, dall'auto-reificazione nel testo e nella vita che è sempre in procinto di diventare testo, vi è l'aria, ma non quella che si inspira, bensì quella che si espira. Forse è utile ricordare, a questo punto, la famosa concezione goethiana della vita e dell'arte: inspirare e espirare dove l'inspirare è un atto di fatica, espirare un atto di riposo, di creatività. Espirando l'io mayröckeriano dona dunque aria alle parole, alle frasi:

ich lasse Luft an die Sätze, wenn ich Wiederholungen anbringe.<sup>15</sup>

La divorante passione dello scrivere è dunque dispersione di sé, è la fatica di ispirare, ma la forma, il modo di scrivere, il gesto stilistico, basato sulla ripetizione di frasi, di segmenti, di parole è espirare, riposo, è creatività. Espirare costituisce dunque la salvazza del soggetto. Nell'atto di espirare il soggetto cede l'aria al mondo circostante, si riposa, si dona al mondo nel mentre lo crea, ma senza la fatica che risiede nell'atto dell'inspirare. Paradossalmente si potrebbe dire che, contrariamente alla realtà fisiologica, proprio nell'espirare il soggetto mayröckeriano si riempie nuo-

---

<sup>11</sup> St. 70.

<sup>12</sup> St. 71. «frei und gefangen».

<sup>13</sup> Ibd.

<sup>14</sup> St. 73.

<sup>15</sup> St. 19.

vamente d'aria, giacché fa arrivare aria alle parole, alle frasi, al testo, giacché, espirando, ripete l'atto creativo. Il principio di ridondanza, il momento in cui i polmoni cedono l'aria inspirata nuovamente alla creazione, sono l'atto fondante dei testi di Mayröcker.

Ora la frase iniziale, che mi aveva folgorato, non viene mai ripetuta nel testo, è presente una sola volta e quindi non fa parte della rete di ridondanti rimandi che costituisce l'intelaiatura del testo. Questo è assai strano in una prosa basata sull'iterazione. Cosa significa? Che la frase iniziale che mi aveva colpita è particolarmente insignificante, priva d'importanza o che, viceversa, proprio perché esula dallo schema strutturale, proprio perché non «ha aria», non è espirata, non riversa aria sul testo è di particolare, forse addirittura centrale importanza per il testo stesso?

Ovunque in *Stilleben* si scorge la tendenza a superare i limiti, a trabordare: traborda il soggetto, trabordano i pensieri, le sensazioni, le parole. Leggendo *Stilleben* non ci si può sottrarre alla sensazione che al soggetto, alla sua mente, al suo corpo, alle sue parole, al suo poetare la pagina stia stretta, le lettere stiano strette, la materia cartacea stia stretta. Ci troviamo di fronte alla ricerca di un altrove, che conduca soggetto, mente, corpo, parole nel punto in cui ogni scrittura cessa e dove ogni scrittura ha inizio: al *mythos*, alla natura prerazionale, prelinguistica.

Più parole il soggetto versa nel testo, sulla carta, più esse rimandano a qualcos'altro, al loro opposto, al silenzio. Le parole tessono un ordito che sembra volersi liberare dalla pagina, sono parole che tendono al silenzio, che sconfinano nel silenzio che però non è un silenzio silente, un'assenza di rumori, ma, al contrario, un silenzio pieno di rumore.

Giacché la «Stille», che Mayröcker qui insegue, è un ossimoro, è una «heftige Stille»<sup>16</sup>, un «silenzio impetuoso». Così anche le parole tendono verso un terreno che, come l'erba o la sabbia, le cancelli nel momento esatto in cui vengono impresse, scritte. Il soggetto mayröckeriano non riesce a figurarsi la vita che come continua «Schreibarbeit», continuo atto di scrittura e di cancellazione, una «Schreibarbeit» in divenire che si trasforma con ogni nuovo libro, che ingloba i testi precedenti, ma anche li cancella.

Mit jedem Buch, das ich geschrieben habe, habe ich etwas abgestreift, an das ich vorher geglaubt hatte, während ich geschrieben habe, sonst hätte ich es ja nicht schreiben können, nicht wahr, sonst

<sup>16</sup> F. Mayröcker, *mein Herz, mein Zimmer, mein Name*, Frankfurt a.M. 1988, p. 262. Cfr. a questo proposito S. Barni, op. cit., p. 268.



hätte ich das jeweils in Arbeit befindliche Buch auch nicht zu Ende führen können. Danach folgt eine lange Zeit ohne Bewegung, ohne Sprache, ohne Gedanken. Erst allmählich beginnt etwas sich wieder zu rühren / rieselnder Sand?<sup>17</sup>

La scrittura di Mayröcker vive del paradosso che ogni suo testo nasce, si forma e si articola nell'atto dello scrivere stesso, eppure nasce anche in quel periodo liminale, di transizione, in cui, esauriti tutti i pensieri, tutte le sensazioni, tutte le parole, il soggetto è letteralmente muto, svuotato, privo di articolazione, immoto, come morto: *Stilleben*, natura morta.

Ein Farnkraut, in die Schreibmaschine eingespannt, und dann darauf schreiben.<sup>18</sup>

I testi di Mayröcker formano un continuum che, però, ha bisogno della frattura così come la parola ha bisogno del silenzio. Tuttavia lo scrivere nell'erba, sulla sabbia non si esaurisce qui. Esso adombra una poetica che aspira all'impossibile: imprimere un segno senza lasciare un segno, permettendo al vento, alla pioggia di cancellarlo poco dopo che l'erba, la sabbia, l'asfalto l'hanno ricevuto.

Sbaglierebbe chi volesse vedere in questa scrittura impossibile un segno di modestia, una rinuncia all'imperituro. È, invece, un gesto audace, un gesto di sfida, quasi di tracotanza artistica, che, non bastandogli la pagina, la carta, la lettera, al creato intero vuole trasmettersi per ricrearlo nell'espiazione, per infondere a tutta la creazione il proprio respiro, dandole quell'aria che secondo il soggetto, che qui diventa demiurgico davvero, le necessita.

Viceversa da questo gesto impossibile, da questa aspirazione le parole scritte sulla carta, il soggetto stesso, ricevono il loro «imprimatur» diventando mobili nell'immobilità, non riconoscendo limiti, trasformando persino la cancellazione in un atto costitutivo di sé e della parola.

È assai significativo che in *brütt*, l'ultima prosa di Friederike Mayröcker, la complessa poetica di *Stilleben* venga ripresa ed inserita in un reticolato metaforico più fitto nel quale risulta ancora più arduo controbilanciare le spinte centripete con quelle centrifughe. Da un lato, in sintonia col titolo, la lingua viene associata ad immagini del bere «die alten Aufzeichnungen [...] mit schönen Wellen von Brombeer und Mohn Saft getränk»<sup>19</sup>,

<sup>17</sup> St. 62.

<sup>18</sup> St. 106, 111, 158.

<sup>19</sup> *brütt* 24.

«Durst ist Begierde»<sup>20</sup>, «beim Schreiben trunken sein»<sup>21</sup> e del mangiare: «Heißhunger»<sup>22</sup>, «die Sprache 1 Verzehr»<sup>23</sup>, «Notizzettel, *futtersames Geflatter*»<sup>24</sup>, «tolle lockende Sprache und Speise»<sup>25</sup>, «Gefräßigkeit»<sup>26</sup>, dall'altro l'eccesso, la «Raserei» della scrittrice, protagonista e istanza narrante anche di questa prosa – «Sprache 1 Tumult»<sup>27</sup> – catapultano le parole fuori dalla pagina creando una «Wortlandschaft»<sup>28</sup>, uno «Honigwald»<sup>29</sup>, una «Buchstabengegend»<sup>30</sup>, un «Nadelwald auf der Tischplatte»<sup>31</sup> arrivando ad identificarsi addirittura col microcosmo e col macrocosmo: «Letterngehäuse» e «Letternhimmel»<sup>32</sup>.

La carta stessa è esposta ad una continua metamorfosi: «das wollene Skript»<sup>33</sup> si fa pista di pattinaggio:

schneeweißes glattes Papier wie Eislaufplatz<sup>34</sup>

diventa contatto fisico con Joseph, l'uomo amato:

dieses Papier ist die Hemdbrust, worauf sich notieren läßt.<sup>35</sup>

Ma l'insaziabile fame di parole, la voracità senza termine rischiano anche di fare impazzire l'io:

ich rase der Psychiatrie entgegen<sup>36</sup>

<sup>20</sup> *brütt* 193.

<sup>21</sup> *brütt* 324.

<sup>22</sup> *brütt* 111.

<sup>23</sup> *brütt* 124.

<sup>24</sup> *brütt* 174.

<sup>25</sup> *brütt* 193.

<sup>26</sup> *brütt* 282.

<sup>27</sup> *brütt* 122.

<sup>28</sup> *brütt* 111.

<sup>29</sup> *brütt* 122.

<sup>30</sup> *brütt* 154,252.

<sup>31</sup> *brütt* 165.

<sup>32</sup> *brütt* 154. Già in «Letterngehäuse» l'io si raffigura come una sorta di Hildegard von Bingen perché la cella, formato francobollo, a sinistra di ogni visione cosmogonica, con lei, penna in mano, seduta alla scrivania è la cifra con la quale Hildegard si faceva immortalare.

<sup>33</sup> *brütt* 73.

<sup>34</sup> *brütt* 58.

<sup>35</sup> *brütt* 132.

<sup>36</sup> *brütt* 209.

di farlo diventare una nomade, che senza sosta e meta si sposta, pur senza muoversi dalla scrivania:

bin mein eigener Wahn- und Walk- oder Wanderdichter;<sup>37</sup>

di distruggere l'io:

ich fühle mich als Amokläufer durch mein eigenes Wortgestrüpp.<sup>38</sup>

La completa dedizione alla scrittura porta con sé «Verwüstungstendenzen»<sup>39</sup>, fa sì che la vita vissuta solo per essere trasposta sulla carta si riveli un «Leben in Verheerungen»<sup>40</sup> oppure una vita fatta di cartone: «aus Papp mein Leben»<sup>41</sup>, un pericolo questo, che incombe su tutte le figure del testo le quali, proprio in quanto emanazioni dell'io, ne condividono l'atrofizzazione:

das ist doch dieser ewige Jargon ... zwischen mir und den andern Pappkameraden dieses Buches, ist doch alles Papp, nicht wahr, Papier maché ...<sup>42</sup>

Il più colpito da questo processo di dematerializzazione è Joseph e questo non solo perché la scrittrice in lui, più che l'individuo, ama l'amore, ma anche perché l'amore, questo più vitale dei sentimenti, trascina verso un modo più tradizionale di narrare, la sospinge verso una tendenza affabulatoria, da sempre strenuamente osteggiata da Friederike Mayröcker. In *brütt*, forse per la prima volta nella prosa dell'autrice austriaca, la tentazione a cedere alla «Romanhaftigkeit»<sup>43</sup> è così irresistibile da richiedere una seconda stesura del testo che ne elimini ogni traccia:

ICH HABE GENUG ... tilge die Passagen der Rohfassung, die sich allzu sehr nähern einer narrativen Besetzung ...<sup>44</sup>

Ad intrappolare la scrittrice nei meandri di moduli narrativi più tradizionali è l'amore al quale vorrebbe conferire durata per dare durata alla propria vita, ché in *brütt* – più che nelle altre prose di Mayröcker – la ribel-

<sup>37</sup> *brütt* 185. Sul complesso tematico dell'io nomade nella prosa di Mayröcker cfr. Sara Barni, *op. cit.*, pp. 275-276.

<sup>38</sup> *brütt* 185.

<sup>39</sup> *brütt* 214.

<sup>40</sup> *brütt* 345.

<sup>41</sup> *brütt* 209.

<sup>42</sup> *brütt* 100.

<sup>43</sup> *brütt* 18.

