

Emanuela Ferragamo

ORCID: 0000-0003-4020-6102

Università degli Studi di Torino (ROR: 048tbm396)

emanuela.ferragamo@unito.it

DOI: 10.54103/1593-2508/31243

Narrare l'altro. Considerazioni su 'Die Wand' di Marlen Haushofer (1963)

[*Narrating the other. Some reflections on
Marlen Haushofer's 'The Wall' (1963)*]

ABSTRACT. This contribution examines Marlen Haushofer's novel *Die Wand* (The Wall, 1963) and focuses on the relationship between narrating and remembering and on its ethical and philosophical implications for the definition of the narrator's identity. Basing itself on Cavarero's philosophy of storytelling and the thesis set out there about the relationality of human life, this essay examines the representation of care and justice in the novel. Finally, the contribution addresses the question of who should be considered the ideal reader of the novel and analyses it through Cavarero's ontology of the human voice.

KEYWORDS: Marlen Haushofer, Adriana Cavarero, care, ontology of human voice.

SOMMARIO. Il presente lavoro esamina il romanzo *La parete* di Marlen Haushofer e si concentra sulla relazione tra narrare e ricordare e sulle sue implicazioni etiche e filosofiche nella definizione dell'identità della narratrice. Inoltre, il contributo interroga la rappresentazione della cura e della giustizia nel romanzo nel contesto della filosofia della narrazione avanzata da Adriana Cavarero nell'alveo delle sue più ampie riflessioni sulla referenzialità della vita umana. Sempre sulla scorta del pensiero di Cavarero, ovvero, nello specifico, della sua ontologia della voce, ci si sofferma infine a considerare chi possano essere la lettrice e il lettore ideale del romanzo di Haushofer.

PAROLE CHIAVE: Marlen Haushofer, Adriana Cavarero, cura, ontologia della voce umana.

Introduzione

Prima di morire nel 1970 di un cancro alle ossa, Marlen Haushofer si premura di distruggere molte annotazioni diaristiche¹. Il suo archivio consta di poco: alcune lettere, i manoscritti delle opere edite, quattro racconti, blocchi di appunti, un diario degli anni 1967-1968 e qualche fotografia. La sua fama, in grande parte postuma, è legata alla *Parete* (*Die Wand*, 1963)².

La trama è nota, e scarna. La protagonista, una donna sulla quarantina che resterà anonima³, si trova prigioniera di una parete invisibile, calata nella notte nella valle alpina dove si proponeva di trascorrere un fine settimana insieme alla cugina Luise e al marito di lei, Hugo. Scesi in paese poco prima che si consumi la catastrofe, non torneranno. La narratrice dovrà sopravvivere da sola e imparare a proteggere sé stessa e la sua nuova ‘famiglia’: il cane Lince, la mucca Bella, il suo vitello Toro e una vecchia gatta.

Nel romanzo, l’apocalisse che si abbatte sulla valle sembra concretare l’angoscia per la preannunciata guerra nucleare. Per scongiurarne gli effetti, l’ipocondriaco Hugo stipa nel suo chalet viveri, medicine e attrezzi. L’aver paventato un (altro) olocausto nucleare chiarisce perché *La parete* abbia goduto di un vasto successo negli anni Ottanta, quando la ripubblicazione si avvantaggia delle inquietudini per il riarmo atomico⁴. Prima di allora, la

¹ Liliane Studer: *Die Frau hinter der Wand. Aus dem Nachlass Marlen Haushofers*, Claassen, München, 2000, p. 10.

² Tutte le citazioni dal romanzo sono intese dalla presente edizione: Marlen Haushofer, *La parete*, E/O, Roma, 1989. Le citazioni sono inserite tra parentesi con la sigla LP e l’indicazione della pagina nel corpo del testo.

³ Questa decisione è presa nella seconda stesura del manoscritto. Inizialmente, la protagonista si chiama «Isa» e la cronaca è narrata nella terza persona singolare. Cfr. Sylvie Grimm-Hamen: *Voix des femmes: modalités et enjeux de l’écriture dans Die Wand et Die Mansarde de Marlen Haushofer* in: Sylvie Arlaud / Marc Lacheney / Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, p. 114.

⁴ Joachim von der Thüsen: *Die Stimme hinter der Wand. Über Marlen Haushofer* in: Alexander von Bormann (a cura di): *Sehnsuchtsangst: Zur österreichischen Literatur der Gegenwart*, Rodopi, Amsterdam, 1987, p. 157.

critica era stata piuttosto fredda nei confronti della *Parete*, ora risentendo la monotonia della narrazione, ora interrogandosi sulla sua violenza⁵. In effetti, il romanzo culmina con l'omicidio di un uomo, cui la narratrice spara dopo che questi ha abbattuto con un colpo d'ascia Toro e Lince⁶. Così, la protagonista difende la sua «prigione forestale» (LP, 16). E trasforma l'esilio dalla società in un – asilo 'dalla' società⁷. Il suo isolamento esprime un

⁵ Sulle prime reazioni al romanzo: Christa Gürtler: *Marlen Haushofer: Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* Stifter Haus, Linz, 2010, pp. 7-14; Maria Regina Kecht: *Marlen Haushofer: Recollection of Crime and Complicity* in: «Studies in 20th and 21th Century Literature», (2007), p. 83; Franziska Frei Gerlach: *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1998, p. 155.

⁶ Sulle ambivalenze e potenzialità dell'idillio in Haushofer: Elisabeth Kargl / Aurélie Le Née: «Es stimmt nicht, daß ich nicht idyllisch sein will». *Idylle et anti-idylle dans l'œuvre de Marlen Haushofer* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 59-74.

⁷ La dinamica interazione di 'esilio' e 'asilo' contrassegna come noto le 'Robinsonaden', dei romanzi settecenteschi d'area tedescofona che, pur basati (negli esiti peggiori) sulla pedissequa variazione della struttura e dei temi narrativi dell'omonimo capolavoro di Defoe, se ne discostano nel valutare positivamente la forzata permanenza del naufrago sull'isola deserta. In questo contesto, il romanzo di Haushofer è stato interpretato come una 'Robinsonade' moderna a tinte rosa. Si vedano, su questo: Sarah Neelsen: *Zwei weibliche Robinsonaden?* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 127-142; Konstanze Fiedl: *Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers*, in: «Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts» (1986), pp. 35-51. Sull'interpretazione del romanzo come Robinsonade: Michael Hofmann: *Verweigerte Idylle. Weiblichkeitskonzepte im Widerstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman Die Wand* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...». *Marlen Haushofers Werke im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel, 2000, pp. 193-20; Mara Stuhlfauth: *Moderne Robinsonaden. Eine gattungstypologische Untersuchung am Beispiel von Marlen Haushofers Die Wand und Thomas Glavinic Die Arbeit der Nacht*, Ergon Verlag, Würzburg, 2011; Wolfgang G. Odendahl: *Robinson-Motive in Haushofers «Die Wand»*. *Kontrastive Analyse einer Postapokalypse* in: «Zeitschrift für Deutsche Philologie», (2007), pp. 581-614.

congedo dal modello di femminilità imposto dalla società del dopoguerra⁸, e una critica al mito della Ricostruzione e alla vertigine del miracolo economico⁹. Inoltre, in riferimento alla pervasiva connotazione metaforica dello spazio nella narrativa di Haushofer¹⁰ l'angusto perimetro della parete è stato interpretato come una 'stanza tutta per sé', un luogo di autonomia che permette e nutre l'esercizio della scrittura¹¹.

Per la complessità delle istanze concernenti la rivendicazione del riconoscimento dell'autorialità femminile, l'analisi di metodo e interesse femminista si dedica oggi volentieri alla *Parete*¹². In questo contesto, il presente contributo esamina la relazione che sussiste nel romanzo tra narrare e ricordare

⁸ Régine Battiston: *Marlen Haushofer: écrire pour transcender sa condition de femme* in: «Germanica», (2010), p. 4.

⁹ Cfr.: Miriam Kanne: *Andere Heimaten: Transformationen klassischer «Heimat»-Konzepte bei Autorinnen der Gegenwartsliteratur*, Helmer Verlag, Sulzbach, 2011, pp. 81-82.