<sup>44</sup> *brütt* 202.

lione contro la morte è ancora più decisa, proprio perché più ineludibili sono i segni della vecchiaia che avanza. Ma il ricorso a mezzi narrativi tradizionali nega l'estetica mayröckeriana, nega il lavoro di una vita. Allora bisogna osare l'estremo: respingere ogni parvenza mimetica della realtà, estirparla sul nascere. C'è un momento in cui la persona reale di Joseph, qualora lo sia mai stato, viene congedata. La scrittrice confida a Blum, il suo «Eckermann»<sup>45</sup>, di non volerne più parlare, di non volerlo più menzionare, una promessa naturalmente elusa perché a partire da questa affermazione le invocazioni a Joseph si fanno più fitte e persino più imploranti. Joseph è dunque risorto, ma è risorto come persona puramente inventata, fantastica, interamente creata dal soggetto. Questo nuovo Joseph garantisce alla scrittrice, protagonista di *brütt*, il potere illimitato della poesia che tutto può, anche liberare l'amore dalle strettoie delle contingenze della vita, può strapparla alla morte e proiettarla oltre la pagina riconsegnandolo al mito. Col commiato del Joseph «vero» il gesto estetico si fa più audace, vuole conciliare l'impossibile:

ich möchte immer zerrissener sein in der Sprache, gleichzeitig das intensive Erzählen üben [...], ich möchte immer verrückter umgehen mit der Sprache, gleichzeitig wünsche ich sie wohlgestaltet und flammend.<sup>46</sup>

Contro la dilacerazione dell'io funziona anche in *brütt* la complementarietà di sistole e diastole, che fonde il soggetto con l'atto stesso della scrittura. Nei momenti di massima creatività la «Scheinleiblichkeit»<sup>47</sup> di *Stilleben* si fa totale «Schreibhaftigkeit»<sup>48</sup>, capace di superare ogni limite:

das fiktive und das reale sei nicht von grenzen getrennt sondern in grenzen verbunden.<sup>49</sup>

A garante del superamento dei contrasti, del collegamento fra i limiti assurge un motivo, presente anche in altre prose mayröckeriane, ma qui esplicitato e sapientemente preparato fin dalle prime pagine: il motivo profetico. La «Raserei» dell'io, nel mentre scrive, viene accostata all'inviasamento profetico. Alla vita non vissuta, distrutta e desertificata dall'osses-

<sup>45</sup> In realtà l'io chiede a Blum di poter essere «il suo Eckermann», ma non vi è dubbio che nel corso della narrazione le posizioni si invertano.

<sup>46</sup> *brütt* 207/208.

<sup>47</sup> St. 41. Cfr. S. Barni, *op. cit.*, pè. 247.

<sup>48</sup> *brütt* 165.

<sup>49</sup> *brütt* 166/167.

sione creativa, al crescente disordine e alla sporcizia nella quale la protagonista si è ridotta a vivere – «Kehricht – Orphisches auf dem Küchenboden»<sup>50</sup> – viene contrapposta la missione profetica, riscatto da ogni degrado e, al tempo stesso, fonte di ogni sofferenza non meno che di ogni gioia.

Sul piano semantico la missione profetica della protagonista si insinua di soppiatto con una ridondanza metaforica che ha a che fare col fuoco, col bruciare, con l'incendiarsi: «die Flammen der Erpressung der Gestirne»<sup>51</sup>, «nämlich Gewölbe und Flammerei»<sup>52</sup>, «blickte mit feurigen Augen»<sup>53</sup>, GLEIBENDES LEBEN»<sup>54</sup> per sfociare nel gioco di parole fra «Zunge» e «Zünden»: «Weggezüngelt bin ich: weggezündelt»<sup>55</sup>, in cui il pentecostale «in Zungen reden» si congiunge col fuoco dell'estasi profetica. Il complesso tematico del *poeta-sacerdos*, del *poeta-propheta* si esplicita una prima volta quando il soggetto narrante rimane folgorato dalla parola «hineindenken»:

und mich *hineindenken* [...], ich kann es mir ausmalen, alles ausmalen, auch das entferntest Liegende, Ungewöhnliche, Außergewöhnliche, das Absurdeste, Verrückteste, Scheußlichste, Bitterste usw.<sup>56</sup>

La fantasia onnipotente cui niente è precluso, che tutto comprende anche la massima abiezione viene chiamata «gezündelte Phantasie»<sup>57</sup> e questo dopo aver menzionato Novalis<sup>58</sup>, il poeta che più di ogni altro ha rivi-

<sup>50</sup> *brüht* 166.

<sup>51</sup> *brüht* 19.

<sup>52</sup> *brüht* 30.

<sup>53</sup> *brüht*, 73.

<sup>54</sup> *brüht* 87. Neanche in *Stilleben* mancavano le metamorfe del fuoco, riferito al momento di ispirazione poetica della protagonista: «es flammte im Schädel» (St.68), ma il complesso del fuoco rimaneva interno all'io, mentre in *brüht* lo stato psichico del soggetto si comunica al cosmo e viceversa.

<sup>55</sup> *brüht* 111.

<sup>56</sup> *brüht* 77.

<sup>57</sup> *brüht* 229.

<sup>58</sup> È suggestivo pensare che l'abbastanza oscuro secondo titolo dell'opera *Die senfenden Gärten* sia dovuto ad un frammento di Novalis: «Ein Land ist ein großer Ort mit seinen Gärten». Novalis, *Werke*, vol. 2, a cura di Hans-Joachim Mähl e Richard Samuel, München 1978, p. 252. È però altrettanto suggestiva l'idea che il giardino del sottotitolo deriva dalla forza simbolica come corpo dell'amato/dell'amata che esso ha nel *Cantico dei Cantici*. Per il quale valga come esempio il seguente capoverso: «Ich bin gekommen, meine Schwester, liebe Braut, in meinen Garten. Ich habe meine Myrrhe samt meinen Wurzeln abgebrochen, ich habe meinen Seim samt meinem Honig gegessen; ich habe

vificato la tradizione orfica. Contestualmente, ma quasi senza che il lettore se ne accorga, Mayröcker solca il campo semantico per preparare il terreno alla lingua, capace di soccorrere il poeta-profeta: dalla «abgehackte Sprache»<sup>59</sup>, alla «bebende Sprache»<sup>60</sup>, alla «blutige Sprache»<sup>61</sup>, metonimia per il contenuto di sangue, vale a dire di sciagure e disgrazie che i profeti andavano enunciando. La parola «Prophezeiung» compare essa stessa, dopo essere stata preceduta da sinonimi come «Weissagung» e «Enthüllungen», ma compare in un contesto talmente estraniato e camuffato da mettere a dura prova l'ingegno anche dei più accaniti fra i lettori di Mayröcker: «o schüttelsame Prophezeiung»<sup>62</sup>. È arduo ricondurre il conio «schüttelsam» al modo di dire «sich aus dem Ärmel schütteln» e alla sfera magico-fiabesca di Frau Holle, il cui scuotere i piumini la mattina era espressione del suo potere magico ed aveva conseguenze cosmiche. Il suffisso «sam», poi, (esempio: enthaltsam) non è scelto a caso, dà voce al lato monacale, ascetico<sup>63</sup> dell'atteggiamento profetico e al suo legame con la scrittura, lo stesso che raffigurava in basso, al margine di complesse visioni cosmogoniche, Hildegard von Bingen nel suo «Gehäuse» davanti ad uno scrittoio con la penna in mano.<sup>64</sup>

Va da sé che al gesto profetico non può mancare il complesso ermetico, garante del quale è in primo luogo Ermete stesso – «Feuerbrunst

---

meinen Wein samt meiner Milch getrunken. Esset, meine Lieben, und trinket, meine Freunde, und werdet trunken!», Hoheslied 4.5. In quest'ottica la cifra del bere, suggerita dal titolo, che però nel testo è molto meno presente di quella del mangiare, troverebbe una sua plausibilità.

<sup>59</sup> *brütt* 77. È noto che i profeti, anche e soprattutto quelli della tradizione pagana come le sibille, solevano pronunciare il *tremendum* al massimo della trance profetica, in uno staccato, oppure in una lingua balbettata.

<sup>60</sup> *brütt* 85.

<sup>61</sup> *Ibd.*

<sup>62</sup> *brütt* 155.

<sup>63</sup> Già in *Reise durch die Nacht*, Frankfurt a.M. 1984, p. 77 compare il motivo dell'ascesi, come condizione di chi scrive: «aber manchmal ist mir das asketische Leben zu viel».

<sup>64</sup> Vedi il codice miniato presente nella biblioteca di Lucca Hildegard von Bingen, *Liber divinorum operum simplicis hominis*, Lucca 1761. È opinione di chi scrive che F. Mayröcker si sia ispirata a questo come ad altri codici miniati di Hildegard von Bingen non solo per certi lati semantici del gesto profetico in *brütt*, ma fin anche in singoli neologismi come il già citato «Letterngehäuse». A proposito di una sua interpretazione e del legame fra atteggiamento profetico e rivendicazione di autonomia teologico-poetica della «profetessa» cristiana cfr. Barbara Newman, *Sister of Wisdom. St. Hildegard's Theology of the Feminine*, Berkeley/Los Angeles 1989.

(Hermes Baby)»<sup>65</sup>, «habe so *viele Hermes Ausbrüche, Hermes Drucke*»<sup>66</sup> – sostituito, in seconda battuta, da Giordano Bruno il cui nome ricorre con una certa frequenza nel testo. La lingua, cartina al tornasole degli stati dell'io, asseconda di buon grado l'allargarsi al macrocosmo dell'atteggiamento profetico ricevendo, in un gioco di assonanze fin troppo scoperto, fra «Mund» e «Mond», dimensioni cosmiche: «der Mondfleck das ist deine Sprache»<sup>67</sup> e divenendo «una scienza ermetica»:

was du schreibst eine Geheimwissenschaft, wie du da hantierst mit der Sprache, sagte Blum, für niemanden auflösbar, für dich allein zugänglich.<sup>68</sup>

Come è noto anche da alcune mistiche lo stato di trance può essere provocato artificialmente. A portare la protagonista di *brütt* in stati di estasi profetico-poetica funzionano la musica (Bach, Pergolesi ed altri) e la pittura (Matisse, Dalì ed altri), autentiche droghe per raggiungere quell'eccesso, quel delirio che spazza via i confini, brucia le differenze, a partire dal quale il sesso stesso diviene indistinguibile:

den Irrwitz [...] des Schreibens wagen, sage ich, um eine SCHREIBHAFTIGKEIT verwirklichen zu können, in sich dieses *Hüpfen und Tollen* verspüren, dieses *über Stock und Stein*, dieses sich über alles hinwegsetzen, [...] kein Hindernis zu groß, kein Maßhalten mit den eigenen Kräften, mit der eigenen Zeit [...] *bin die Unfrau oder der Niemandmann*.<sup>69</sup>

Nell'ermetica clausura del suo «Letterngehäuse» la protagonista di *brütt* non solo abolisce ogni differenza sessuale, un'impresa che condivide con le eroine di altre prose<sup>70</sup>, ma si incarna in una persona che si trova al di là e al di qua del maschile e del femminile, per definire la quale nemmeno il mito dell'androgino ci è più di conforto. L'assunzione del ruolo profetico radicalizza dunque la posizione esistenziale ed estetica del soggetto e rende

---

<sup>65</sup> *brütt* 117.

<sup>66</sup> *brütt* 193.

<sup>67</sup> *brütt* 138.

<sup>68</sup> *Ibd.*

<sup>69</sup> *brütt* 165.