¹⁰ *Ibid.*, p. 6.

¹¹ Irmgard Roebing: *Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiten geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk* in: Mona Knapp (a cura di): *Frauenfragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta, 1989, p. 301. Riportata al contesto della letteratura austriaca del secondo dopoguerra, la solitudine della narratrice riflette anche la sensazione di un incipiente isolamento dell'Austria nel panorama letterario europeo. Cfr. Klaus Haberkamm: *Zeichen an der Wand. Marlen Haushofers Roman und seine Leser*, in: «Germanica 13», (1993), p. 156.

¹² Sulla ricezione del romanzo: Regula Venske: «*Vielleicht, daß ein sehr weit entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splüßerwerk enträtseln könnte...*». *Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers* in: Anne Duden/ Irmela von der Lühe/ Manuela Reichert (a cura di): «*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*». *Texte zu Marlen Haushofer*, Verlag Neue Kritik, Frankfurt, 1986, p. 47; Regula Venske: «*...Das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen...*»: *Marlen Haushofer* in: Inge Stephan (a cura di): *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*, Fischer, Frankfurt am Main, 1987, pp. 99-132; Rita Morrien: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1996; Elke Brüns: *Aussenstehend, un gelenk, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*, Metzler, Stuttgart/ Weimar, 1998; Franziska Frei-Gerlach: *Schrift und Geschlecht*, op.cit., 1998; Anke Nolte: *Marlen Haushofer. «... und der Wissende ist unfähig, zu handeln»*. *Weibliche Mittäterschaft und Verweigerung in ihren Romanen*, Waxmann, New York/ Münster, 1992; Jacqueline Vansant: *Illuminating Intersections: Ten*

e le sue implicazioni morali e filosofiche nella definizione dell'identità della narratrice e nella sua relazione con il lettore-ideale attraverso le considerazioni di Adriana Cavarero sulla «famigliarità narrativa» della memoria di *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997). Della filosofia della narrazione là esposta, il contributo esamina in particolare l'assunto della costitutiva relazionalità dell'esistenza umana e le sue conseguenze per i concetti di 'cura' e 'giustizia'. Termini, questi, su cui la narratrice della *Parete* deve insistere nel giustificare la legittimità etica della nuova esistenza al di là della parete e l'omicidio dello straniero al lettore.

Ricordare, narrare

La voce narrante del romanzo ripercorre gli eventi occorsi dalla comparsa della parete sino ai quattro mesi successivi all'irruzione dello sconosciuto nell'alpe (LP, 7). Da novembre ad aprile, nella solitudine che segue la morte di Lince e Toro, la protagonista scrive per «impedir[si] di fissare il crepuscolo e di aver paura» e per rievocare con «la massima precisione possibile» il passato (LP, 7).

Benché definisca il suo testo come una «cronaca», esso disattende l'obiettività che ci si attenderebbe da questo genere¹³. La narratrice non mantiene il proposito di stralciare ogni giorno una pagina dal calendario e fatica quindi presto a tenere il conto dei giorni, risolvendosi a raccontare con l'ausilio di pochi appunti e della memoria, in cui «molte cose si presentano diverse da come le [ha] realmente vissute» (LP, 7).

La rinuncia a una narrazione cronologicamente ordinata palesa l'avversione della protagonista per «il tempo sminuzzato dal ticchettio degli orologi» (LP, 44) da cui la parete sembra averla finalmente liberata. Per lei, l'estinzione della specie umana significa infatti la fine del tempo come criterio su cui regolare la serie di estenuanti appuntamenti che hanno sino ad

Years of Feminist Criticism on Contemporary Austrian Women Writers in: «Women in German Yearbook», (2000), pp. 13-38.

¹³ Sylvie Grimm-Hamen: *Voix des femmes: modalités et enjeux de l'écriture dans Die Wand et Die Mansarde de Marlen Haushofer*, op.cit., p. 120.

allora puntellato la sua esistenza. La morte degli uomini è quella degli orologi, tanto più che il tempo viene rivelato come una modalità di percezione antropocentrica della realtà. La protagonista riflette, allora: «se il tempo esiste solo nella mia testa e io sono l'ultimo essere umano, avrà fine con la mia morte» (LP, 157). Il pensiero le procura un certo sollievo: il tempo le appare «terrificante» dato che «conserva tutto e non permette a nulla di finire veramente» (LP, 157), rendendo impossibile dimenticare¹⁴. Eppure, la sua stessa cronaca si nutre del ricordo: funge da ausilio mnestico e si esaurisce in questa funzione, in un procedere caratteristico della narrativa di Haushofer¹⁵.

Nel romanzo, il ricordo serve a scongiurare che la protagonista diventi totalmente estranea a sé stessa, inselvatichendo in un abietto fagotto e precipitando poi nello stesso vortice di follia distruttiva di cui è caduto vittima il suo aggressore¹⁶. Riflettendo sul destino di solitudine che la attende oltre la parete, la narratrice constata: «Non che tema di trasformarmi in un animale, non sarebbe poi tanto grave: un uomo non può mai diventare un animale, sfiora l'animalità per precipitare in un abisso» (LP, 31).

La protagonista avverte la tentazione di abbandonarsi all'indistinta vita della natura. «Ogni tanto i miei pensieri si aggrovigliano, ed è come se il bosco allungasse le sue radici dentro di me per pensare col mio cervello i suoi vecchi, eterni pensieri», scrive (LP, 123). Da una parte la sensazione di un'intima interrelazione con l'ambiente che la circonda mette in discussione la sua identità. Ciò consente una positiva rivalutazione della fragilità, riconosciuta adesso assertivamente come parte di sé, a fronte delle monolitiche e (fallaci) certezze su cui si basava la sua precedente identità di genere¹⁷.

¹⁴ Daniela Strigl: *Es gibt keine vernünftigerer Regung als die Liebe. Zum Verhältnis von Eros und Zeit in den Romanen Die Wand und die Mansarde* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, p. 194.

¹⁵ Agathe Bramkamp: *Unsichtbare Wände und das (Nicht)-Gewinnen eines Ausblicks. Zu Marlen Haushofers Roman Die Wand* in: «Neue Beiträge zur Germanistik» (2004), p. 67.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Margaret Littler: *The Posthuman and Marlen Haushofer's Die Wand on Page and Screen* in: Andrea Capovilla (a cura di): *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*, Frank & Timme, Berlin, 2022, p. 49.

Dopo qualche tempo dietro la parete, la narratrice accetta infatti di non conoscersi né al passato, né al futuro: non si identifica nella donna che era stata, e non può dire di prevedere in quale «direzione» stia andando la sua esistenza (LP, 31).

Dall'altra parte, la prospettiva di potere pensare con il bosco è foriera di pericolo. Sebbene imiti nello stile scarno della sua prosa il linguaggio ciclico dei processi naturali¹⁸, la protagonista nota che il bosco «non vuole che gli uomini ritornino» (LP, 123). Annullarsi nella natura significa, insomma, annichilire la propria voce – morire. Ciò è ancora più evidente nella descrizione della contemplazione del cielo stellato durante l'estate sull'alpe. Seduta sulla panca a guardare la notte e «l'immenso splendore della vita» (LP, 139), la narratrice comprende:

che tutto, o quasi tutto di ciò che avevo fatto o pensato fin lì, era solo un'imitazione. Altre persone avevano pensato e agito per me, prima di me. Dovevo solo seguire la loro traccia. Le ore sulla panca davanti alla capanna erano la realtà, un'esperienza che facevo in proprio, anche se incompleta. Quasi sempre i pensieri erano più rapidi degli occhi e falsificavano l'immagine reale. [...] Fin dall'infanzia avevo disimparato a vedere le cose con i miei propri occhi, e avevo scordato che il mondo un tempo era stato giovane, intatto e molto bello e terrificante. Non potevo trovare il cammino perduto, non ero più una bambina (LP, 139-140).

Nell'isolamento della protagonista certa critica ha ravvisato il presupposto per una rigenerazione utopica della società. Secondo questa lettura, *La parete* proporrebbe l'utopia di una regressione ad una mitica infanzia dell'essere umano che il patriarcato avrebbe un tempo interrotto¹⁹. In effetti, Haushofer interpreta la storia della civilizzazione patriarcale nel senso di una

¹⁸ Caitríona Ní Dhúill: *Fuelling Lockdown. Haushofer's Die Wand as a Text of the Great Acceleration* in: Andrea Capovilla (a cura di): *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*, Frank & Timme, Berlin, 2022, p. 30.

¹⁹ Daniela Strigl: *Wer hat Angst von Marlen Haushofer? Humor, Sarkasmus, Grausamkeit in der österreichischen Literatur nach 1945* in: Andrea Capovilla (a cura di): *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*, Frank & Timme, Berlin, 2022, p. 168.

caduta dal primitivo stato di grazia dell'uomo, l'età infantile²⁰. Il brano sopra citato mostra tuttavia che nel romanzo il ritorno all'infanzia non sia né percorribile, né auspicabile. Sebbene l'esistenza oltre la parete valorizzi le competenze che la narratrice ha acquisito nei soggiorni trascorsi da bambina in campagna (LP, 38), ogni regressione nel paradiso dell'infanzia è densa di minaccia. «Mi ero allontanata da me stessa quanto è possibile a un essere umano, e sapevo che questa condizione non poteva protrarsi, se volevo restare in vita», considera la narratrice (LP, 38).

Ad esserle preclusa non è solo l'innocenza ormai lontana dell'infanzia, bensì anche la vicinanza con l'innocenza creaturale degli animali. Lo stupore che avverte davanti al «grande gioco delle stelle» del cielo (LP, 139) le sembra simile a quello provato dagli animali, calati «fino alla morte in un mondo di orrori e di incanti» e «costretti» a «sopportare la realtà fino alla fine» (LP, 140).

Nonostante la solidarietà affermata e praticata con la vita animale²¹, la protagonista non desidera perdere ciò che ritiene costituire il fulcro della sua specificità: la «delirante», pervicace, speranza di un senso ultimo a ciò che succede (LP, 51). Sebbene quest'inclinazione sia rivelata come l'incapacità di ammettere che «l'unico significato di un evento consiste nell'evento stesso» (LP, 157)²², la protagonista non è certa di sapere «vivere unicamente per la realtà» (LP, 140). Questa possibilità è anzi esplicitamente negata. Sconvolta dalla brutale uccisione di Toro e Lince, comprende l'irripetibilità dell'esperienza dell'alpe e ne svela la sublimità come un inganno. Agli «attimi senza memoria e senza coscienza» (LP, 139) vissuti in alta montagna preferisce il lavoro del ricordo. Esso non si esaurisce nella riscrittura degli appunti vergati giorno dopo giorno sulle pagine del calendario, ma ha in sé

²⁰ Ibidem.

²¹ Sarah Neelsen: *Marlen Haushofer als SF-Autorin? Science Fiction, String Figures und Speculative Feminism*, op. cit., pp. 59-76.

²² Haushofer non crede nell'eternità dell'anima quale differenza tra vita umana e animale. Vera Zimmermann: *Grenzenlos menschlich? Tierethische Positionen bei Elias Canetti, Marlen Haushofer und Brigitte Kronauer*, Transcript, Bielefeld, 2021, p. 97.

una forte componente di finzione: esiste nella *Parete* una relazione molto stretta tra ricordare e immaginare.

Ne è un buon esempio una fantasticheria della narratrice che, a passeggio nel bosco invernale, si immagina che Lince, morto ormai da tempo, continui a camminarle affianco. Crede di scorgere un riflesso del suo mantello e di sentire «crepitare dei rami secchi sotto il passo leggero delle sue zampe», e gli parla (LP, 78). Trasportata da quella 'fata morgana', descrive la relazione con la «piccola anima» del cane come una battuta di caccia: «Fin quando vivrò tu seguirai le mie orme, famelico e consumato dalla nostalgia, come anch'io inseguo, famelica e consumata dalla nostalgia, orme invisibili. Noi due non riusciremo mai a fermare la nostra selvaggina», scrive (LP, 78).

Questa caccia fantasmatica palesa quella che Cavarero chiama la «narrabilità» della memoria, ovvero la propensione umana a organizzare i ricordi secondo una struttura narrativa che ambisce a mostrare l'unicità dell'identità narrata²³. Secondo la filosofa, lo scopo della narrazione è mostrare l'unicità dell'identità narrata: su questo intento si basa la relazione tra finzione e memoria. «L'unità è dunque la figura di un'in-nata e inesauribile tensione: è il disegno promesso, fin dalla nascita, a un esistente unico in quanto si espone al mondo lasciandosi dietro una storia», sostiene Cavarero²⁴. Tale unicità non risulta dalle strategie retoriche e dalla performatività del testo, bensì si incentra sul «desiderio»: l'identità che si racconta è unica perché desidera apparire tale.

Come intendere quest'aspirazione desiderante desiderio? Poiché nella scrittura femminile il cane maltrattato o ucciso allegorizza la repressione del desiderio²⁵, l'uccisione di Lince è stata interpretata come una metafora della propensione dell'eros femminile alla malinconia. Questa tendenza risiede, così Melanie Klein, nella paradossalità del desiderio erotico della donna:

²³ Adriana Cavarero: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 48.

²⁴ Ivi, 96.

²⁵ Elke Brüns: *Aussenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*, op.cit., p. 30.

costretta a rivolgersi al padre come all'unico modello per la formulazione del soggetto, essa deve essere però da lui respinta²⁶.

La rappresentazione psicosessuale dell'uccisione di Lince è sostenuta dalla constatazione che nelle prime stesure della *Parete* la narratrice descriveva l'aggressore come somigliante al marito e al padre²⁷. Da qui, le molte interpretazioni dell'omicidio nel senso di un'allegorica uscita dal patriarcato. In questa cornice, la morte dello straniero palesa la volontà di basare l'identità femminile su un modello alternativo a quello paterno²⁸. Portatore di un'aggressività che la narratrice rifiuta, lo straniero viene abbattuto per estirpare quel «desiderio segreto di uccidere» dormiente in ogni uomo (LP, 108). Poiché Haushofer descrive sin dai suoi esordi il dominio maschile come il perversimento di un ideale stato di natura²⁹, l'uccisione dell'uomo significa nella *Parete* la fine dell'androcentrismo³⁰. La violazione del sesto comandamento è dunque giustificata³¹, e l'ossessivo interrogarsi sui motivi che hanno spinto lo straniero a uccidere gli animali della narratrice si traduce nell'interrogazione delle premesse ideologiche dell'esistenza nel patriarcato³².

La connotazione erotica della parola 'desiderio' rappresenta, certo, un'ineludibile premessa all'esame del contesto storico-sociale del romanzo

²⁶ Lorraine Markotik: *Melancholy and Lost Desire in the Work of Marlen Haushofer* in: «Modern Austrian Literature», (2008), p. 72.

²⁷ Ivi, p. 37.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ivi, p. 176.

³⁰ Ralf Zschachlitz: *Die Wand. Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Antropozäns* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, p. 83.

³¹ Cécilie Chamayou-Kuhn: *Grenz- und Fremdheitserfahrung in Die Wand* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde* Frank & Timme, Berlin, 2019, p. 32.

³² Lorenz Dagmar: *Marlen Haushofer – Eine Feministin aus Österreich* in: «Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association», (1979), p. 184.

e una chiave di lettura preziosa nell'analisi della sua struttura simbolica. Credo tuttavia che sia più rilevante per il presente saggio il suggerimento di Cavarero che scrive che «desiderio» non ha nella sua filosofia della narrazione alcun riferimento alla connotazione sessuale³³. Applicata alla *Parete*, questa prospettiva consente di eludere la questione, spinosissima, se l'uccisione dello straniero possa considerarsi a tutti gli effetti una «*Entmannung*»³⁴. E di concentrarsi invece su di un esame dell'identità scrivente incentrata sulla relazionalità.