<sup>70</sup> «beinahe geschlechtslos, wenn auch weiblich geboren». F. Mayröcker, *Magische Blätter I*, Frankfurt a.M. 1983, p. 125. Cfr. S. Barni, *op. cit.*, pp. 273-274.

ancor più pressante il superamento di ogni limite. Per il complesso profetico Mayröcker rende fertile pure il motivo novalisiano della traduzione<sup>71</sup>:

denke ich an KLAPPER SCHUH nämlich an Übersetzers Zunge: KLAPPER SCHLANGEN ZUNGE: das Zünglein des Übersetzers, das gezügelte Übersetzen, das Residieren des Übersetzers auf dem Stuhl der Pythia<sup>72</sup>

dove la triplice ripetizione della parola «Übersetzer» e il suo innalzamento alla profetessa per eccellenza, la Pizia, allude sia al secondo tipo di traduzione, individuata da Novalis, la traduzione «modificante», sia al terzo tipo, quella «mitica» di cui il poeta romantico afferma che «non ne esiste ancora un modello completo. [...] La mitologia greca è in parte una siffatta traduzione ...»<sup>73</sup>. Tradurre – über-setzen – qui significa trainare il mito nel testo e mira a fare di esso «il panorama totale delle rivelazioni» («das Totalpanorama der Enthüllungen»<sup>74</sup>), un compito che richiede sforzi quasi sovrumani, continue metamorfosi, in altre parole, il dispiegarsi di quello che Kafka chiamò «il tribunale degli uomini e degli animali». Frequenti sono gli ibridi, le commistioni fra il regno animale e quello umano, la più straordinaria, anche perché giunge del tutto impreparata, è senza dubbio la reminiscenza bachmanniana: «die FÜCHSIN LACHT»<sup>75</sup>. C'è poi il «Büffel Alphabet»<sup>76</sup>, che reca in sé tracce del mito narrato da Ovidio di Io, che, dive-

---

<sup>71</sup> Mi riferisco al frammento n. 68 di *Blüthenstaub*: «Eine Übersetzung ist entweder grammatisch, oder verändernd, oder mythisch. Mythische Übersetzungen sind Übersetzungen im höchsten Styl [...] Noch existiert, wie ich glaube kein ganzes Muster derselben. [...] Die griechische Mythologie ist zum Teil eine solche Übersetzung einer Nationalreligion. [...] Zu den verändernden Überzetzungen gehört, wenn sie ächt seyn sollen, der höchste, poetische Geist. [...] Der wahre Übersetzer dieser Art [...] muß der Dichter seyn ... Novalis, *Werke*, vol. 2, cit., pp. 252/254.

<sup>72</sup> *brütt* 326.

<sup>73</sup> Novalis, *Werke*, vol. 2, cit., pp. 252/254; ed. it. Novalis, *Opere*, a cura di Giorgio Cusatelli, Milano 1982, p. 485.

<sup>74</sup> *brütt* 155.

<sup>75</sup> *brütt* 155. Cfr. «Nebelland»: «weiß die Füchsin und lacht». Ingeborg Bachmann, *Werke*, cit., vol. 1, p. 105.

<sup>76</sup> *brütt* 154. Per altre possibili origini di questo conio cfr. H. von Bingen, *Liber divinatorum operum*, ms. 1942, Biblioteca Statale di Lucca, qui soprattutto le tavole IV. V e VI (c.38r, c.88v,c,118r) e la poesia di Else Lasker-Schüler, «Jakob»: «Jakob war der Büffel seiner Herde» in, E. L.-S., *Ballate ebraiche ed altre poesie*, a cura di Maura del Serra, Firenze 1985, p. 26.



nuta una giovenca, con lo zoccolo scrive nella polvere, sulla sabbia la storia della sua metamorfosi<sup>77</sup>.

Al culmine degli stati profetici, degli stati di massima ispirazione e creatività anche le metamorfosi del soggetto imbroccano la via animale. In sintonia con la trasandetezza e la prostrazione dell'io frequenti sono le trasformazioni in un cane: «*ich hatte mich wieder einmal in einen Hund verwandelt*»<sup>78</sup>. Può accadere che, seduta alla scrivania, la protagonista si senta crescere una testa d'animale «con le orecchie molto aderenti al cranio»<sup>79</sup>, all'interno della quale si scatena un temporale di indistinte folgorazioni, espresse nella triplice sequenza verbale: «*es schwirrte, funkelte. blinkte*»<sup>80</sup>, sequenza facilmente riconducibile ai ben noti stati di esaltazione profetica. Altre volte invece la «*schreckliche Raserei*»<sup>81</sup>, il «*Buchstaben Delirium*»<sup>82</sup> suggeriscono al soggetto la metamorfosi canina con valenza positiva facendola identificare con «un giovane cane rabbioso»<sup>83</sup>, incurante delle energie che spende, salta e corre freneticamente: neppure l'io, in uno stato di perenne agitazione, quando sta seduta davanti alla macchina da scrivere, si preoccupa delle conseguenze devastanti che lo sfrenamento creativo potrebbe avere sulla sua salute. All'acme creativa può anche succedere che la protagonista percepisca «*Hyänengeschrei*», oppure creda di avere una «*Vogel Vergangenheit*»<sup>84</sup>; oppure, all'improvviso, possieda una «*Schwalben Orientierung*». Il cane non meno della iena, noti per la loro ancestrale voracità, incarnano alla perfezione lo «*Heißhunger*» della scrittrice di spingere le parole in una dimensione al di qua e al di là della razionalità, di riancorare al pensare per immagini:

Du hast Heißhunger auf Bilder die hinter dem Denken stehen [...],  
Bilder die vor dem Denken stehen, also ehe das Denken begonnen  
hat.<sup>85</sup>

Il trabordante tentativo di fissare la lingua alla natura mitica dell'esistere e del pensare – «1 Wort von Novalis [...] das Buch ist die [...] *complettierte*

<sup>77</sup> Cfr. S. Barni, *op. cit.*, pp. 239-241.

<sup>78</sup> *brüht* 102.

<sup>79</sup> *brüht* 133. «mit dicht an den Schädel gepreßten Ohren».

<sup>80</sup> *brüht* 133/134.

<sup>81</sup> *brüht* 351.

<sup>82</sup> *brüht* 350.

<sup>83</sup> *brüht* 285, 351. «1 junger tollwütiger Hund».

<sup>84</sup> *brüht* 343.

<sup>85</sup> *brüht* 288.

*Natur*»<sup>86</sup> – investe innanzitutto l'ambiente strettamente circostante Pio, il suo microcosmo. Come già in *mein herz mein zimmer mein name* la stanza è, al tempo stesso, «Schlafzimmer» e «Schreibzimmer» e questa identità viene presa alla lettera, giacché anche il sonno viene reso fecondo per la scrittura. Il letto, la coperta e i cuscini si riempiono di parole fornendo alla protagonista il materiale, oltre la carta, quell'utopico «paesaggio di parole», che in *Stilleben* erano stati l'erba e la sabbia.

Gli «Stilleben Objekte» di *brütt* comprendono i «cucchiaini» non meno che gli «angeli martoriati» e gli «scimpanzé» con le «orecchie tagliate della lince» che diventano senza meno le «pagine di un libro». <sup>87</sup>

In un siffatto universo la linea di demarcazione fra persone e animali, persone e piante, fra animali e cose, terreno ed ultraterreno è stata abolita. Nei momenti di massima felicità e potenza creativa il pensiero razionale e il pensiero mitico diventano tutt'uno, la carta funge da tovaglia e «i più insignificanti segni» possono «comunicare le più grandi catastrofi»<sup>88</sup>: le parole trabordano dal libro, dalla pagina, per andare ad incidersi su lenzuola e coperte. All'insegna della poetica dello scrivere nell'erba, scrivere sulla sabbia la protagonista di *brütt* può allora affermare:

... ich schreibe längst hinaus, über das Buch, die Buchseite, die Bannmeile hinaus und hinweg auf die Bettlaken, Bettüberzüge, Kissens und Nackenrollen, so werden die Leser meines Buches nicht mehr lesen können, was ich über die grenzen hinweg geschrieben habe, über die Begrenzungen hinweg geschrieben habe, sie werden die Bettlaken Schrift nicht entziffern können.<sup>89</sup>

In *brütt* la poetica dello scrivere nell'erba, sulla sabbia trova una radicalizzazione come Mayröcker non l'aveva mai osata. L'argomento della difesa contro la «Romanhaftigkeit», vera o presunta che sia – la prima stesura, il brogliaccio, infatti, non lo possediamo – è un *escamotage*, così come è fuorviante il testo sul retro di copertina che vuole far credere che in questo libro Friederike Mayröcker abbia creato qualcosa come una storia d'amore. In realtà l'ultima prosa della scrittrice viennese ha un unico tema: la

<sup>86</sup> *brütt* 228.

<sup>87</sup> *brütt* 322. «1 kleiner Löffel liegt zwischen Umschlägen, Büchern, Silleben Objekten, gemarterten Engeln, Schimpansen, aufgeschnittenen Luchs Ohren auch Buchseiten ...».

<sup>88</sup> *brütt* 155. «aus den unscheinbarsten Zeichen vermitteln sich mir Katastrophen, das ist wie Weissagen».

<sup>89</sup> *brütt* 322/323.

poesia che riflette se stessa. In una lingua sempre più spezzata, frammentata, ermetica, sul cui fondo balugina «la lingua romanza» di novalisiana memoria, tenta l'impossibile: ricondurre la letteratura alla natura, ricongiungere il *logos* con il *mythos* per colmare lo iato fra scrivere e vivere. Per questo la lingua occupa tutti gli ambiti, anche quelli più materiali del mangiare, del bere e del dormire, si fa paesaggio, si impossessa del regno animale, prelogico, creaturale – «Büffel Alphabet»<sup>90</sup> –, abolisce la sessuazione, cancella le distinzioni fra dentro e fuori, giustappone il «Gehäuse», la monacale cella della scrittrice, al cielo («Letternhimmel»<sup>91</sup>), confonde «Mund» e «Mond», chiama a soccorso la tradizione ermetica e si vota al grande gesto profetico creando una «Bettlaken Schrift», una «Rauch Schrift»<sup>92</sup>, che è chiamata a materializzare l'identità, impossibile sul piano reale, fra «Natur-schatz» e «Wortschatz»<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> *brütt* 154.

<sup>91</sup> *ibd.*

<sup>92</sup> *brütt* 319.

<sup>93</sup> *brütt* 67.



Giuseppe Zigaina  
(Cervignano del Friuli)

*Per Friederike Mayröcker*

Rileggendo i due libri di Friederike Mayröcker tradotti in italiano, *Viaggio attraverso la notte* e *Fogli magici*<sup>1</sup>, ho preso atto, come si dice, di un fatto piuttosto raro, ossia che le traduzioni di Sara Barni e Luigi Reitani sono del tutto eccezionali.

Non lo dico tanto per restare nella convenzione oggi quasi universalmente accettata secondo cui la poesia – e quella di Mayröcker è una prosa altamente poetica – è una «prolungata esitazione tra il senso e il suono»<sup>2</sup> che esige dal traduttore una grande sensibilità, quanto invece per sottolineare che una traduzione che non fosse stata empatica, come lo sono quelle di Barni e Reitani, avrebbe alterato violentemente un linguaggio così particolare, così nativo, così in equilibrio tra «estasi e conoscenza – come dice Sara Barni traduttrice di *Viaggio attraverso la notte* – da essere difficilmente controllabile perfino dallo stesso autore.

È un caso, questo della scrittrice viennese, in cui lo «spettatore» – direbbe Pasolini (e il traduttore è il più esposto degli spettatori) – non può non essere «democraticamente pari all'autore»<sup>3</sup>. Chi accetta di tradurre Mayröcker deve *amare* per forza una donna-autore che è, come dice giustamente Sara Barni, «la scrittura medesima»; proprio perché, vorrei aggiungere, l'esperienza esistenziale di Friederike e la sua testimonianza scritto-

---

<sup>1</sup> *Viaggio attraverso la notte*, titolo originale: *Reise durch die Nacht*, – Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1984. Traduzione e prefazione in lingua italiana di Sara Barni. Sellerio editore, Palermo 1994. – *Fogli magici*, titolo originale: *Magische Blätter*, scritti tratti dalle raccolte I, II, III, IV. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983, 1987, 1991, 1993. Traduzione e postfazione in lingua italiana di Luigi Reitani. Marsilio, Venezia 1998.

<sup>2</sup> P. Valéry: *Tel Quel*, II, «Rhumbs», Pléiade II, p. 637.

<sup>3</sup> P. P. Pasolini: «Il cinema impopolare» in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 270, 271.

verbale si consumano nel cerchio di una specie di transustanziazione alchimistica. Quella sorta di ipnosi che impedisce al lettore di interrompere la lettura dei testi di Mayröcker non è l'effetto della conosciuta *suspence*, ma di un *incanto* sciamanico. Di cui il traduttore-spettatore è il nuovo artefice giacché, traducendo, oggettiva, prolunga e dilata il magma poetico dell'autore. È grazie a questo processo (su cui poche volte ci si sofferma) che io qui posso dire: amo Friederike Mayröcker.