Dire o tacere: mostrare o nascondere il nome

Secondo Cavarero, l'unicità è l'esperienza di una relazione: l'identità è unica perché esterna a sé stessa, in rapporto con il mondo³⁵. Quanto ricordiamo della nostra nascita o dell'infanzia ci viene dalle narrazioni degli altri, da un rapporto che dunque 'fa' la nostra storia ben prima che ne possiamo acquisire consapevolezza³⁶. Come non siamo noi a scegliere il nostro nome – pure, la cifra della nostra unicità –, così «dato e non scelto è, per l'esistente, il suo essere così com'è. L'unicità che pertiene al proprio è sempre un dato, un donato», spiega Cavarero³⁷. A queste considerazioni si può ricondurre quanto osserva la protagonista della *Parete*:

Mi accorgo di non aver scritto il mio nome. L'avevo quasi dimenticato, ed è bene così. Nessuno mi chiama con questo nome, dunque non

³³ Adriana Cavarero: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, op.cit., p. 26.

³⁴ Se l'ambientazione silvestre si può infatti leggere come un topos simbolico dell'eros femminile, la metafora della caccia ricade nell'ambito maschile. Cacciare è per Haushofer sintomo di una relazione con la natura e con gli altri esseri viventi imperniata sulla volontà di dominio: da qui, il disagio provato dalla narratrice nei confronti del mestiere sanguinario che ritiene di essere costretta ad esercitare per mantenere in vita sé e i suoi animali. Il suo sogno di cacciare si potrebbe allora interpretare come la testimonianza della permanenza dell'immaginario patriarcale nella psiche dell'ultima donna. Daniela Strigl: *Wer hat Angst von Marlen Haushofer? Humor, Sarkasmus, Grausamkeit in der österreichischen Literatur nach 1945*, op.cit., p. 77.

³⁵ Adriana Cavarero: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, op.cit., p. 117.

³⁶ Ivi, 55.

³⁷ Ivi, 29.

esiste più. E neppure voglio che un giorno compaia nei settimanali illustrati dei vincitori. Sembra assurdo che da qualche parte al mondo esistano ancora dei settimanali illustrati. Ma perché no, poi? Se la catastrofe si fosse verificata nel Belucistàn, ce ne staremmo indifferenti al caffè a leggere la notizia sul giornale (LP, 31-32).

La narratrice crede che la parete sia «un'arma ideale, che lasciava intatto il suolo, uccidendo solo gli uomini e gli animali», pensata per «impossessarsi del territorio» senza incontrare la resistenza dei sopravvissuti (LP, 29). Siccome intuisce l'instabilità delle relazioni internazionali del suo tempo, non si stupisce che l'impiego di quell'arma non sia stata preceduta da alcuna dichiarazione di guerra³⁸. Valuta la parete come un ampliamento inatteso, ma nient'affatto inverosimile del fronte bellico: la certezza che una guerra futura non avrebbe colpito «un piccolo paese alpino» (LP, 14), va presto in frantumi. E a pochi passi dallo chalet di Hugo e di altri facoltosi uomini d'affari, la catastrofe trasforma l'Austria in un nuovo «Belucistàn», in «una terra esotica, remota, di cui si sa a mala pena dove si trovi, una terra in cui abitano uomini che presumibilmente non sono nemmeno veri e propri esseri umani, sottosviluppati e insensibili al dolore; cifre e numeri sui giornali stranieri» (LP, 32-33).

Disgustata dall'esotismo colonialista caratteristico delle rappresentazioni del nemico, la narratrice cerca di scongiurare l'eventualità di comparire nella stampa sensazionalistica dei vincitori.

Tacere il proprio nome manifesta il rifiuto del ruolo di vittima cui la letteratura triviale ha costretto la donna – una condizione bene rappresentata dal giallo di Hugo che ruota intorno alla «tratta delle bianche» (LP, 26). Rinunciare a scrivere il proprio nome significa inoltre sabotare ogni possibilità di dialogo. Benché la narratrice, turbata dal mancato arrivo dei «vincitori», sospetti che siano caduti vittima del loro stesso «esperimento» (LP, 29), non

³⁸ Sylvie Arlaud: «*Im Lauf der Zeit werde ich mich schon auf alle Schliche kommen*». *Das Verwischen als Aufdecken der Spuren in Marlen Haushofers Romanen Die Wand und Die Mansarde* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige, Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, p. 184.

prova per loro la pietà che sente per gli altri (LP, 151). Al contrario, li apostrofa di «estranei, che troveranno un'estranea» (LP, 70). «Non avremo più nulla da dirci», riflette (LP, 70).

Eppure, nonostante ricusi qualsiasi comunicazione con gli inventori della parete e uccida nell'aggressore di Toro e Lince l'ultimo interlocutore possibile in un mondo post-apocalittico, la narratrice non cessa di alimentare un dialogo con l'Altro. Esso è trasposto nella figura del lettore cui immagina di destinare la sua cronaca: «Non so perché lo desideri, in fondo non cambia nulla. Ma il mio cuore batte più in fretta se immagino che occhi umani si posino su queste righe e mani umane voltino queste pagine», ammette (LP, 57). Gli «occhi umani» e le «mani umane» su cui insiste la narratrice mostrano come la scrittura realizzi surrettiziamente il contatto intraspecifico ormai perduto. Mentre la famiglia interspecifica si sente a disagio davanti alla luminosità e alla grandezza dell'occhio della protagonista (LP, 35), il lettore agognato risponde idealmente al suo sguardo e al suo anelito al contatto. In questo, la scrittura consola anche della consapevolezza di una morte solitaria: «Nessuno mi sarà vicino quando morirò. Nessuno fisserà su di me uno sguardo atterrito, mi palperà, o poserà sulle mie palpebre ormai fredde le sue calde dita viventi», considera la narratrice (LP, 69).

Le valutazioni critiche del lettore ideale della *Parete* sono molteplici. Secondo alcuni, egli permette alla scrittrice di esporre le sue riflessioni poetologiche, rappresentando dunque poco più che un mezzo per un (nobile) fine³⁹. Secondo altri, coincide con la narratrice: nel romanzo si snoda infatti un dialogo tra due momenti diversi della stessa interiorità che è nel contempo 'soggetto' e 'oggetto' della scrittura⁴⁰. Altri ancora hanno suggerito che la cronaca non possa avere alcun lettore. Se esistesse al di là della parete sarebbe irraggiungibile perché morto, se esistesse al di qua del muro distruggerebbe la pretesa oggettiva della cronaca, rivelandola come una finzione: in entrambi i casi, sarebbe un nemico, una minaccia⁴¹. Secondo me, invece,

³⁹ Ivi, p. 187.

⁴⁰ Sylvie Grimm-Hamen: *Voix des femmes: modalités et enjeux de l'écriture dans Die Wand et Die Mansarde de Marlen Haushofer*, op.cit., p. 114.

⁴¹ Hugo Caviola: *Behind the Transparent Wall Marlen Haushofer's Novel Die Wand*, in: «Modern Austrian Literature» (1991), p. 107.

il rapporto tra lettore e narratrice si configura come una ‘persecuzione’, nel senso che Judith Butler attribuisce al termine.

Lo riprende da *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza* (1983) per sostenere come nella filosofia di Lévinas il soggetto sia messo nella condizione di conoscere il mondo fenomenico dagli altri⁴². Lévinas sostiene che «il prossimo [ci] concerne prima di ogni assunzione, prima di ogni impegno consentito o rifiutato» e definisce questo rapporto una «persecuzione»⁴³. Poiché secondo questo ragionamento il soggetto è agito come «l'oggetto accusativo dell'azione dell'Altro» ogni suo tentativo di conoscersi lo porta a credere che il posto occupato dalla sua identità sia già preso dall'Altro. «La forma che assume la persecuzione è quindi la sostituzione stessa: qualcosa si colloca al mio posto, ed emerge così un io che non può comprendere il proprio posto se non come già occupato da un altro», conclude Butler⁴⁴.