Ma dirò di più: oggetto dell'erratico andare della sua scrittura ero già divenuto da tempo io stesso, fin da quando sulla pagina della cultura del giornale viennese «Die Presse» era apparso un articolo di Khristian Sotriffer con la fotografia di un mio quadro, «Mio padre tra i girasoli»<sup>4</sup>.

Ne parla la stessa Friederike nelle prime pagine di *Lektion*<sup>5</sup>: «... in primo piano il pittore, ma non si capisce se faccia parte del quadro o se vi posa dinanzi, ai suoi piedi il carrello pieno di colori a olio pennelli crogioli urne stracci, la floscia camicia bianca svolazzante dalla grucciona, la *biancheria del pellegrino*».

Qualche giorno prima, in una galleria viennese, Mayröcker s'era incontrata con Sotriffer e il pittore Markus Vallazza mentre si raccontavano delle mie ricerche sul «linguaggio gergale» di Pasolini.

Sarà stato forse quest'argomento ad accendere la fantasia della scrittrice. Il processo creativo del poeta-regista italiano<sup>6</sup>, l'ambiguità della sua particolare alchimia, la «commistione dei generi» e dei linguaggi come inizio della «contaminazione totale», l'avranno messa sicuramente in allarme. Non ci voleva molto d'altra parte ad attivare le insorgenze cerebrali di Mayröcker.

Ma alcune coincidenze di date e situazioni hanno avvolto quell'imprevedibile e traslato incontro tra noi in una atmosfera di incombente magia. «Turbamento, confusione mentale, scrivo a Giuseppe Zigaina, mi stupisco, Lei è nato nello stesso anno, lo stesso anno di nascita, quasi lo stesso giorno, mi sento messa in discussione [...]. Quando guardo il suo dipinto ... mi spavento a morte, come se avessi sentito il suono del cuculo»<sup>7</sup>.

Ho pensato anche che i nostri due cervelli potrebbero essere stati se-

<sup>4</sup> «Mio padre tra i girasoli», olio su tela 1984 cm. 150 x 200, coll. Galerie Kara, Ginevra. In realtà si tratta di una fotografia del mio studio con il quadro posato a piede parete.

<sup>5</sup> *Lektion*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994, pp. 17-25, ecc.

<sup>6</sup> Vedi G. Zigaina, *Hostia*, Marsilio, Venezia 1995.

<sup>7</sup> In *Lektion*. E poi in *Fogli magici*, op. cit. pp. 117 - 122.

gnati da identiche o analoghe esperienze, ma vissute in due diversi paesi d'Europa: una «vita silente e immota», la nostra, e forse la stessa decisiva «invalidità creaturale».

Friederike: «La RIMEMBRANZA del Suo dipinto, scrivo a Giuseppe Ziganina, si trova ogni attimo dinanzi ai miei occhi, ma nel Suo quadro vi sono molti altri quadri, e ricordi della mia fanciullezza (araldica), ottomane, fenditure di ogni tipo, stampiglie, tatuaggi sulla mia fronte, sul mio torso, al fondo dei globi oculari di Notre-Dame ad esempio, ottimo tempo per lavorare, pioggia oscura silenzio, un dizionario italiano e latino accanto a me sul pavimento (edizioni Liliput), mi affretto a trovare tutte le espressioni italiane delle Sue lettere, talvolta mi riesce difficile decifrare la Sua calligrafia, talvolta ho la sensazione che i miei mezzi espressivi pittorici siano più seri: più veritieri (concisi?) di quelli letterari, il pennello stilografico diluisce la mia scrittura, smarrisco dunque tutte le scritte: il pennello stilografico passa solo fuggevolmente sulle pagine, impedisce o evita tracce concrete, *quale Israele distrugge il mio cuore ...*».

Seguendo il vissuto di Friederike a Deinzendorf ripensavo a sua madre modista, come la mia, a suo padre sapiente artigiano, come il mio, taciturno e costantemente impegnato ad intagliare qualcosa. Deinzendorf. La «Bassa Austria», la stessa, idealmente, degli anni giovanili di mio padre: quaderni impeccabili, calligrafia degna di un *compiler* medievale.

E poi lo scoppio della guerra.

Il primo settembre del 1939, Friederike l'ha colto negli occhi sgomenti di sua madre. Io nella mano di mio padre sospesa su un filo d'erba che vuol strappare da un'aiuola dell'orto. L'unica radio del piccolo borgo con la roggia era posata sul davanzale di una finestra, al di là della strada.

Dopo la catastrofe, mentre Friederike scopriva la primavera a Deinzendorf (seguita dal fedele cane-salice biforcuto) i suoi genitori furono costretti a vendere la casa delle sue vacanze. Così come i miei, ossessionati dai debiti, vendettero per poche lire la casa dov'ero nato. Senza pensare all'imminente svalutazione che dopo due mesi avrebbe consentito loro di comperare con quei soldi solo una bicicletta.

Ora, a distanza di sessant'anni, ci telefoniamo qualche volta alle otto del mattino. Con gli occhi della mente vedo Friederike seguire un sentiero tra le colline dei suoi libri e approdare al suo «tavolo di miele». Parliamo un poco per sentire le nostre voci, per dirci distrattamente che stiamo ancora bene; dopo di che ognuno di noi riprende il suo lavoro. La cosa strana, ma non tanto, è che prima di salutarci prendiamo atto con ramma-

rico che il nostro inglese è di pura emergenza comunicativa. Per dire che i veri sentimenti restano inespressi.

Così non ci resta che leggerci e sognare con l'aiuto di un traduttore «democraticamente pari all'autore»<sup>8</sup>.

Scriva Friederike: «Questo andare in rovina ed essere già in rovina: incerte connessioni di immagini, connessioni-lampo nel cielo crepitante, sentimenti minacciosi, un gesto di presagio, giovane garofano decapitato nella tromba delle scale, più tardi diversamente reso con corolla viola d'un giovane garofano nella tromba delle scale, e PERSONE D'ARIA, scrivo a Giuseppe Zigaina, anche Lei conoscerà questo circolo che ogni giorno ritorna di inquietudini, disarmonia, questi elementi che mai si integrano del *dovere* e del *volere*, questa disfamiliarietà, timori, l'improvvisa ignoranza di circostanze pratiche, questo intero POTENZIALE D'OMBRA (vedi sopra). Quanto a lungo potremo, ognuno al proprio posto, ancora resistere?»<sup>9</sup>.

Cosciente del suo linguaggio criptico, Friederike intercala nel discorso – tra parentesi – questa formula significativa: «(Capisca chi può)». Ma questa formula non è un vezzo, è una richiesta di aiuto, è un messaggio che serve ad attirare l'attenzione dell'interlocutore. In sostanza – direbbe Jakobson – è come se l'autrice chiedesse al lettore: «Mi ascolti? mi segui?»<sup>10</sup>.

Io penso dunque di interpretare giustamente le timide e funeree allusività di Friederike, non solo perché il «potenziale d'ombra» mi è familiare, ma perché altre volte (e in un altro scrittore), pur essendo quest'ombra irriconoscibile – racchiusa com'era in sistemi simbolici rassicuranti – sono riuscito per carisma a metterla brutalmente in luce. Un mio amico di giovinezza, che solo per impossibili coincidenze non è stato anche amico di Friederike, nascondeva così il suo segreto, il «Potenziale d'ombra» appunto: «Una cosa è essere martirizzati in camera – diceva – e una cosa è essere martirizzati in piazza, in una “morte spettacolare”: ma la cosa essenziale è restare in vita»<sup>11</sup>. Ecco il punto che farà trasalire Friederike Mayröcker: «restare in vita». Ma in quale vita? Nella vita terrena comunemente intesa o nella vita del Dopo, nella vita della Gloria, che è come dire Vita nella memoria degli uomini?

<sup>8</sup> Idem, nota n. 3.

<sup>9</sup> Idem, nota n. 7.

<sup>10</sup> Roman Jakobson: *Saggi di linguistica generale*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano 1966, p. 188. Titolo originale: *Essais de Linguistique Générale*, Editions de Minuit, 1963. Si tratta in sostanza della «funzione fatica» descritta da Malinowski in *The Problem of Meaning in Primitive Languages*.

<sup>11</sup> P. P. Pasolini in *Empirismo eretico*, op. cit., p. 275.



Lo stesso giorno (di pioggia) in cui andai a trovare Friederike al terzo piano di un caseggiato con il marciapiede leggermente in discesa ero stato a rivedere la casa di Freud nel quartiere ebraico di Vienna. E lì, davanti alla prima edizione del volume *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio)<sup>12</sup> – un libro che io esaminavo con sorridente curiosità – un signore molto gentile con l'aria un po' complice di uno che la sa lunga sull'argomento, mi ricordò la storiella dello *Schadchen* (il sensale ebreo di matrimonio).

La storiella di Freud nella sua dizione originale è questa: «Il sensale ha assicurato il pretendente che il padre della ragazza non è più in vita. Dopo il fidanzamento viene fuori che invece il padre è ancora vivo e sta scontando una condanna al carcere. Il fidanzato protesta col sensale, il quale ribatte: “Ebbene, che cosa le avevo detto? Lei la chiama vita quella?”». Ecco il *Verschiebung*, lo «spostamento» che riscatta e precisa il significato della parola «vita».

Senonché il Witz (con la sua bella relazione con l'inconscio) non è una semplice battuta di spirito, ma un vero e proprio linguaggio verbale.

Pasolini, ferocemente sarcastico con i suoi falsi amici, stava dicendo (all'insaputa certo della critica letteraria tradizionale affetta da quella malattia che Roland Barthes ha definito «asimbolia»)<sup>13</sup>, stava dicendo appunto, con un «ma» falsamente avversativo, che essere martirizzato in una morte spettacolare lo avrebbe fatto sicuramente restare in vita; ma nella vita del Dopo, intendeva, o, meglio, del «Dopostoria», perché sapeva che così può succedere a chi «crede nella realtà e nella efficacia del mito».

Ho voluto soffermarmi sul motto di spirito freudiano e sull'uso cosciente e razionale che ne ha fatto Pasolini perché in Friederike Mayröcker il motto è clamorosamente relegato nella sua attività grafica. Lo dice implicitamente lei stessa: «... talvolta ho la sensazione che i miei mezzi espressivi pittorici siano più seri: più veritieri (concisi?) di quelli letterari, il pennello stilografico diluisce la mia scrittura, smarrisco dunque tutte le scritture: il pennello stilografico passa solo fuggevolmente sulle pagine, impedisce o evita tracce concrete, quale Israele distrugge il mio cuore ...».

A parte quest'ultima citazione-associazione, il discorso di Mayröcker è estremamente preciso, razionale, lucidissimo: I miei mezzi espressivi pitto-

<sup>12</sup> Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Boringhieri Torino 1983. Titolo originale: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*.

<sup>13</sup> Roland Barthes, *Critica e verità*, Einaudi, Torino, 1969, p. 35. Titolo originale: *Critique et vérité*, Edition du Seuil, Paris 1966.

rici – dice Friederike – sono più *concisi* di quelli letterari». È incredibile come qui Mayröcker riproponga (coscientemente o meno, e ciò non è in contrasto con la razionalità dell'enunciato) l'osservazione prioritaria di Freud sul motto di spirito. La prima caratteristica del motto, afferma lo scienziato viennese, è la *concisione*, ossia quella forma espressiva che implica il minor dispendio di energie psichiche.

Sta di fatto che Friederike afferma: «il pennello stilografico diluisce la mia scrittura, smarrisco dunque tutte le scritture», come a dire che il mezzo pittorico le consente una trasposizione creatrice da un sistema di segni ad un altro, ma leggera, appunto, scorrevole ...

A chi conosce i disegni di Mayröcker appare subito chiaro che il suo segno grafico è già di per sé espressivo come quello di un autentico pittore (o incisore). Non solo, ma i disegni di Mayröcker, contrariamente al suo «lavoro di scrittura» dove lo *humour* è quasi assente, è costantemente sostenuto da una ispirata autoironia giacché l'oggetto del discorso, il fine ultimo dell'autrice, è sempre una espressività di tipo verbale, non iconica. E l'ironia, il motto di spirito, il Witz, anche quando è rappresentato graficamente, è un linguaggio con forti caratteristiche verbali.

Insomma, potremmo dire che «al fondo di ogni fondo» i disegni di Mayröcker sono un'altra verbalità. Ma una verbalità che rappresenta una «distrazione», un riposo, una gratificante forma espressiva che concede appunto un risparmio di energie psichiche.

Ad esempio: i due disegni che portano il titolo «Experiment» rappresentano due figure di donna caratterizzate dalla presenza di due candele «accese», una, di misura imponente, insiste tra le gambe fino all'altezza dell'inguine, l'altra, più normale, viene tenuta sotto l'ascella da una mano posata sul fianco. È facile riconoscere nelle candele dei simboli fallici e nella loro fiamma il «fuoco sacro» che anima l'artista. Come se Friederike volesse alludere ironicamente alla propria vocazione di «scrittrice martire per autodecisione».

La magia delle connessioni, delle associazioni metaforiche e simboliche, sono, potremmo dire, la sua vera «idea di stile». Sennonché, al posto del motto di spirito come strumento linguistico premeditato, aleggia sul magma del discorso – «dico aleggia» perché quell'improbabile bava di vento non ha ancora una direzione – un pensiero formulato sempre in forma ipotetica, un pensiero sussurrato per «gioco» o in forma cautamente esplorativa: «... se avessi la cortesia di togliermi di mezzo»; «vorrei essere liberata dal mio corpo»; e ancora: «... mi devo abituare a superare la paura

della morte»<sup>14</sup>. Ma quando leggo: «LE SCURE CEPPEAIE DELLE TESTE UMANE» allora, a queste folgoranti trasposizioni, sono io a trasalire ...<sup>15</sup>.

Scrivo sempre Friederike: «Mentre la mia esigenza di sottrarmi al mondo diventa sempre più pressante continuo ancora a voler ricattare il tempo che rimane»<sup>16</sup>.

Ecco la coesistenza di Pragma ed Enigma.

Io amo Friederike, e mi piace pensarla al mattino mentre in piedi, appoggiata al muro, guarda dentro di sé attraverso il «grande occhio della sua finestra». Solo lei trascinando per le strade bianche di Deinzendorf il suo cane-salice biforcuto poteva lasciarsi imprimere nelle retine degli occhi LE SCURE CEPPEAIE DELLE TESTE UMANE.

Io capisco perché Friederike si perdeva a studiare Goya e Freud, lo capisco benissimo. Ma perché Pasteur? Perché è proprio attorno al casinò di campagna messo a disposizione di Pasteur da Elisa Baciocchi che Friederike deve aver visto stagliarsi contro l'altopiano del Carso le CEPPEAIE DELLE TESTE UMANE. Io raggiungevo di notte lo studio di Pasteur<sup>17</sup> nell'immensa tenuta di Elisa, sorella di Napoleone. La Bassa Austria e il Friuli Orientale ... Tra di noi, a separarci, solo l'Alta Slovenia. Negli anni di guerra raggiungevo di notte il laboratorio di Pasteur, salivo la scalinata e penetravo nell'ampia veranda offuscata dall'edera. A Sud la luce riflessa della laguna e poi silenzio sotto lo spadino di Orione. In quelle notti spaventose Friederike riusciva a dire: «Sono come la luna e sono eletta». E io come un uccelletto ferito mi sporgevo da quella veranda per dire alle stelle: «Sono sul punto più alto della Terra, sopra di me non c'è nessuno». Adesso, al mattino, mentre squilla il telefono al numero 16 di Zentagasse ripetiamo dentro di noi: «Quante volte vedremo ancora in primavera i neri rami lucenti del ciliegio ... ?

---

<sup>14</sup> In *Viaggio attraverso la notte*, op. cit.

<sup>15</sup> In *Viaggio attraverso la notte*, op. cit. «Ceppaie» è un tema che dalla fine degli anni Cinquanta ricorre frequentemente nei miei quadri. Il salice è un albero potato annualmente dai contadini friulani, finché assume talvolta mostruose sembianze umane.

<sup>16</sup> Vedi nota n. 14, op. cit., p. 99.

<sup>17</sup> Luis Pasteur, il grande chimico e biologo francese, venne giovanissimo in Friuli ospite della famiglia Bonaparte Baciocchi. Nel laboratorio della grande tenuta di Villa Vicentina (Udine), acquistata da Elisa alla morte del fratello Napoleone, Pasteur si occupò anche della «tisi dei pollai». Quando la mia famiglia fu costretta a vendere la casa di Cervignano si trasferì in un piccolo borgo non lontano da Villa Vicentina dove io vissi dal 1936 al 1951. Il laboratorio di Pasteur era situato in un grande vigneto, che io raggiungevo, di notte, in bicicletta.

«*Sui campi dell'arciduca*, tecnica mista, 500 x 700 mm, paesaggio di un color turchese, piantagione di noci, sulla laguna la fantasia di una bandiera strappata in due colori di una definizione austriaca»<sup>18</sup>.

Quale magia nelle caverne del Carso o nei bui emisferi dei nostri cervelli?

Pasolini, qualche anno prima di morire, intervista e filma Ezra Pound<sup>19</sup>, quasi in ginocchio. Si sente che lo venera, che ha scoperto in lui, sovrapposta in positivo, la figura del padre che aveva sempre odiato. Mentre Pound, in silenzio lo penetra con gli occhi di un Van Gogh redivivo, Pasolini legge alcuni versi dei *Cantos*, gli ultimi ...: «Due topi e una falena per guida – / Aver sentito il respiro della farfalla / è come gettare un ponte fra mondi. / Che sulla loro isola i Re s'incontrano / dove non v'è cibo dopo l'alto volo. / Vincetossico è il viatico per entrare l'arcano. / Uomini siate, non distruttori».

«Lei Pound – chiede Pasolini – quando è sbarcato in Italia è stato accolto come un barbaro; non è così?». Pound mormora qualcosa ... «Il suo magma poetico – continua Pasolini – si espande come lava sulla superficie del mondo, poi all'improvviso succede qualcosa e nel centro di questo ilimitato piano orizzontale s'innalza la verticalità dell'Io interiore ...».

Rivedendo pochi giorni fa quell'intervista ho pensato alla interminabile scrittura di Friederike Mayröcker, al suo modo di nominare le cose, di saccheggiare, distruggere e creare con la parola. Dall'alto ho assistito all'espandersi all'infinito del suo magma verbale, per essere trafitto, poi, alla fine, dall'*axis mundi* dell'Io.

Scrive Friederike: «Vivo oppressa e affaticata e faccio ciò che non dovrei, mi sono sparsa sulle cose e sugli esseri che mi circondano, ma non è neanche così, se avessi la cortesia di togliermi di mezzo». E poi ancora: «...

---

<sup>18</sup> Fino alla fine della prima guerra mondiale, il Friuli orientale faceva parte dell'Austria-Ungheria.

<sup>19</sup> A Venezia, nel 1972, Pasolini fa una intervista filmata a Ezra Pound per dirgli in sostanza la sua ammirazione. Pound è un poeta che Pasolini scopre troppo tardi, dopo anni di indifferenza e di sospetto. Se ne innamora, lo cita, e in *Bestia da stile*, *Volgar eloquio*, e ne *La nuova gioventù* ne opera addirittura dei calchi. Le ragioni di questa estrema ammirazione andrebbero meglio indagate. Quando Pasolini dice al poeta americano che in Italia fu accolto come un «barbaro», usa il termine nel suo valore positivo di «altro», «diverso», «distruttore di vecchie consuetudini letterarie». L'espressione con cui il poeta friulano definisce la poesia di Pound, «si spande come lava sulla superficie del mondo», ricorda curiosamente le parole con le quali Sara Barni parla della prosa poetica di Friederike Mayröcker.

è la gioia del vedere, la garanzia segreta, il rovistare nella dovizia, dunque manifesto, messaggio e annuncio, questa è la libera riserva di caccia nella quale mi muovo». Il discorso è oscuro, ma il «messaggio» è chiaro «sotto l'ombra di Tanatos» ... («se avessi la cortesia di togliermi di mezzo»). «Manifesto, messaggio e annuncio». L'asseverazione è irriducibile. Eppure il suo lavoro di scrittura è tutto «un andirivieni che dà l'affanno, l'insistere a saltellare e a ballare: mentre la mia esigenza di sottrarmi al mondo – lei dice – diventa sempre più pressante ...». Così, in attesa di raggiungere «il più definitivo degli stati definitivi», Friederike guarda nel profondo inconnoscibile di sé attraverso il «grande occhio della finestra». E lì accanto, in piedi nel suo golfino bianco o seduta al suo «tavolo di miele», guarda nel vuoto. Ma la stazione è deserta, e dal finestrino buio di un treno fermo allineato di fianco qualcuno l'osserva. Poi lentissimamente qualcosa si muove. Ed è la vertigine che prende colui che credendo di muoversi è immoto, e viceversa. Friederike non viaggia né in macchina né in treno. È la «Nostra Signora del Viaggio»<sup>20</sup> che non viaggia perché non vuol «raccontare» la realtà che scorre davanti ai suoi occhi: i prati dell'Appennino o della Loira che in controsenso si muovono all'orizzonte son sempre quelli di Deizendorf, e solo quelli sono la «libera riserva di caccia» delle sue rimemorazioni. A qual fine dunque viaggiare se la realtà è una incessante metamorfosi di se stessa? Viaggiare per narrare? «Ma su quale modo di narrare si può fare ancora affidamento – si chiede Friederike –, quale modo di narrare si può ancora sostenere, non vogliamo più che ci venga narrata una storia, i sentimenti dilacerati, i gesti sgretolati ricorrono a una meccanica della ripetizione, circolarità ipnotica, principio di iterazione carpito alla vita ... dunque un'eccitazione polisemica, un'agitazione dei sensi, del cuore, o come chiamarla «(*Oratio obliqua?*). Un'eccitazione polisemica» è quanto di più femminile-maschile si possa immaginare, una divina androginia espressiva ... Ecco uno degli aspetti del linguaggio di Friederike.

Ma c'è dell'altro: secondo alcuni le origini del suo linguaggio dovrebbero essere reperite nel grande surrealismo europeo. Sennonché, esaminando il suo «lavoro di scrittura» a livello dello stile, ci si accorge che esso non ha tanto a che fare con quel movimento storicamente definito, quanto invece con una forma espressiva tipica e costante della «retromente» umana (messa in luce da Freud attraverso la sua indagine sui lin-

---

<sup>20</sup> È una formula ambigua (dove l'autoironia attenua il dirompente valore narcisistico) che Mayröcker usa più volte ne «Il viaggio attraverso la notte», op. cit.

guaggi del sogno, del lapsus, del sintomo nevrotico e del motto di spirito – con tutte le sottili distinzioni tra il verbale e il non verbale ecc., ecc.). Il pensiero di Friederike dunque, di cui il suo «lavoro di scrittura» è immagine e testimonianza, si è manifestato in lei senza particolari condizionamenti da parte di altre tendenze letterarie, specie da quelle che fondano il *valore del segno* sulla sua «novità». E ciò è avvenuto, e avviene, perché, come dice Barni, «è Lei la sua scrittura». E Lei, protetta dalla propria «androginità», sembra non saper distinguere il soggettivo dall'oggettivo, la rappresentazione dalla cosa rappresentata, il prosaico dal poetico; insomma, seguendo l'illuminante schema di Edgar Morin, si potrebbe dire che la Retro-Mente di Friederike Mayröcker produce «spontaneamente ciò che il mito conferma sistematicamente, cioè la credenza [...] che tutto sia segno».