Nella *Parete*, il rapporto con Lince svolge una funzione centrale per l'identità della protagonista⁴⁵. Richiamandola alle sue responsabilità e comandandola di tenere il cane la protegge dalla tentazione di uccidersi⁴⁶. Non è però in grado di rispondere pienamente alle sue necessità. Le dà l'illusione di essere unica solo perché «sentiva [...] un'attrazione morbosa per gli esseri umani» (LP, 78): mentre le aveva mostrato «una benevola indifferenza» prima della catastrofe (LP, 9) era dipeso poi in tutto da lei perché «un cane senza padrone è la creatura più miserabile di questo mondo» (LP, 36). Nonostante ciò, il rapporto con il cane esplicita il problema dell'Altro: nella neve, i tacchi pesanti della donna e le impronte del cane sono «la più

⁴² Judith Butler: *Critica della violenza etica*, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 120.

⁴³ Emmanuel Lévinas: *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Jaca Book, Milano, 1983, p. 108.

⁴⁴ Ivi, p. 122.

⁴⁵ Agathe Bramkamp: *Unsichtbare Wände und das (Nicht)-Gewinnen eines Ausblicks. Zu Marlen Haushofers Roman Die Wand*, op. cit., p. 70.

⁴⁶ Wolfgang Bunzel: «Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben». *Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen Die Wand und Himmel, der nirgendwo endet* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...»: *Marlen Haushofers Werke im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel 2000, p. 108.

semplice espressione» di una relazione (LP, 158). Che nel romanzo è però il lettore a dovere colmare. Per lui, si adatta l'argomentazione di Butler a proposito della 'persecuzione'. Il lettore-ideale è dove la narratrice non è ancora, e dove probabilmente non sarà: nel futuro, nello spazio bianco della cronaca che si interrompe. Il lettore ideale non è né straniero, né nemico. Semmai è l'Altro che si potrebbe idealmente sostituire a lei in ciò che meglio permette di delinearne il desiderio di unicità: nella stesura della cronaca.

Avere clemenza, prendersi cura

Nel corso della sua vita oltre la parete la narratrice si rende conto dell'ineguatezza delle sue azioni all'ambiente che la circonda e della sua difficoltà a formarsene un'immagine coerente: la natura le sembra a volte un «paradiso» (LP, 53), a volte un'immensa, crudele trappola per i suoi animali. Queste riflessioni diventano più urgenti dopo la morte di Perla, la prima cucciola della sua vecchia gatta, uccisa da un animale selvatico. Pensando alla sua fine prematura, la narratrice si confronta con il problema di definire il giusto e l'ingiusto in un contesto post-umano. La drammaticità di questi interrogativi è evidente quando la narratrice si imbatte, non vista, in una volpe: spararle, riparerebbe all'ingiustizia subita da Perla?

Aveva il manto grigio bruno cosparso di brina biancastra. Nella quiete assonnata di quel paesaggio d'inverno aveva un aspetto di grande vitalità. Avrei potuto spararle, portavo con me il fucile, eppure non lo feci. Perla era morta perché uno dei suoi antenati era stato un gatto d'angora iperselezionato. [...] Avrei per questo dovuto punire quella bella volpe piena di vita? Perla aveva subito un'ingiustizia, ma la stessa ingiustizia aveva colpito le sue vittime, le trote; dovevo trasferire tutto ciò sulla volpe? L'unica creatura in grado di agire veramente in modo giusto o ingiusto nel bosco sono io. E solo io posso esercitare clemenza (LP, 85).

La narratrice riduce l'amministrazione della giustizia alla scelta di usare clemenza e giustifica questa decisione con la sua appartenenza al genere umano. Mentre in natura il criterio morale non sembra avere cittadinanza, l'ultima sopravvissuta di una specie ormai estinta sente che esso ne definisce

ancora l'essenza. La protagonista si afferma «l'unica creatura in grado di agire in modo veramente giusto o ingiusto» (LP, 85). Ciò pone il problema di una certa asimmetria dei rapporti della protagonista con il suo ambiente, del resto implicita nella 'clemenza'. Come negli autori latini il concetto ha una «postura bellica» perché rivolto dal sovrano vittorioso ai vinti⁴⁷, così la narratrice si mostra nei panni della cacciatrice che, imbracciato il fucile, potrebbe facilmente uccidere la volpe inerte. La decisione di non premere il grilletto è ricompensata dalla sensazione di una superiorità morale dell'uomo sull'animale.

Questa superbia è tuttavia mitigata dall'ironia con cui la protagonista si mostra consapevole delle limitatissime conseguenze del suo agire nel bosco e dei danni che l'intervento umano ha inflitto all'ecosistema alpino. La decisione di cacciare solo i caprioli maschi e debilitati non riuscirà a evitare il sovraffollamento del bosco perché gli uomini hanno da tempo ucciso i predatori naturali. Le misure prese dalla narratrice sono dunque solo un palliativo: «Talvolta non riesco a trattenermi e recito un poco la parte della provvidenza; salvo un animale da morte sicura oppure sparo a un capo di selvaggina, perché mi occorre la carne», scrive (LP, 122). Per fortuna, aggiunge più avanti, «il bosco rimedia facilmente ai [suoi] pastrocchi» (LP, 122).

La postura autoironica della protagonista spinge a credere che la clemenza esercitata sulla volpe non si possa risolvere nella compiaciuta affermazione della superiorità morale dell'umano sull'animale. Al contrario, la risoluzione di non vendicare Perla realizza l'etimologia della 'clemenza'. In essa, la propensione al perdono traspone simbolicamente il movimento descritto dalla radice 'kline' (lett. 'piegare verso, inclinare, appoggiare'). Essere clementi comunica simbolicamente un 'andare' verso l'altro che ricorda il gesto della madre china sul bambino e che palesa «un'inclinazione per tutti, raccomandabile, se ha da esserlo, per ognuno, e un modo per uscire da stereotipi, schemi, posizioni e inclinazioni obbligate»⁴⁸. Analogamente, nella *Parete* l'esercizio della clemenza permette alla narratrice di guardare la volpe

⁴⁷ Francesca Rigotti: *Clemenza*, Il Mulino, Vercelli, 2023, p. 23.

⁴⁸ Ivi, p. 20.

con altri occhi: non come una preda, o un nemico, ma come «il segno di un'altra cosa» (LP, 85). A proposito dell'animale, la narratrice scrive infatti: «Quando penso 'inverno' vedo sempre la volpe bianca di brina ferma al ruscello innevato. Un animale adulto, solitario, che percorre il suo cammino predeterminato. Quell'immagine mi sembra allora contenere un significato importante per me» (LP, 85).

L'osservazione va riportata alla spiccata simbolicità degli animali della *Parete*, la cui funzione è di accompagnare il processo di formazione della narratrice⁴⁹. Così intesa, la volpe sta per il desiderio di abbandonare l'alterigia antropocentrica cui era prima improntata la relazione della narratrice con gli animali: la clemenza è il primo passo per riconoscersi come «un nulla pieno d'arie» (LP, 138).

La brina che imbianca il manto della volpe allude all'incipiente vecchiaia della protagonista, annunciata anche dall'indebolirsi della vista. «Da qualche settimana i miei occhi sembrano avere qualcosa che non va. Vedo benissimo a distanza, ma nello scrivere le righe spesso si confondono alla vista», constata (LP, 100). Più oltre, aggiunge: «Probabilmente sto solo diventando un po' presbite e non ho motivo di preoccuparmi. Presto sarà il mio compleanno. Da quando vivo nel bosco, non mi accorgo di invecchiare» (LP, 100). Diverso dal manto candido di Perla, risultato di un criterio prettamente umano di bellezza che l'aveva resa una facile preda nel bosco (LP, 82), il grigio della volpe simboleggia l'adattamento all'ambiente che anche per la protagonista ha inconsapevolmente attraversato, quando ha riconosciuto nelle movenze dell'animale la stessa ineluttabile necessità che governa la sua vita. Come la volpe, anche la narratrice percorre un «cammino predeterminato» (LP, 85). Neanche lei è libera, la «libertà» essendo una delle tante bugie degli uomini. Così, considera:

La nostra libertà si trova in ben tristi condizioni. Probabilmente non c'è mai stata, altro che sulla carta. Quella esteriore si può dire che non

⁴⁹ Christof Laumont: *Die Wand in der Wirklichkeit. Zu Marlen Haushofers allegorischem Realismus* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...»: *Marlen Haushofers Werke im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel 2000, p. 151.

sia mai esistita, e tanto meno ho conosciuto una persona che fosse interiormente libera. E non ho mai percepito questo fatto come umiliante. Non riesco a vedere cosa ci sia di poco onorevole a portare la soma impostaci come qualsiasi altro animale, e alla fin fine morire come qualsiasi altro animale. Nascere e morire non è onorevole, succede a tutte le creature, e, al di là di questo, non significa proprio nulla (LP, 51).

Il riconoscimento che quanto esiste è accomunato da null'altro se non l'esistere motiva una rivalutazione della cura in un modo affine a quello proposto da Cavarero. Secondo la filosofa, avere cura non è da immaginare come una libera scelta, bensì come «l'aspetto necessario di un'identità che, dal principio alla fine, è intessuta con altre vite – con reciproche esposizioni e con innumerevoli sguardi – e abbisogna del racconto altrui»⁵⁰. Così, il bisogno che abbiamo degli altri non ha a che fare con strategie di sorta ma esprime lo statuto ontologico dell'esistenza, sempre relazionale e contestuale. Similmente, la narratrice della *Parete* riconosce che una vera vicinanza etica può nascere solo dalla situazione di un'esigenza reciproca. «Ho sempre amato gli animali, in quel modo facile, superficiale, con cui la gente di città si sente attratta da loro. Quando improvvisamente mi trovai a dipendere interamente da loro, tutto cambiò», considera (LP, 156). La sua propensione alla cura non le sembra allora dettata da «debolezza» o «sentimentalismo»: si tratta piuttosto di un «istinto radicato» in lei a tale punto, che combatterlo significherebbe «distruggere [se] stessa» (LP, 51).

Non è sempre stato così. Prima della parete, la cura che la protagonista ha avuto per il marito e le figlie era un dovere sociale, dettato dall'assunto implicito di una naturale propensione femminile all'ascolto degli altri. Quell'avere cura è un «peso opprimente» che ricade sulle donne e di cui occorre tacere: «un uomo non mi avrebbe capita, e le donne si trovavano nella mia stessa condizione», ricorda (LP, 48-49). Che la propensione alla cura sia uno stereotipo annichilente dell'identità femminile lo mostra bene la vicenda di Anna, protagonista di un altro testo di Haushofer, il racconto *Noi e la morte di Stella* (*Wir töten Stella*, 1958).

⁵⁰ Adriana Cavarero: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, op. cit., p. 114.

Sposata a un uomo che la tradisce e a cui non ha il coraggio di ribellarsi per il timore di perdere la custodia dei figli, Anna si rende complice della seduzione e della morte di Stella, una ragazza affidata alle sue cure. Sotto i suoi occhi, la giovane viene sedotta e abbandonata dal marito, costretta all'aborto e infine uccisa da un camion in un incidente che probabilmente maschera un suicidio. Come non si fa illusioni sulla sua complicità nella morte di Stella, così Anna sa bene che il marito l'apprezza solo come la «custode della sua casa e dei suoi figli»⁵¹ e che considera la sua famiglia una «sua proprietà»⁵². Come Stella, che sembra non sapere fare nulla e che si ingegna di sferruzzare grossi maglioni di lana grezza per i poveri per «potere trascorrere ore da sola con i propri pensieri senza venire tacciata di pigrizia»⁵³, anche Anna non fa davvero niente del suo tempo. Lo dedica alla casa e al giardino, con l'«illusione» di fare «qualcosa di proficuo e di giusto» – e la certezza di «sprecare i [suoi] sentimenti per cose che non ne hanno bisogno»⁵⁴.

L'esercizio di questa cura rientra nella 'dirty care'. Tradotto con 'care negativo', il concetto è proposto dalla femminista francese Elsa Dorlin come l'altra faccia della cura. Laddove questa viene comunemente intesa come la capacità positiva di entrare in relazione con gli altri, la 'dirty care' considera la tendenza femminile all'attenzione agli altri come il risultato dell'introiezione e della storicizzazione di rapporti di dominio. Secondo Dorlin, la propensione alla cura è dettata infatti dalla sensazione di una minaccia: preoccuparsi per gli altri avrebbe poco a che fare con la compassione e la vicinanza affettiva⁵⁵. Al contrario, essa appare una «postura cognitiva ed emotiva» scaturita dal tentativo di disinnescare l'aggressività maschile, evitarla, negarla⁵⁶.

Anche alla narratrice della *Parete* questa problematica è familiare. Il

⁵¹ Marlen Haushofer: *Noi e la morte di Stella*, L'Orma, Roma, 2024, p. 49.

⁵² Ivi, p. 50.

⁵³ Ivi, p. 30.

⁵⁴ Ivi, pp. 61-62.

⁵⁵ Elsa Dorlin: *Difendersi. Una filosofia della violenza*, Fandango, Roma, 2020, p. 278.

⁵⁶ Ivi, p. 279.

motivo per cui, tornata allo chalet dopo avere scoperto la parete, decide di cambiare la disposizione dell'arredo è un «istinto» che le intima di prendere «precauzioni» contro possibili «aggressioni» che, ricorda, sono state finora «di origine umana» (LP, 17). In generale, il romanzo palesa la concezione che la scrittrice ha dei rapporti dei due sessi: ritiene che l'universo maschile sia potenzialmente distruttivo, perché privo di freni morali⁵⁷, e interpreta la storia della civilizzazione nei termini della sopraffazione della donna in seguito all'affermarsi del patriarcato quale struttura storico-culturale della società moderna⁵⁸. Da qui, la rappresentazione della relazione tra uomo e donna come un rapporto 'schiavo-padrone'⁵⁹. Pensando a cosa sarebbe successo se il guardiacaccia fosse sopravvissuto alla catastrofe, la narratrice della *Parete* non si fa illusioni: più forte di lei, avrebbe approfittato della situazione per schiavizzarla. «La possibilità di scrollarsi di dosso la fatica dev'essere una grande tentazione per qualsiasi uomo. E perché mai un uomo che non deve più temere alcuna critica dovrebbe continuare a lavorare?», considera (LP, 45).

Ormai libera dai condizionamenti sociali che l'avevano prima costretta a mentire (LP, 174), la protagonista arriva a considerare il suo modo di avere cura come una forma di evitamento. Così, quando si accorge dell'estraneità che sente verso le figlie ormai adolescenti continua ad adempiere al suo ruolo di madre ma rinuncia a «essere felice insieme a loro», trovando nella cura del marito, che «pareva avere più bisogno di [lei]», uno stratagemma per lasciare irrisolto il dilemma di cosa significhi l'esperienza della maternità (LP, 134)⁶⁰.

In aperta rottura con la distruttività della storia umana che conduce all'annichilimento dell'umano nella parete, la narratrice parla della cura che

⁵⁷ Wolfgang Schaller: «...einfach ein Unding ...». *Die Männerbilder in Haushofers Werk* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträteln». *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/ Basel, 2000, p. 165.

⁵⁸ Ivi, p. 169.

⁵⁹ Lorenz Dagmar: *Marlen Haushofer – Eine Feministin aus Österreich*, op. cit., p. 177.

⁶⁰ È stata proprio la riflessione sul rapporto madre-figlia a sollecitare per prima nella scrittrice la metafora della parete. Christof Laumont: *Die Wand in der Wirklichkeit. Zu Marlen Haushofers allegorischem Realismus*, op. cit., pp. 138-144.

pratica e vive dopo l'apocalisse come un 'istinto'. Si tratta così di polemizzare contro la ragione, ora ritenuta essere una facoltà ingannevole, il cui compito si esaurirebbe nell'alimentare l'illusione che il reale persista oltre la sua percezione immediata⁶¹. La parete non conferma invece il timore che la narratrice aveva provato da bambina, che la realtà sia precaria? Alla ragione, la narratrice oppone la «ragionevolezza» dell'amore, «impulso più ragionevole» di tutti, poiché rende «la vita più sopportabile sia all'amante, che all'amato» (LP, 158).