Se il pensiero di Mayröcker potesse essere definito con una formula, userei dunque quella *biunitaria* dello stesso Morin<sup>21</sup>. Il suo, quello di Friederike, sarebbe così un pensiero *simbolico/mitologico/magico* coesistente con un pensiero *empirico/tecnico/razionale*: una situazione non contraddittoria che ha determinato la scelta da parte sua di *vivere in un certo modo per scrivere in un certo modo*. Questo suo modo di pensare la realtà e se stessa (che potrebbe essere definito appunto surrealistico) sarebbe quindi arcaico e modernissimo insieme, un «altrove» che ci è accessibile solo perché in esso tutto permane, stratificato, fin dalle prime insorgenze cerebrali dei due emisferi umani.

Ma qual è il segno distintivo del pensiero e quindi della scrittura di Mayröcker? Me lo chiedo, questa volta, come un pittore che per oscure ragioni ha sempre rifiutato di indagare su di sé in questo senso. Rispondo: Il mondo di Mayröcker è contrassegnato da un profondo, struggente, ontologico e pervasivo animismo. Per lei tutto parla – direbbe Eliade<sup>22</sup>. E i nomi delle cose che nomina sono i fantasmi simbolici che determinano l'incessante metamorfosi delle cose stesse, fino a che alcuni nomi, diventati segni, ci consentono di assistere alla loro «transustanziazione semantica». Forse Friederike ha vissuto questo mistero mitopoietico solo dall'esterno, voglio dire senza la piena coscienza di essere Lei, con il «lavoro»

---

<sup>21</sup> Edgar Morin, *La conoscenza della conoscenza*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano 1989. Titolo originale: *La méthode. III. La connaissance de la connaissance*, Editions du Seuil, Parigi 1986, pp. 172 - 174.

<sup>22</sup> Mircea Eliade, *Mito e realtà*, edizioni Borla, Roma. Titolo originale: *Myth and Reality*, Harper and Row, New York.

quotidiano di scrittrice, a dar forma simbolica autonoma alla Donna-Uomo-Fanciulla che trascina dietro di sé il Cane-Salice Biforcuto.

Pasolini, a una insidiosa domanda di Jean Dufлот circa il suo *eccessivo* interesse per i «miti» (*Il Vangelo, Edipo Re, Medea ...* n.d.r.), rispondeva: «... è realista solo chi crede nel mito, e viceversa. Il “mitico” non è che l'altra faccia del realismo»<sup>23</sup>. Come a voler ribadire (tra l'altro) che Mythos e Logos, per quanto distinti e contrapposti essi si presentino nella nostra civiltà, sono sempre riconducibili all'originario e congiunto significato di «parola». Dalla coscienza di questa alterità-identità è scaturita nel poeta la mostruosa trasgressione linguistica (morte = linguaggio) come testimonianza della sua «fede nella realtà e nell'efficacia del mito». Solo che per l'innato istinto di morte e la volontà-necessità di raccontare al mondo il suo «Progetto di un Mistero», Pasolini ha scelto il grande Esempio mitico della Morte-Rinascita, mentre Mayröcker, a un altro livello mitologico e linguistico, ha scelto di riflettere sulla Metamorfosi di sé e delle cose che la circondano. E così, mentre Pasolini ha dovuto sottostare alla necessità strategica di «raccontare» per profetizzare al mondo la sua storia, Friederike, rifiutandosi di «narrare»<sup>24</sup> (e in questo consiste il lato caparbio della sua modernità) ha puntato tutto sul «principio di iterazione carpito alla vita ... dunque [su] una circolarità ipnotica, [su] una eccitazione polisemica». Pasolini ha scelto l'«ambiguità» espressiva come garanzia di una comprensione (sia pura corrente e media) da parte dei suoi contemporanei, la «Nostra Signora del Viaggio» invece ha scelto istintivamente l'*incanto* (magico) della parola (capisca chi può). Ecco perché nel pensiero mitologico dello scrittore friulano prevale «la fede nell'efficacia del mito», mentre nel pensiero mitologico di Myröcker trionfa la «garanzia segreta» offerta dalla magia. Ma resta ancora da constatare, in questo mio, forse, arbitrario confronto, che il pensiero simbolico-mitologico-magico dei due scrittori è responsabile, in un medesimo universo animistico, del processo metamorfico dalla Natura alla Cultura.

Dicevo più sopra che Friederike Mayröcker ha scelto di «vivere in un certo modo per scrivere in un certo modo». Ebbene, quel certo modo di vivere (e scrivere) è segnato, a mio avviso, dalla magia «restauratrice di orizzonti in crisi». Anzi, direi che con il passare del tempo, il rituale ma-

<sup>23</sup> Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del Centauro*, a cura di Jean Dufлот, Editori Riuniti, Roma 1982, p. 66. Titolo originale: *Les dernières paroles d'un impie*, Pierre Belfond, Paris 1981.

<sup>24</sup> Vedi *Viaggio attraverso la notte*, pag. 87.

gico della scrittrice viennese si fa sempre più evidente e ossessivo. Ad esempio, foglio e matita in mano mentre legge è solo una necessità tecnica, dapprima, poi questa necessità, o abitudine, si trasforma in «criterio di qualità». Lo conferma lei stessa: «Dove non c'erano passi da trascrivere non c'era neppure nulla da leggere». E così si evidenzia ancor di più che dove c'è qualcosa da trascrivere, vuol dire che lì è il «luogo della conoscenza». «Là ad Allerheiligen Espang non c'erano i presupposti per il mio *lavoro di scrittura* ... qualcosa me ne allontanava sempre e io credevo sempre di dover andare a caccia di qualcosa che non sapevo però cosa fosse, forse i miei *territori di scrittura* ... *baratri di scrittura*, che a casa mia ritrovo in ogni momento senza sforzo, altrove invece mai». Coazione a ripetere? O quella che troppo superficialmente viene detta superstizione? Dirò che Il «lavoro di scrittura» (o di pittura), come ogni altra «ripetizione» al limite del sacro, comporta sempre un approccio molto personale. Gli artisti danno per scontati questi approcci e così nessuno attribuisce ad essi il valore di indizi.

Sennonché in un pomeriggio piovoso in Zentagasse, in anticipo come sempre sull'ora fissata per l'incontro, mi soffermo a osservare qualche negozio, spazi grigi e deserti, poi mi avvicino a passi lenti al numero «16»: oltrepasso un incrocio fino al muro di un anonimo caseggiato e premo il pulsante a lato di «Mayröcker». Si apre il portone e salgo: al secondo o al terzo piano, non so. Ed ecco Friederike, già sulla soglia, in nero, con il sorriso triste di sempre.

Attraverso un corridoio dalle pareti vuote, svolto a destra e poi ancora a sinistra fino a una stanza divisa a metà, da una parte la cucina e dall'altra ... Lascio a lei la parola: «Se solo penso alla mia totale inarrestabile DEVASTAZIONE DOMESTICA, all'inimmaginabile ambiente della mia stanza dove ormai non posso muovere i piedi se non in fila indiana, veramente non abito ormai che i resti della mia stanza, tutto il rimanente completamente stipato di immondizia, ciarpame, cianfrusaglia, che ne so, montagne di libri, foglietti di appunti, sparsi sul pavimento, *ovvero i miei foglietti, sono all'opera!* perdo la maggior parte dei capelli, non sono più padrona di me stessa, capisca chi può, era tanto tempo fa, ero bambina e nevicava forte ... ricordo ...». Friederike mi fa sedere in cucina, mi offre dei dolci, una tazza di tè, già tutto preparato in un ristretto spazio del tavolo. Lei mi assiste con la dolcezza di sempre, insiste, mi prega, mentre io osservo, il «Tavolo di miele». Lei sorride rassegnata o complice, non si sa. Allora io posso già abbassare lo sguardo sulle montagne di libri che coprono il pavimento, resta solo un sentiero tortuoso e in diagonale, largo quanto la



pianta di un piede. Da un lato ti concede appena di sedere sul letto, dall'altro al «Tavolo di miele», anch'esso ricoperto dai più incredibili oggetti. Il letto è sfatto, le coperte chissà dove. E ogni cosa, le lenzuola, i libri, i giornali, i foglietti, le pareti e tutto ciò che di imprecisabile sovrasta un armadio, tutto ha il colore del «Tavolo di miele». Adesso capisco: del «non-colore» del miele. Trasparenza, oppure, qui, opacità di ciò che un tempo era stato un colore. Osservo i libri compatti e legati, gli orli ripiegati, una felpa ammuffita ... Tutto del colore indefinibile del tempo, del sudario, della cantina della mia infanzia, o della foto ingiallita di mio padre. Ogni cosa è lì, ferma, stratificata, trascolorata dal processo alchimico della xantosi: da trenta, quarant'anni, non so, forse dalla fine della guerra ... Friederike mi guarda con un'espressione smarrita, mi offre ancora del tè, e io le sorrido in silenzio per dirle che sapevo già della sua DEVASTAZIONE DOMESTICA, che scoprire la sua «tana», dopo tutto, era stata solo la conferma dei miei sospetti, se non proprio della mia intuizione. Quello era il LUOGO DEL SUO LAVORO DI SCRITTURA, l'unico possibile. Un luogo importante dunque, se solo in quel caos riusciva a scrivere. D'altra parte pensavo che proprio nel passaggio dal caos al cosmo consiste la creazione. Nominare le cose significa proprio evocarle, portarle dall'oscurità alla luce. Ma per essere capaci di questo bisogna credere ciecamente nella potenza simbolica del linguaggio su cui si fonda appunto quella trepidante ispezione di presagi che viene detta magia. Osservando poco prima le vetrine desolate della Zentagasse mi chiedevo: fino a che punto Friederike sa di agire nell'ambito del pensiero simbolico-mitologico, e magico soprattutto? Come e perché, con quale strategia? e a che livello di coscienza ha lasciato che la sua stanza venisse invasa dal caos? Sapevo già salendo le scale che mi sarei trovato di fronte a un'«opera» mostruosa, voluta, determinata o forse anche subita da una scrittrice dallo sguardo dolce e smarrito. Ecco: quello che volevo scoprire era fino a che punto Friederike volesse «continuare a ricattare il tempo che rimane» – il tempo che rimane a lei da vivere, immagino. E ricattare il tempo che le rimane significherebbe ricattare il mondo che le consente di scrivere? Ma in questo caso di quale mondo dovrebbe trattarsi se il luogo della scrittura è il suo unico mondo? Freud ci soccorra. Mayröcker scrive seriamente queste cose. Se dunque fosse così, si tratterebbe di una richiesta ricattatoria rivolta al «luogo della scrittura» costituitosi negli anni come un qualcosa di magicamente strumentale, necessario alla sopravvivenza voglio dire, attraverso il rito teurgico o magico-protettivo.