Darsi voce. Conclusioni

La protagonista del romanzo di Haushofer esperisce questa ragionevolezza grazie a una dimensione della relazionalità a lungo dimenticata dal pensiero occidentale: la voce. Essa caratterizza l'incontro della narratrice con le emozioni degli animali: davanti alla parete, alla vista di un vecchino pietrificato davanti a una fontana, Lince prorompe in un ululato che la «lacer[a], quasi a smembrar[la]» (LP, 15). La mucca Bella le si para davanti preceduta da un «muggito» (LP, 22) e la vecchia gatta si presenta allo chalet miagolando lamentosa. «Tutt'a un tratto mi sembrò di udire gridare dei bambini. Sapevo che poteva trattarsi solo d'un'illusione e tornai a occuparmi dell'almanacco, ma Lince alzò la testa drizzando le orecchie, ed ecco nuovamente un lieve, pietoso lamento», ricorda la narratrice (LP, 33-34). Come suggerisce Cavarero, il verbo 'vocare' ('chiamare, invocare') ci ricorda che la voce è lo strumento di un'invocazione rivolta all'altro⁶².

Il progetto metafisico della filosofa è orientato all'oltrepassamento della contrapposizione tra materia e idealità che ha a lungo contrassegnato la tradizione occidentale. *A più voci* (2003) si propone appunto di riabilitare agli onori della riflessione filosofica un suo vecchio inquilino: la voce, segno evidente dell'unicità e della relazionalità e dell'unicità di ogni esistente⁶³. Più

⁶¹ Margaret Littler: *The Posthuman and Marlen Haushofer's Die Wand on Page and Screen*, op. cit., p. 45.

⁶² Adriana Cavarero: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano, 2003, p. 185.

⁶³ Ivi, p. 13.

ampia rispetto alla parola, che ne costituisce però la «destinazione essenziale»⁶⁴, la voce dà corpo a ciò che esiste: per questa sua materialità viene estromessa dalla scuola metafisica in un processo di «devocalizzazione del Logos» culminato nella filosofia platonica nella dicotomia di materialità e idealità⁶⁵. Su questo dissidio anche *La parete* riflette.

La protagonista si rammarica di non essere né «un eroe, e nemmeno un ragazzino ingegnoso» (LP, 179) e di dover però contare sulle sue sole forze per sopravvivere – a fronte di un’educazione che, come spesso accade nella narrativa di Haushofer⁶⁶, è svalutata come nozionistica. «Alla mia nascita mi fu data una chance, ma né i miei genitori, né i miei insegnanti, e tanto meno io stessa, fummo in grado di coglierla», riflette la narratrice (LP, 57). Se si sente «così male attrezzata per la vera vita» (LP, 56), la colpa ricade sull’approccio meramente libresco all’imparare: nella memoria, piante, sovrani del passato e remote isole formano una pappa indigesta priva di utilità pratica. «Non so, nel nostro sistema scolastico ci deve essere qualche pecca. Abitanti di un mondo sconosciuto mi considererebbero la deficiente della mia epoca», osserva la protagonista (LP, 56). Soprattutto la mancanza di qualsiasi competenza manuale la sconsola, perché la vita oltre la parete le insegna che si conosce (anche) con il corpo. Una cesura tra vita e pensiero pare invece avere caratterizzato la società occidentale: la simboleggia la pietrificazione⁶⁷, ma già la noia ne era stata un trascuratissimo sintomo – la noia che, simile ora a un «tamburo» frenetico, ora a un’odiosa «voce strepitante», aveva tormentato uomini e bambini (LP, 74).

In molte circostanze, la narratrice ricorda i suoni sentiti nel bosco. Affinare le orecchie è un’abilità da cui dopo la morte di Lince dipende la sua

⁶⁴ Ivi, p. 19.

⁶⁵ Ivi, 76-78.

⁶⁶ Irmgard Roebing: *Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiten geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk* in: Mona Knapp (a cura di): *Frauenfragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Rodopi, Amsterdam, 1989, p. 246.

⁶⁷ Franziska Frei Gerlach: *Gedächtnismodi bei Marlen Haushofer und Anne Duden* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...»: *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel 2000, p. 326.

sopravvivenza – ma persino se non volesse, non potrebbe non sentire quanto la circonda. Diversamente dalla vista, l'udito ci consegna al mondo perché i suoni ci raggiungono senza che lo chiediamo: «L'orecchio è un canale aperto: può essere sorpreso da ogni parte e in ogni momento. È sempre spalancato su un universo sonoro che esso non controlla», rileva Cavarero⁶⁸. Nel romanzo, quest'apertura viene veicolata da un'immagine delicata, e toccante: il monotono stillare della fontana vicino allo chalet.

Seduta accanto al cane sulla panca pochi istanti dopo aver fatto la prima scoperta della parete, la protagonista si accorge che la sua voce ha un suono «estraneo e irreal»: «la abbassai in un sussurro, fino a non riuscire più a distinguerla dal mormorio della fontana. La fontana, in seguito, mi avrebbe spaventata più di una volta. Da una certa distanza il suo mormorio risuona come il discorrere di due persone assondate», scrive (LP, 18). L'indistinta somiglianza tra la voce umana e lo zampillare della fontana potrebbe segnalare l'avvenuta dissoluzione del confine tra natura e cultura, culminata nella fondazione di una famiglia interspecifica, post-apocalittica. La vocalità della fontana alluderebbe, allora, alla fine del discorso inteso come dimensione socio-culturale della lingua, dato che l'apocalisse nucleare mette fine alla società⁶⁹. Il «lieve fruscio distante» emesso dall'autoradio di Hugo è l'unico suono che proviene oltre la parete (LP, 18) e la protagonista annovera «l'assenza di voci umane» tra gli indizi dell'enormità della catastrofe (LP, 28).

Eppure, la narratrice non rinuncia a parlare. Non può farlo, qualcosa glielo impedisce. L'allucinazione sonora provocata dal suono dell'acqua le viene in soccorso: il discorso della fontana sembra infatti variare su un 'pattern' sonoro acquisito dall'infanzia.

Come ricorda Cavarero, il bambino apprende il linguaggio imitando un parlare materno che spesso non consiste di parole bensì di suoni⁷⁰. «Dialogo è [...] in questo caso, un termine improprio. Qui non c'è alcun logos, come non c'è, del resto, alcuna lingua intesa come sistema. C'è però una cadenza di [...] invocazione reciproca nella quale le voci si convocano a turno»,

⁶⁸ Adriana Cavarero: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, op. cit., p. 194.

⁶⁹ Cécilie Chamayou-Kuhn: *Grenz- und Fremdheitserfahrung in Die Wand*, op. cit., p. 27.

⁷⁰ Adriana Cavarero: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, op. cit., p. 186.

asserisce⁷¹. In questa convocazione, si può ritrovare il disegno del romanzo: la cifra cioè del raccontare che esprime l'identità di chi scrive e il suo desiderio di unicità, quel simbolo che secondo Cavarero chi scrive lascia dietro di sé «senza poterlo mai prevedere o immaginare»⁷². Il dialogo della fontana riporta la narratrice alla forma elementare di interazione con l'altro: al canto.

Nello chalet invernale, nell'umida gola, la protagonista interrompe alle quattro la scrittura. Secondo un rituale ormai consolidato, la gatta le toglie «con una delicata zampata» la matita di mano, «per allungarsi sopra i fogli già scritti»: il corpo dell'animale disteso cancella le parole, e solo la voce della narratrice interrompe il silenzio con delle vecchie canzoni (LP, 72). «Non so cantare molto bene e lo faccio solo a mezza voce, intimidita dal silenzio del pomeriggio invernale. Ma la gatta apprezza il mio canto», scrive (LP, 72). E così, rimane.

Bibliografia

Letteratura primaria

- Butler, Judith: *Critica della violenza etica*, Feltrinelli, Milano, 2006. Haushofer, Marlen *La parete*, E/O, Roma, 1968.
- Cavarero, Adriana: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano, 2003.
- Cavarero, Adriana: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 1997.
- Dorlin, Elsa: *Difendersi. Una filosofia della violenza*, Fandango, Roma, 2020.
- Haushofer, Marlen: *La parete*, E/O, Roma, 1989.
- Haushofer, Marlen: *Noi e la morte di Stella*, L'Orma, Roma, 2024.
- Lévinas, Emmanuel: *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, 1983, Jaca Book, Milano.
- Rigotti, Francesca: *Clemenza*, Il Mulino, Vercelli, 2023.

Letteratura secondaria

- Arlaud, Sylvie: «*Im Lauf der Zeit werde ich mich schon auf alle Schliche kommen*». *Das Verwischen als Aufdecken der Spuren in Marlen Haushofers Romanen Die Wand und Die Mansarde* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige, Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei*

⁷¹ Ibidem.

⁷² Adriana Cavarero: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, op. cit., p. 7.

- Marlen Haushofer. *Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, (Berlin, 2019, pp. 173-190.
- Battiston, Régine : *Marlen Haushofer : écrire pour transcender sa condition de femme* in : «Germanica», (2010), pp. 61-72.
- Bramkamp, Agathe: *Unsichtbare Wände und das (Nicht)-Gewinnen eines Ausblicks. Zu Marlen Haushofers Roman Die Wand* in: «Neue Beiträge zur Germanistik» (2004), pp. 62-75.
- Brüns, Elke: *Aussenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*, Metzler, Stuttgart/ Weimar, 1998.
- Bunzel, Wolfgang: «*Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben*». *Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen Die Wand und Himmel, der nirgendwo endet* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...*». *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel 2000, pp. 103-120.
- Caviola, Hugo: *Behind the Transparent Wall Marlen Haushofer's Novel Die Wand* in: «Modern Austrian Literature» (1991), pp. 101-112.
- Chamayou-Kuhn, Cécilie: *Grenz- und Fremdheitserfahrung in Die Wand* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde* Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 17-38.
- Fiedl, Konstanze: *Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers* in: «Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts», (1986), pp. 35-51.
- Frei Gerlach, Franziska: *Gedächtnismodi bei Marlen Haushofer und Anne Duden* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di), «*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...*»: *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel 2000, pp. 323-342.
- Frei Gerlach, Franziska: *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1998.
- Grimm-Hamen, Sylvie: *Voix des femmes: modalités et enjeux de l'écriture dans Die Wand et Die Mansarde de Marlen Haushofer* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 111-126.
- Gürtler, Christa: *Marlen Haushofer: Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* Stifter Haus, Linz, 2010, pp. 7-14
- Haberkamm, Klaus: *Zeichen an der Wand. Marlen Haushofers Roman und seine Leser* in: «Germanica 13», (1993), pp. 147-162.
- Hofmann, Michael: *Verweigerter Idylle. Weiblichkeitskonzepte im Widerstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman Die Wand* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk*

- enträtseln...»). Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel, 2000, pp. 193-206.
- Kanne, Miriam: *Andere Heimaten: Transformationen klassischer «Heimat»-Konzepte bei Autorinnen der Gegenwartsliteratur*, Helmer Verlag, Sulzbach, 2011.
- Kargl, Elisabeth / Le Née, Aurélie : «*Es stimmt nicht, daß ich nicht idyllisch sein will*». *Idylle et anti-idylle dans l'œuvre de Marlen Haushofer* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 59-74.
- Kecht, Maria Regina: *Marlen Haushofer: Recollection of Crime and Complicity* in: «*Studies in 20th and 21th Century Literature*», (2007), pp. 82-108.
- Laumont, Christof: *Die Wand in der Wirklichkeit. Zu Marlen Haushofers allegorischem Realismus* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...*». *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel, 2000, pp. 137-156.
- Littler, Margaret: *The Posthuman and Marlen Haushofer's Die Wand on Page and Screen* in: Andrea Capovilla (a cura di): *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*, Frank & Timme, Berlin, 2022, pp. 41-58.
- Lorenz, Dagmar: *Marlen Haushofer – Eine Feministin aus Österreich* in: «*Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*», (1979), pp. 171-191.
- Markotik, Lorraine: *Melancholy and Lost Desire in the Work of Marlen Haushofer* in: «*Modern Austrian Literature*», (2008), pp. 65-93.
- Morrien, Rita: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1996.
- Neelsen, Sarah: *Marlen Haushofer als SF-Autorin? Science Fiction, String Figures und Speculative Feminism* in: Andrea Capovilla (a cura di): *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*, Frank & Timme, Berlin, 2022, pp. 59-76.
- Neelsen, Sarah: *Zwei weibliche Robinsonaden?* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 127-142.
- Ni Dhúill, Caitriona: *Fuelling Lockdown. Haushofer's Die Wand as a Text of the Great Acceleration* in: Andrea Capovilla (a cura di), *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*, Frank & Timme, Berlin, 2022, pp. 19-40.
- Nolte, Anke: *Marlen Haushofer. «...und der Wissende ist unfähig, zu handeln». Weibliche Mittäterschaft und Verweigerung in ihren Romanen*, Waxmann, New York/ Münster, 1992.
- Odendahl, Wolfgang G.: *Robinson-Motive in Haushofers «Die Wand». Kontrastive Analyse einer Postapokalypse* in: «*Zeitschrift für Deutsche Philologie*», (2007), pp. 581-614.

- Richards, Anna: *The Friendship of Our Distant Relations': Feminism and Animal Families in Marlen Haushofer's Die Wand (1963)* in: «Feminist German Studies», (2020), pp. 75-100.
- Roebing, Irmgard: *Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiten geschichtlicher Selbsterfabrung in Marlen Haushofers Romanwerk* in: Mona Knapp (a cura di): *Frauenfragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta, 1989, pp. 275-321.
- Schaller, Wolfgang: «...einfach ein Unding». *Die Männerbilder in Haushofers Werk* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln». *Marlen Haushofers Werke im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/ Basel, 2000, pp. 157-176.
- Strigl, Daniela: *Es gibt keine vernünftigeren Regung als die Liebe. Zum Verhältnis von Eros und Zeit in den Romanen Die Wand und die Mansarde* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 191-212.
- Strigl, Daniela: *Wer hat Angst von Marlen Haushofer? Humor, Sarkasmus, Grausamkeit in der österreichischen Literatur nach 1945* in: Andrea Capovilla (a cura di): *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*, Frank & Timme, (Berlin, 2022), pp. 159-185.
- Studer, Liliane: *Die Frau hinter der Wand. Aus dem Nachlaß Marlen Haushofers*, Claassen, München, 2000.
- Stuhlfauth, Mara: *Moderne Robinsonaden. Eine gattungstypologische Untersuchung am Beispiel von Marlen Haushofers Die Wand und Thomas Glavinics Die Arbeit der Nacht*, Ergon Verlag, Würzburg, 2011.
- Vansant, Jacqueline: *Illuminating Intersections: Ten Years of Feminist Criticism on Contemporary Austrian Women Writers* in: «Women in German Yearbook», (2000), pp. 13-38.
- Venske, Regula: «...Das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen...»: *Marlen Haushofer* in: Inge Stephan (a cura di): *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*, Fischer, Frankfurt am Main, 1987, pp. 99-132.
- Venske, Regula: «Vielleicht, daß ein sehr weit entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte...». *Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers* in: Anne Duden/ Irmela von der Lühe/ Manuela Reichert (a cura di): «Oder war da manchmal noch etwas anderes?» *Texte zu Marlen Haushofer*, Verlag Neue Kritik, Frankfurt, 1986, pp. 43-66.
- Von der Thüsen, Joachim: *Die Stimme hinter der Wand. Über Marlen Haushofer* in: Alexander von Bormann (a cura di): *Sehnsuchtsangst: Zur österreichischen Literatur der Gegenwart*, Rodopi, Amsterdam, 1987, pp. 157-70.
- Zimmermann, Vera: *Grenzenlos menschlich? Tierethische Positionen bei Elias Canetti, Marlen Haushofer und Brigitte Kronauer*, Transcript, Bielefeld, 2021.
- Zschachlitz, Ralf: *Die Wand. Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Antropozäns* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du

Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 73-92.