Infatti se retrocediamo un momento alla Vienna del dopoguerra potremmo fare questa supposizione: in un giorno di grazia la giovane Friederike scopre di aver scritto una poesia ispirata, versi sgorgati per una qualche benedizione. Si inginocchia per ringraziare la Nostra Signora del Viaggio, l'angelo custode, l'ora del pomeriggio, chissà, la luce o il silenzio della sua stanza, insomma tutto ciò da cui si sente protetta. Il giorno dopo riprende il suo lavoro, si siede al Tavolo di Miele, e riflette e osserva l'incanto delle cose attorno a lei, intatte, pronte a lievitare in metamorfosi simboliche impensate, in «associazioni rapide e mutevoli come cervi vaganti sulle radure». (Le «scuri Ceppaie delle teste umane!» come ti capisco Friederike!). Il miracolo della scrittura si ripete, e il caos, ossia la disposizione delle cose attorno a lei, si rivela dopo tutto propizio alla scrittura, o lei ne è convinta. Per cui, dopo l'«Inizio», prosegue. I foglietti con gli appunti, le trascrizioni, i ricordi e i messaggi raccolti nella sua «libera riserva di caccia», tutto si deposita nella stanza come «i fiocchi di neve sul dorso del cane»; anche i gesti essenziali e i ritmi di lavoro che scandiscono il tempo precipitano. Così passano i mesi, le stagioni, gli anni. E a ogni ritorno da un viaggio lei ha la riconferma della santità del «Luogo di scrittura». Friederike riconosce il Tavolo di Miele, l'Occhio della Finestra, e le pareti della stanza come l'incerto confine del suo microcosmo. Le montagne di libri si perdono all'orizzonte. A un certo punto modificare quello stato di cose diventa rischioso, dissacrante prima di tutto, e poi anche pericoloso. Friederike è prigioniera: beata e prigioniera come una colomba che può solo sognare l'azzurro del cielo. D'altra parte è Lei la sua scrittura, e il luogo della scrittura è il suo mondo. Distesa sul letto – l'immagino così molte volte – Friederike pensa alla giornata che l'aspetta: «... cartoleria bianca e grigia quando vi penetra all'improvviso la luce del sole, immergersi e volare, il lillà si specchia nella finestra, il giorno nascente mi prende sotto le sue ali, occhi e orecchi si immergono nel fogliame luminoso, slogatura dei sensi, bagliori alle cinque di mattina, nevicata di fiori di ciliegio, di rose bianche, *ogni frase deve essere un messaggio, correggendo in continuazione la rotta, passaggi depennati a esempio, resoconto, i puri e semplici dati, inventari meticolosi*, cado in ginocchio e incomincio a pregare, l'attrito fra l'anima e il mondo esterno, a piccolo trotto per la pianura, per la foresta, e addirittura a volte non so che giorno è, nella semioscurità mi sollevo, ora la notte è quasi alla fine, il viaggio compiuto» (mio il corsivo, n.d.r.). Una forza teurgica avvolge ogni cosa: Friederike alle prime luci dell'alba riscopre la sua stanza («cartoleria bianca e grigia, lei dice»), e quando il lillà si specchia nella finestra si immerge nel fogliame luminoso, slogatura dei sensi, nevi-

cata di fiori di ciliegio ... Poi, a stacco netto: «ogni frase deve essere un messaggio, correggendo in continuazione la rotta, passaggi depennati a esempio, resoconto, i puri e semplici dati, inventari meticolosi».

Quando dico che il pensiero di Friederike Mayröcker è simbolico-mitologico-magico, lo dico per far emergere la funzione che in esso svolge la magia, non per escludere quello empirico-tecnico-razionale; il quale ovviamente (come evidenzia il corsivo) coesiste con il primo, ma a tratti alterni, sembrerebbe, specie quando, dopo aver soggiaciuto al magico ricatto dei simboli e dei nomi, Friederike si prostra in ginocchio a pregare. Come definire questo comportamento arcaico e modernissimo insieme? Rispondo: «Dissoluzione secondo valore»<sup>25</sup>.

Oggi, parlare di magia vuol dire quasi sempre essere fraintesi. Non vorrei essere accusato quindi di voler fare di Friederike Mayröcker una specie di fattucchiera. Ci sarebbe, è vero, il grande precedente tragico di Medea a gratificare la nostra scrittrice, ma ciò non potrebbe impedire che sul mio discorso si addensino molti sospetti. Cercherò dunque di precisare la mia idea di magia (o di presentarne un aspetto) con un esempio. Il 1° novembre 1975 il giornalista Furio Colombo fa un'intervista a Pier Paolo Pasolini, «sei ore e trentacinque minuti prima del massacro». Colombo, ovviamente, è del tutto ignaro del Progetto del poeta, e forse, prima di quell'incontro, non aveva mai avuto occasione di analizzare a fondo il suo pensiero magico-mitologico. Gli rivolge dunque una domanda proprio sulla situazione letteraria e socio-politica italiana che allora Pasolini attaccava frontalmente sui grandi quotidiani: «... mettiamo – gli dice Colombo – che il tuo sia un pensiero magico. Fai un gesto e tutto scompare. Tutto ciò che detesti. E tu? E tu non resteresti solo e senza mezzi? Intendo mezzi espressivi [per giudicare una situazione non più esistente, n.d.r.]». Pasolini risponde: «Sì, ho capito. Ma io non solo lo tento, quel pensiero magico, ma ci credo. Non in senso medianico. Ma perché so che battendo sempre sullo stesso chiodo può persino crollare una casa ... L'esempio ce lo dà la storia. Il rifiuto è sempre stato un gesto essenziale. I santi, gli eremiti, ma anche gli intellettuali. I pochi che hanno fatto la storia sono quelli che

---

<sup>25</sup> Sempre alla ricerca di una strategia (o di un rituale) che possa avere una qualche attinenza con l'«inarrestabile devastazione domestica» della stanza di Mayröcker, ho pensato alla possibilità di una analogia con la «regola culturale di un morire governato dall'uomo» messa in luce da Ernesto de Martino in *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Boringhieri, Torino 1958. Il personalissimo rito magico-religioso di Mayröcker potrebbe essere finalizzato ad ottenere «abbondanti raccolti» sul piano letterario. Vedi anche Ernesto de Martino: *Magia e civiltà*, Garzanti, Milano 1962.

hanno detto di no, mica i cortigiani e gli assistenti dei cardinali. Il rifiuto, per funzionare, deve essere grande, non piccolo, totale, non su questo o quel punto, “assurdo”, non di buon senso»<sup>26</sup>.

Con «l'ultimo rifiuto» Pasolini alludeva alla morte (sua) «profetizzata», teorizzata, e da lui stesso organizzata. Un'organizzazione durata diciotto anni che ha comportato non solo un'accurata strategia espressiva, ma anche la fede totale «nella realtà e nell'efficacia del mito»: quello di morte-rinascita che avrebbe celebrato nel «recinto sacro» di Ostia. Ma tutto ciò è stato favorito dal suo pensiero magico, simbolico e mitologico controblanciato solo in parte – se mi è permesso azzardare – da quello empirico-tecnico-razionale. Un pensiero, quello di Pasolini, che gli ha dato la forza di «battere il chiodo» fino a che ha ottenuto quello che voleva: fare della propria morte un linguaggio integrante di quello scritto-verbale-audiovisivo<sup>27</sup>. *L'Empirismo eretico* dell'autore infatti non può che alludere all'eresia di un «materialista storico» che crede nel mistero della transustanziazione.

Anita Seppilli, nel suo interessantissimo «Poesia e magia»<sup>28</sup>, fa una minuziosa indagine sull'origine della poesia come «canto» o «incanto», ma non riesce a concepire che oggi un poeta possa vivere unitariamente (e magari inconsciamente) i due momenti dell'ispirazione, quello magico e quello estetico. E per quanto ammetta che la poesia è sempre stata valutata «anche» in senso magico, Seppilli pensa che sia pur sempre necessario fissare i «caratteri che differenziano poesia dalla sola finalità poetica e poesia asservita alla magia». Il che sembra eccessivamente schematico. A parte il fatto che la poesia la si giudica a mio avviso dal risultato e non dalle finalità estetiche dell'autore, ci può essere anche un poeta, come nel caso di Pasolini, che per il suo pensiero magico e la fede nell'efficacia del mito sia capace di battere, come lui dice, «sempre sullo stesso chiodo». Il problema è se il «crollo della casa» che ne consegue (e che qualcuno potrebbe anche definire la *performance* di un artista multimediale) possa essere oggetto di valutazione estetica oppure no. Ad esempio, nel mio lavoro euristico su Pasolini io non ho mai affrontato il problema del valore estetico appunto della sua opera, ma solo quello riguardante il linguaggio premeditadamente criptico su cui l'opera stessa è fondata.

<sup>26</sup> «Ma io continuo a dirvi che siamo tutti in pericolo», 1 novembre 1975, intervista di Furio Colombo a P. P. Pasolini, in *Interviste corsare sulla politica e sulla vita, 1955 - 1975*, a cura di Michele Gulinucci. Liberal Atlantide editoriale, Roma 1998, p. 290.

<sup>27</sup> Giuseppe Zigaina: «Total Contamination in Pasolini», in *Stanford Italian Review*, Anna Libri, Stanford University 1974.

<sup>28</sup> Anita Seppilli: *Poesia e magia*, Einaudi, Torino 1962.

Seppilli afferma giustamente che «la magia è essenzialmente statica e conservatrice», mentre la poesia sarebbe creazione sempre rinnovantesi nelle sue forme. Ma statica e conservatrice, mi permetto di aggiungere, come è statico e conservatore il nucleo del mito, per cui ritorniamo sempre nel cerchio di un pensiero simbolico-mitologico-magico inteso come una complessità di nessi e di insorgenze coesistenti con il pensiero empirico-tecnico-razionale.

Ritornando a Friederike Mayröcker, al suo magma linguistico, alla magia delle sue «connessioni» e delle ancor più forti «sconnessioni», voglio unirmi a ciò che Sara Barni afferma puntualmente, ossia che «la parte costruttiva della poetica di Mayröcker affonda di fatto le sue radici nel concetto di magia inteso come invenzione di un nuovo rapporto sensoriale, e dunque cognitivo, con le parole e le cose». Detto altrimenti, l'«idealismo magico» di Mayröcker, che rimanda appunto a quello di Novalis, si fonda su una concezione animistica della natura in cui dopo tutto è la volontà stessa dell'uomo ad essere «magia», ossia quella particolarmente «energica capacità di pensiero» che Jean Piaget definisce «magia culturale» e che, in quanto tale, non può essere che strettamente individuale. Ad esempio: il battere di Pasolini «sullo stesso chiodo» per diciotto lunghissimi anni con finalità estetiche e mistiche insieme può essere indicato come un caso estremo di «idealismo magico-culturale» che alla fine, miracolosamente, diventa realtà.

Certo, se noi ponessimo delle precise domande a Mayröcker circa la «mostruosa» stanza in cui vive senza operare la benché minima selezione dei materiali che vi si depositano da cinquant'anni, non so proprio che cosa risponderebbe. Forse avremmo in risposta parole allucinate di un poeta che davanti al tempo che scorre inesorabile si sente ricattato da un rituale (assimilato da Freud ad alcuni aspetti della nevrosi ossessiva) che non sa bene quanto sia propizio al suo lavoro di scrittura. E in questa incertezza ha il terrore di affrontare ogni novità pratica e comportamentale. Ma sentiamo che cosa ci dice Mayröcker a questo proposito: «Derelitta come mi sento, non abito ormai che i resti della mia stanza, dappertutto nel mio ricovero, un disordine inimmaginabile, i giornali libri e scritti legati a pacchi che io leggerò un giorno, per lo meno me lo propongo, oggetti e calici orientaleggianti, rami cerebrali tenere anse, pian piano qui si riempie di cose che non possono propiziare il mio *lavoro di scrittura*, anzi ostacolano il mio *lavoro di scrittura* se addirittura non lo compromettono, ma queste sono solo supposizioni, dico ...». Ecco che il dubbio espresso con la clausola finale ristabilisce la realtà inamovibile che l'iterazione conferma: «ve-

ramente non abito ormai che i resti della mia stanza, tutto il rimanente completamente stipato di immondizia, ciarpame, cianfrusaglia, che ne so, montagne di libri, foglietti di appunti sparsi sul pavimento, *ovvero i miei foglietti, sono all'opera!*». Dove il punto esclamativo sottolinea l'entusiasmo della scrittrice immersa nel suo lavoro creativo mentre tutto attorno sedimenta il caos rassicurante. Tanto che lei con la sua «cornatura di cerva vagante» se ne può andare tranquillamente a dormire.

Come è facile dedurre dalla mia indagine amorosamente empatica, mi avvicino per gradi alla «stanza» di Friedericke perché questo Luogo, in quanto *monumentum*, rappresenta l'altra faccia del Gianò bifronte: se da una parte c'è il magma della scrittura, dall'altra c'è la sua rappresentazione simbolico-figurale. E così, allo stesso modo, se da una parte c'è l'inesausta affabulazione tendente alla lalia, dall'altra c'è l'immobilità dell'icona: il tutto ritmato da un pensiero magico e mitologico. Gli indizi, poi, che rivelano la costante attività di un pensiero empirico tecnico e razionale sono tantissimi ma resi difficilmente riconoscibili nell'Ombra invadente dell'Io.

Senza voler risolvere qui l'annosa questione di filologia etnologica – teoria del magismo come età storica e teoria dell'insorgenza magica costantemente connessa col prodursi di situazioni psicologiche straordinarie – direi che l'esame di una raccolta di disegni di Mayröcker intitolata «Zyclus Poesia» ci consentirebbe di stabilire alcune interessanti relazioni tra *Magische Blätter* (ricordato molto a proposito da Luigi Reitani nella postfazione alla sua stessa traduzione in italiano), i riti di Friederike ereditati dal padre, il rito venatorio pigmeo descritto da Frobenius, e uno specifico disegno della scrittrice viennese – anch'esso «rito venatorio» – contrassegnato dalla scritta autografa «Auf der Jagd mit Lasse» (A caccia con il lasso). Tutti indizi, questi, che coordinati tra loro potrebbero aprirci la strada a una migliore comprensione dell'enigma dell'«utilità» dell'ispirazione magica che Anita Seppilli non riesce a sciogliere quando si ostina a tener separate le due facce di un fenomeno tipicamente umano: quello del canto (poesia) che è nello stesso tempo, come lei dice, «incanto» (magia). Tanto da sentirsi in dovere di chiedersi: «perché e quando l'ispirazione poetica è sentita religiosamente e magicamente attiva?».

Ora, per rispondere alla domanda che Anita Seppilli si pone circa l'ispirazione, potrei osservare che l'ispirazione poetica è dell'ordine di ogni altra ispirazione, come l'intuizione scientifica ad esempio. L'ispirazione sarà sentita magicamente attiva quando sarà sostenuta dalla fede assoluta del soggetto nella efficacia della magia appunto, e prima ancora nella sua realtà. In altre parole l'ispirazione poetica e l'ispirazione scientifica che ri-

salgono al Logos-Mythos originario, ossia al doppio pensiero della mente umana, sono due forme estreme di parola-discorso-comunicazione che al di là di un certo livello diventano espressività creativa (allorché subentra magicamente la transustanziazione del segno). La magia, che – come dice Edgar Morin – è «la prassi del pensiero simbolico-mitologico», sarà attiva quando si fonda sulla logica dello scambio e dell'equivalenza. Per ottenere qualcosa bisogna sempre pagare con un sacrificio, una rinuncia o una offerta: come è emblematicamente la stanza intoccabile di Mayröcker.

Penso che Friederike saprà leggere queste mie parole – e trascriverle, se vorrà, in uno dei suoi tanti «foglietti» – perché io qui parlo come un pittore che vuole ascoltare le cose del mondo chiamate per nome da una scrittrice che sento con particolare empatia. Uno di questi nomi è «tabù», che Mayröcker in *Fogli magici* definisce «oggetto con divieto di toccarlo». Ma l'esatta dizione (polinesiana) è «tapù»; dove «ta» significa *segnato* e «pù» *straordinariamente*. E questa definizione, con tutte le risonanze che suscita in me, riguarda, come si sa, ogni oggetto, ambiente o persona sacralmente proibiti. Ma seguiamo Friederike mentre «segna» l'ambiente attorno a lei: «Prima di partire per un viaggio, lascio nella mia abitazione numerosi bigliettini, su cui, a pennarelli rossi blu e verdi, scrivo la parola TABÙ, per spaventare chi volesse intrufolarsi in mia assenza»<sup>29</sup>. Il che ci spiega perché i foglietti cadono nel suo «luogo di scrittura» come «fiocchi di neve». Ora, se Mayröcker dice che questo è «un rituale quasi scherzoso ereditato dal padre» (e che lei mette «quasi» seriamente in atto), *Fogli magici*, il libro tradotto in italiano da Reitani, rievoca le esperienze fatte dalla scrittrice viennese negli anni della sua decisiva scoperta del mondo. Sentiamo: «Magische Blätter era infatti il nome di un quaderno con delle immagini celate sotto la superficie del foglio, che affioravano, divenendo visibili, solo quando vi si passava sopra, a tratti regolari, una matita; un gioco noto peraltro a tutti i bambini nella forma più elementare di un foglio sovrapposto a una moneta: i tratti di matita impressi sulla carta fanno emergere, ricalcandola, l'effigie nascosta. Questo rimando autobiografico – continua Reitani – si presta naturalmente a una lettura allegorica. Neppure troppo velatamente è qui espressa un'idea dell'arte come scoperta «magica» di ciò che è celato sotto la superficie del sensibile. La scrittura diventa insomma immagine, e le immagini, del resto, costituiscono il nucleo fondamentale della prosa dei Fogli magici, nel duplice senso della parola tedesca Bild,

---

<sup>29</sup> *Fogli Magici*. Op. cit. p. 29.

che designa sia l'immagine propriamente detta che il quadro dell'arte figurativa».

Vorrei aggiungere però, a questo proposito (trascurando la trasmutazione di *Magische Blätter* in Fogli Magici, le cui iniziali diventano FM) che quando la doppia designazione della parola *Bild* si compone con la parola *Sinn* va a definire il concetto di simbolo. *Sinnbild* infatti potrebbe essere la giusta designazione del valore simbolico del disegno n°7 del «Zyklus POESIA» cui più sopra ho accennato. Questo disegno, che è una immagine grafico-figurativa, rappresenta la nostra scrittrice nell'atto di catturare con il lasso una giraffa marchiata con il nome «poesia». È curioso il fatto che qui «FM» (Friederike Mayröcker), rappresentata dalla solita linea verticale sormontata dall'ovale del viso, manchi delle due braccia – che negli altri disegni sono sempre disposte simmetricamente ai lati. Il lasso infatti parte direttamente dalla testa come a voler significare che la «cattura» della zebra-poesia non è un'azione pratica ma intellettuale, non dovuta a un lavoro manuale, ma a un «lavoro di scrittura» di ispirazione magico-intuitiva.

Il disegno della nostra scrittrice potrebbe dunque somigliare, per certi aspetti, all'immagine che i cacciatori pigmei eseguono sulla sabbia per catturare una gazzella. Leo Frobenius<sup>30</sup> descrive così l'operazione: ancor prima dell'alba il cacciatore pigmeo disegna sulla sabbia una gazzella, e appena l'immagine è sfiorata dal primo raggio di sole scocca una freccia: non nel collo della gazzella vera, ma in quello in effigie. Ed è con questo rito che la uccide. Solo che il disegno di Mayröcker, in mancanza di una sua spiegazione teorico-pratica, viene comunemente interpretato – l'abbiamo visto con Reitani – come allegoria, mentre l'operazione del cacciatore pigmeo è da lui stesso indicata come la *reale e unica* possibilità di uccidere l'animale. Tanto che se poi, durante la caccia, ciò non avviene si farà convinto che altre forze occulte hanno agito contro di lui. In sostanza, le due operazioni, quella di Mayröcker e quella del pigmeo, si configurano come un rituale magico dalle stesse, identiche origini. Solo che l'operazione del pigmeo è garantita dalla originaria e arcaica matrice magico-religiosa, mentre quella della scrittrice a noi contemporanea ne è solo la traccia difficilmente riconoscibile. Ma anche le finalità delle due operazioni si presentano difformi: quella di Friederike nasconde una finalità poetico crea-

---

<sup>30</sup> Leo Frobenius: *Storia della civiltà africana*, Einaudi Editore, Torino 1950. Titolo originale: *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*, Phaidon Verlag, Zurich, 1950. Ne parla anche Wittgestein, citato da Edgar Morin, in relazione all'uccisione dei guerrieri nemici.



tiva, quella del pigmeo ha una precisa finalità pratica; solo che mentre il fine ultimo del cacciatore pigmeo è sostenuto dalla sua fede nella realtà e nell'efficacia della magia, la rappresentazione grafica di Mayröcker (che l'autoironia caratterizza subito come «altra verbalità») sembra *solo* appartenere alla necessità manifestata da moltissimi scrittori di integrare le loro specifiche forme espressive con un discorso di tipo iconico che sia per loro stessi una alternativa, una distrazione, un riposo, come dire, un gesto che non comporti la quotidiana, ufficiale e stressante responsabilità.

Ecco che allora i disegni di Mayröcker, per il loro carattere integrante sul piano verbale, potrebbero essere definiti una riflessione metalinguistica sul suo lavoro di scrittura, ma una riflessione divertita, frammentaria, e per certi versi divinamente infantile. Mayröcker infatti, come i bambini, non opera sul piano figurativo, ma si *racconta* una storia. Che in questo caso è solo ed esclusivamente la sua. E per quanto i suoi disegni non abbiano la rilevanza numerica dei suoi scritti, ne sono l'inconscia integrazione. Per cui, mentre la volontà/necessità di «non raccontare» (che è la vera «idea di stile» dell'autrice) è sostituita dal magma lavico della sua scrittura, qui nei disegni, al contrario che negli scritti, è proprio l'ossessivo *racconto* delle proprie strategie linguistiche che mette in second'ordine la leggera grazia del segno. Dire che la POESIA è la sua vita, che è l'unica ragione vera dell'esistere, anzi l'unica ragione per cui non accetta ancora di «togliersi di mezzo», dire tutto ciò seriamente e coerentemente con le parole, significherebbe per Mayröcker rischiare di apparire una «romantica corteggiatrice della morte», e perciò giustamente e naturalmente si contraddice, vuole contraddirsi, si ribella, si dispera, convinta com'è che la morte, «questa bastarda», riesca davvero «a farci erompere da tutti i nessi». Nei disegni invece, da cui traspare sempre l'autoironia del «motto di spostamento concettuale», l'azione della censura interna – che ha il compito di valutare la convenienza di ogni esternazione – viene ad essere vanificata proprio dal motto messo in luce da Freud. C'è un disegno ad esempio in cui Friederike, per raccontare al mondo e a se stessa il proprio «trasumanar»<sup>31</sup>, la propria asceti, il proprio darsi in spirito e corpo al suo «lavoro di scrittura», si rappresenta come una libellula ad ali spiegate in volo verso

---

<sup>31</sup> È una parola apocopata di Dante che significa compiere un'azione al di là di ogni possibilità umana. Pasolini la utilizza per indicare la sua morte sacrificale come recitazione del mito di morte-rinascita. Vedi il titolo della raccolta di poesie *Trasumanar e organizzar*, una endiadi il cui vero significato è «Organizzar il trasumanar». Una organizzazione che Pasolini ha portato avanti durante diciotto lunghissimi anni fino al suo trasumanar nel campetto di calcio di Ostia, il 2 novembre 1975.

L'OCCHIO della Divinità (della Poesia). Per poi diventare, nella successiva ideazione grafica, un povero cane-FM che trascina faticosamente ... il carro della POESIA. E così, regredendo, si arriva al punto in cui FM bambina guarda le meraviglie del mitico giardino dell'Eden-Poesia, da cui un rigido steccato, ancora, la esclude. Insomma le situazioni sono molteplici, come sono alterni e molteplici gli stati d'animo di una scrittrice che pur aborrendo la narrazione in prosa racconta di sé attraverso libere *immagini* simboliche.

Se dovessi azzardare, non un giudizio, ma una definizione della vita-opera di Friederike Mayröcker direi che la sua doppia «scrittura», quella costituita dagli scritti veri e propri e dai disegni, si delinea già – al di sopra di ogni interdetto – come un racconto mitico, laico e moderno che ha per nucleo il *dramma del linguaggio*. Lo spirito alchimistico che contrassegna questo racconto, la volontà-necessità di FM di accumulare «materiali raccogliticci» sia sul piano simbolico della scrittura, sia su quello concreto riguardante il *monumentum* della sua stanza, il lasciarsi ricattare da rituali magici al punto di non voler sapere se il mostruoso LUOGO DELLA SCRITTURA è propizio o meno all'invenzione creativa, la narrazione aborrita che si ripresenta travestita di immagini «più veritiere»<sup>32</sup> nella verbalità dello humor, tutti questi sono elementi di un racconto, ancorché aperto a imprevedibili soluzioni, che appare già contrassegnato dalla unicità dell'Esempio. *Exemplum* in senso mitico.

---

<sup>32</sup> In *Lectio*, e poi in *Fogli magici*, pag. 120. Op. cit.



*Studia austriaca*

An international journal devoted to the study  
of Austrian culture and literature

Published annually in the spring

ISSN 1593-2508

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition