

*Anna Małgorzata Brysiak<sup>1</sup>*

*Università di Varsavia*

## **I LUOGHI DEL PERTURBANTE:**

### **ALTERAZIONI E RIELABORAZIONI DEL DOMESTICO NELL'OPERA DI FLEUR JAEGGY**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSP-W.2025.001>

Date of receipt: 17.04.2025

Date of acceptance: 29.06.2025

#### **Spaces of the Uncanny: Alterations and Re-elaborations of the Domestic in the Works of Fleur Jaeggy (Summary)**

This essay examines the representation of domestic space in the works of Fleur Jaeggy, placing it in dialogue with Mona Chollet's reflection on the home as a refuge and a site of identity formation. While Chollet views the domestic environment as a space of protection and self-expression, Jaeggy subverts this notion, portraying it instead as a site of confinement and self-erasure. Her protagonists inhabit closed, oppressive spaces that do not provide security but rather impose pervasive control, stripping them of autonomy. In this context, the uncanny is not a sudden intrusion but an inherent condition, permeating every area and crystallizing existence in a state of claustrophobic stasis. The analysis explores how Jaeggy dismantles the rhetoric of the home as a place of belonging and formation, revealing it instead as a site not only of physical, but also of emotional and psychological imprisonment. Drawing on Bachelard's phenomenology of space, the study highlights the centrality of confinement in Jaeggy's work, where enclosure is not merely a spatial condition but an inescapable fate, condemning the protagonists to an existence suspended between isolation and dissolution.

**Keywords:** domestic, identity, Jaeggy, mother, space, uncanny

#### **Sommario**

Il saggio analizza la rappresentazione dello spazio domestico nelle opere di Fleur Jaeggy, ponendola in dialogo con la riflessione di Mona Chollet sulla casa come rifugio e luogo di costruzione dell'identità. Se per Chollet l'ambiente domestico offre protezione e libertà espressiva, Jaeggy ne sovverte la funzione, trasformandolo in uno spazio di reclusione e annullamento del sé. Le protagoniste dell'autrice vivono solitamente in ambientazioni chiuse e soffocanti che non garantiscono sicurezza, ma impongono un controllo pervasivo, sottraendo loro ogni forma di autonomia. Il perturbante, in questo contesto, non è un'irruzione improvvisa, bensì una condizione costitutiva che permea ogni luogo e cristallizza le esistenze in una dimensione claustrofobica e stagnante. L'analisi esplora come Jaeggy decostruisca la retorica della casa quanto luogo di appartenenza e di formazione, rivelandone invece il carattere di prigione non solo fisica, ma anche emotiva e psicologica. Attraverso il confronto con la fenomenologia dello spazio di Bachelard, lo studio mette in luce la centralità della reclusione nelle opere della scrittrice italo-svizzera, dove il chiuso non è solo una condizione spaziale, ma una forma di destino ineluttabile, che condanna le protagoniste a un'esistenza sospesa tra isolamento e dissoluzione.

**Parole chiave:** domestico, identità, Jaeggy, madre, spazio, perturbante

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Anna Małgorzata Brysiak - Università di Varsavia, anna.malgorzata.brysiak@uw.edu.pl, ORCID: 0000-0002-0148-4006.

1. Mona Chollet, nell'introduzione al suo libro *Lo spazio della casa. Un'odissea domestica*, pubblicato in traduzione italiana nel 2023, afferma che “[l]a casa si discosta da un universo sociale saturo di impotenza, astio e simulacri, spesso violento, e allenta la morsa di un mondo senza orizzonti. Permette di respirare, di lasciarsi vivere, di esplorare i propri desideri”<sup>2</sup>. Con queste parole, e attraverso l'intero suo studio, la giornalista francese invita a considerare la casa non solo come luogo di ritiro e riposo, o di pura separazione dal mondo, ma anche come uno spazio dalle molteplici e più profonde declinazioni, tra cui, in primo luogo, quella inestricabile della costruzione dell'identità, quasi fosse un 'secondo vestito'. A tal proposito, la studiosa scrive:

Parliamo spesso della casa come di un secondo vestito: proprio come questo [...] ci protegge, dissimula, assicura benessere al corpo, offre una minima parvenza sociale e permette di esprimerci. Non potersi allontanare dalla moltitudine, sfuggire ai suoi abusi, sottrarsi ai suoi sguardi, richiudersi una porta dietro le spalle, fare avanti indietro in uno spazio dove si è padroni, sospirare, riprendere le forze, fare i propri bisogni, lavarsi, prepararsi da mangiare, mettere al sicuro gli oggetti che ci stanno a cuore, vuol dire avere solo uno dei due vestiti di cui abbiamo bisogno<sup>3</sup>.

Fleur Jaeggy, autrice contemporanea italo-svizzera nata a Zurigo nel 1940, definita da Cesare Cases come la migliore scrittrice dopo Elsa Morante<sup>4</sup>, ribalta completamente l'idea della casa come rifugio sicuro e luogo di recupero delle energie e delle forze necessarie alla donna per affrontare il mondo esterno, rimanendo, allo stesso tempo, fedeli al proprio essere e alla propria identità. Per la scrittrice, infatti, lo spazio domestico non offre alcuna possibilità di protezione, trasformandosi piuttosto in un “orribile dentro-fuori”<sup>5</sup>, per usare le parole di Bachelard, dove “l'essere, all'interno di sé, digerisce lentamente il suo niente”<sup>6</sup>. Quelle di Jaeggy paiono sempre case infestate di spettri, per

<sup>2</sup> M. Chollet, *Chez soi*, Editions La Découverte, Parigi 2015, trad. it. di A. Romani: *Lo spazio della casa. Un'odissea domestica*, Il Saggiatore, Milano 2023, pp. 10-11.

<sup>3</sup> Ivi, p. 56.

<sup>4</sup> Cfr. C. Cases, in: *L'Unità*, 20/02/2002. Giova notare inoltre, quanto le opere di Jaeggy abbiano ricevuto un ampio riconoscimento internazionale, con traduzioni in più di una dozzina di lingue. Nel corso della sua carriera, la scrittrice ha ottenuto numerosi e prestigiosi premi: *I beati anni del castigo* è stato insignito del Premio Bagutta; la raccolta di racconti *La paura del cielo* ha ricevuto il Premio Moravia; il romanzo *Proleterka* ha vinto il Premio Viareggio ed è stato selezionato dal *Times Literary Supplement* come il miglior libro del 2003; per la raccolta *Sono il fratello di XX*, l'autrice ha ottenuto nel 2015 il Premio letterario internazionale Giuseppe Tomasi di Lampedusa e nel 2024, la Fondazione Martin Bodmer le ha conferito il Premio Gottfried Keller per l'insieme della sua opera. Recentemente, Jaeggy si è aggiudicata anche il Gran Premio svizzero di letteratura 2025, il più importante riconoscimento letterario elvetico.

<sup>5</sup> G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Parigi 1957, trad. it. di E. Catalano: *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2011, p. 253.

<sup>6</sup> Ibidem.

rifarsi a Freud<sup>7</sup>, dove la protezione diventa reclusione, il ritiro si trasforma in confinamento, e dove, invece di prendere fiato, lo si può solo trattenere inorriditi. Ciò non significa che lo spazio domestico o i luoghi che ne assumono la funzione – come, ad esempio, collegi o cliniche – non offrano riparo ai loro, o, soprattutto, alle loro abitanti. Al contrario, questi ambienti gli permettono di nascondersi, ma solo per intrappolare i loro segreti più oscuri. Gli spazi che fungono da ‘case-simulacri’ sono sovente ambienti collettivi, dove le stanze devono essere condivise con altre figure, con cui si entra in relazioni sinistre, sotto una costante sorveglianza da parte di un ordine esterno, imposto da altri, come i genitori o, più spesso, le madri delle giovani protagoniste. Questi spazi ‘quasi-domestici’ non sono affatto liberi dagli abusi; al contrario, è proprio all’interno delle mura di tali strutture o istituzioni che si annida una violenza muta e insidiosa, parte integrante e silenziosamente accettata della quotidianità, nonché la dimensione perturbante che, invece di arrivare dall’aldilà, sta proprio al di qua della parete. Come osserva giustamente Moca nel suo recentissimo libro dedicato all’autrice, pubblicato nel novembre del 2024,

[o]gnuno di questi spazi oltrepassa il più semplice riferimento al mondo fenomenico, non si fa semplice specchio della realtà ma assume una forma più sottile, metafisica, diventando luogo simbolico di un oltre, riflesso di sofferenza o isolamento, di silenzio e di incomprensione, di un freddo interiore che si appaia perfettamente a quello esteriore<sup>8</sup>.

In Jaeggy, lo spazio non fa, dunque, altro che risucchiare le forze vitali delle personagge, privandole persino della minima libertà nel gestire elementi della vita quotidiana, come prepararsi da mangiare o pianificare la giornata. In tali luoghi tutto è organizzato, sicuro e imposto con prepotenza e senza possibilità di rivolta. Piuttosto che essere un ‘secondo vestito’, l’ambiente domestico spoglia, dunque, le protagoniste del loro “guscio iniziale”<sup>9</sup>, per dirla con Bachelard, diventando piuttosto una sorta di camicia di nesso, o di forza, necessaria per non impazzire o, meglio, per impazzire in condizioni controllate e gestite da altri.

Il rapporto tra la donna e lo spazio domestico è stato, soprattutto fino ai primi decenni del Novecento, un legame profondo e intrinseco. La casa rappresentava, infatti, un ambiente strettamente connesso all’identità femminile, un luogo che rifletteva e definiva il

<sup>7</sup> Cfr. S. Freud, *Das Unheimliche*, in: *Imago*, vol. V, No. 5–6, Lipsia & Vienna, 1919, pp. 297–324, trad. it. di D. Silvano: *Il perturbante*, in: *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 269–307.

<sup>8</sup> M. Moca, *Una consunzione infinita*, Italo Svevo, Trieste 2024, p. 77.

<sup>9</sup> G. Bachelard, op. cit., p. 32.

ruolo della donna nella società. Questo legame è stato messo in luce anche da Virginia Woolf, non solo celebre scrittrice, ma anche fervente sostenitrice dell'uguaglianza di genere, che, nella sua opera, sottolineava l'importanza (e la difficoltà) di avere 'una stanza tutta per sé', ovvero uno spazio personale e circoscritto in cui la donna potesse esprimere liberamente le proprie idee e potenzialità<sup>10</sup>. In contrapposizione allo spazio domestico femminile, emerge invece la figura del *flâneur*, resa nota da Baudelaire alla fine dell'Ottocento<sup>11</sup>. Giova notare che il *flâneur* è un personaggio maschile per eccellenza che si avventura fuori dalle mura della casa, immergendosi nella metropoli e confrontandosi con il mondo esterno, nonché con tutte le sue trasformazioni sociali, politiche e ambientali. Mentre l'uomo esplora con curiosità e con un certo distacco ozioso lo spazio urbano, aperto, la donna rimane confinata all'interno del rassicurante, ma limitante, ambiente domestico in cui si forma la sua identità e che definisce i suoi rapporti sia con sé stessa, che con la realtà.

Jaeggy continua a vedere la centralità dello spazio chiuso nella vita delle donne, ma lo fa attraverso una lente critica, disvelante, sovversiva. Nelle sue opere, più che l'ambiente domestico in sé, emerge infatti una sorta di retorica del domestico, dove l'abitazione, lunghi dall'essere un luogo di protezione o di cura, assume, come abbiamo già accennato, connotati oppressivi e costrittivi, imponendo alle protagoniste delle rigide norme comportamentali. La cura diviene, dunque, più una forma di controllo spietato, mentre la protezione si trasforma in un'imposizione che limita la libertà dell'individuo. Anche quando le protagoniste riescono ad allontanarsi dai confini delle case, dei collegi o delle cliniche, in cui vengono inizialmente inserite dall'autrice, non giungono mai a sperimentare una reale libertà nello spazio esterno. Jaeggy, infatti, non consente loro di inoltrarsi davvero all'aperto, di esplorarne le possibilità o di perdersi in esso; al contrario, le reinscrive in altri luoghi altrettanto circoscritti e sorvegliati, come navi, treni, o camere d'albergo, che si configurano quanto nuove forme di reclusione. Lo spostamento, così, non comporta mai una vera apertura, ma segna piuttosto un passaggio da un confinamento all'altro, impedendo alle personagge di assaporare l'esperienza del mondo esterno e offrendo all'autrice la possibilità di problematizzare ulteriormente il tema dello spazio chiuso, indagandone con ancora maggiore profondità le implicazioni simboliche ed esistenziali.

---

<sup>10</sup> Cfr. V. Woolf, *A Room of One's Own*, Hogarth Press, Londra 1929, 1<sup>a</sup> trad. it. di L. Bacchi Wilcock e J. R. Wilcock: *Una stanza tutta per sé*, Il Saggiatore, Milano 1963.

<sup>11</sup> Cfr. Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in: *Le Figaro*, Parigi 1863, trad. it. a cura di G. Violato: *Il pittore della vita moderna*, Marsilio Editori, Venezia 1994; cfr. anche Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Auguste Poulet-Malassis, Parigi 1857, trad. it. di A. Prete: *I fiori del male*, Feltrinelli, Milano 2003.

Prendiamo come esempio uno dei romanzi più emblematici e forse più noti di Jaeggy, *I beati anni del castigo* (1989), che mette in scena il ricordo di un'adolescenza trascorsa tra le mura del Bausler Institut<sup>12</sup>. La voce narrante vi ripercorre le interminabili giornate vissute nel collegio, un luogo che, pur essendo concepito, di partenza, come centro educativo, formativo e domestico, si trasforma invece in uno spazio di sospensione e isolamento, dove ogni esperienza sembra destinata a spegnersi prima ancora di compiersi. In questo ambiente rigido e claustrofobico, le giovani alunne non trovano, difatti, alcun vero slancio verso il futuro, ma restano intrappolate in un eterno presente, il cui motore principale è la sensazione di una noia corrosiva, che diventa per loro, paradossalmente, l'unico principio vitale. Una volta terminato il percorso scolastico, la vita che dovrebbe aprirsi al di fuori dell'istituto non appare però come un'opportunità di emancipazione per le protagoniste, bensì si presenta con le caratteristiche di un ulteriore spazio di attesa indefinita e inutile. Anziché un orizzonte di possibilità, il mondo esterno si configura quindi, per loro, come una sorta di limbo, in cui il tempo si dilata e si svuota, lasciando le ex-studentesse in una condizione di perenne sospensione. Non si tratta pertanto di un ingresso nella dimensione adulta, ma piuttosto di un prolungamento della stessa reclusione, solo sotto una forma diversa: la scuola cede il passo a un'esistenza che assomiglia più a una degenza forzata, una permanenza priva di uscita, una vita imprigionata entro i suoi stessi, incolmabili confini. È come se non fosse mai possibile la dimensione dell'esistere inteso come 'ex-sistere', ovvero del proiettarsi verso l'esterno.

Scrive Chollet:

Quando ci troviamo al centro di un ambiente tutto pulito e ordinato si chiariscono anche i pensieri; la mente si sgombra, l'energia si rinnova, l'orizzonte si libera. Riprendere in mano il proprio ambiente domestico, ribalzarlo da cima a fondo, riflettere sulla presenza di ogni oggetto, farlo brillare con una passata di panno, prima di rimetterlo a posto e di trovargliene uno migliore, ci permette di sperimentare il nostro potere sulle cose, di ridefinire il nostro posto nel mondo, precisarlo, autorizzarlo<sup>13</sup>.

All'interno dei collegi jaeggiani non si assiste, invece, ad alcun processo di crescita, di ripresa delle energie vitali, o di apertura verso nuovi orizzonti. Al contrario, fin dal principio vi si può respirare un'atmosfera impregnata di presagi funebri che trasforma la

---

<sup>12</sup> Per un approfondimento su quest'opera di Jaeggy in ottica apocalittica e post-apocalittica rimandiamo inoltre al saggio di chi scrive dal titolo *L'Arcadia della fine. Fleur Jaeggy tra apocalisse e post-apocalisse*, in: *Italian Quarterly*, Vol. 55, no. 215-218, New Jersey 2019, pp. 72-84.

<sup>13</sup> M. Chollet, op. cit., p. 143.

presunta esperienza formativa in una sorta di interminabile sospensione mortuaria, nonché in una dimensione dove l'ordine e la disciplina non si pongono semplicemente quanto regole di convivenza, ma come strumenti di un controllo totalizzante e inflessibile che non fa altro che svuotare l'individuo di ogni esperienza e incapsularlo all'interno di un sistema rigidamente gerarchico. Si tratta di un vero e proprio "cimitero di immagini"<sup>14</sup>, per dirla con Fabretti, un "inferno claustrale"<sup>15</sup>, in cui ogni aspetto della quotidianità viene risucchiato in una staticità soffocante, svuotata di ogni slancio vitale. Varcare la soglia dell'istituto significa, dunque, per le alunne, sprofondare in una condizione di perpetua immobilità esistenziale, in uno spazio dove le coordinate temporali si dissolvono, facendo sfumare i confini tra il passato, il presente e il futuro. In questo contesto, le giovani personagge non vivono pienamente e realmente il fluire del tempo, ma lo osservano scorrere, continuamente incapaci di interagirci, in quanto spettatrici di un'esistenza che non le coinvolge del tutto. Il loro sguardo, benché rivolto costantemente verso l'esterno, non trova però alcun varco per evadere: le finestre del collegio, anziché rappresentare il ponte verso l'infinito evocato da Bachelard, attraverso le quali si potrebbe instaurare un rapporto con "l'immensità del mondo"<sup>16</sup>, si configurano quanto ulteriori confini invalicabili, superfici trasparenti, schermi opachi, attraverso i quali il mondo appare distante e inaccessibile. Lontano dall'essere un luogo di formazione, il collegio assume così le sembianze di uno spazio di reclusione che si colloca tra prigione e una peculiare, paradossale e deformata casa di cura: più che orientata alla guarigione, questa struttura sembra infatti progettata per conservare un'immutabile condizione di sospensione, abitata da figure perennemente intrappolate in una nostalgia della 'non-vita' anziché della vita e del futuro, come se il loro destino fosse stato già irrimediabilmente segnato nel momento in cui vi hanno messo piede.

Le protagoniste dei *Beati anni del castigo* si muovono, infatti, continuamente in una sorta di limbo-labirinto, un ambiente sempre claustrofobico e opprimente, attraverso il quale vengono trascinate come da un flusso che le conduce, inevitabilmente, verso un destino di reclusione e smarrimento senza rimedi. Frédérique, l'amica più vicina della voce narrante del romanzo, una volta lasciate le mura scolastiche, si ritrova internata in un manicomio, mentre la protagonista viene trasferita in un diverso collegio, un luogo

---

<sup>14</sup> G. Fabretti, *Religione e famiglia nei "cristianesimi" di Fleur Jaeggy*, in: *Poetiche*, vol. 15, n. 39 (2-3 2013), p. 399.

<sup>15</sup> Ivi, p. 383.

<sup>16</sup> G. Bachelard, op. cit., p. 227.

altrettanto dissociato e privo di prospettive, dove l'ordine e la disciplina non fanno che riprodurre il medesimo meccanismo di segregazione che vigeva già all'interno del Bausler Institut. In questo nuovo spazio di costrizione, la narratrice percepisce un altro paradosso inquietante: questa struttura, pur presentandosi, di primo acchito, come un luogo armonico e regolato, cela, in realtà, un'ulteriore forma di controllo pervasivo che annulla ogni possibilità di autentica autonomia e di sviluppo dell'identità. L'atmosfera che vi si respira è, difatti, segnata dall'illusione di un peculiare equilibrio che, dietro la sua compostezza formale, tradisce una logica il cui scopo principale è sempre e comunque quello di 'sorvegliare e punire', per rifarsi a Foucault<sup>17</sup>. La libertà delle allieve è, dunque, anche in questo caso solo apparente, vincolata da norme invisibili che non solo delimitano ogni movimento, ma mettono anche a nudo l'ambiguità dello stesso sistema disciplinare, all'interno del quale non è tanto la privazione esplicita della libertà in sé a esercitare il controllo, quanto proprio la sua regolamentazione minuziosa, il suo essere costantemente vigilata e codificata.

Dopo anni di separazione, le due ex-allieve del collegio si ritroveranno ad un certo punto in Francia, ma anche questo incontro avverrà in un contesto di puro degrado e alienazione. Frédérique, dopo aver tentato di incendiare la casa di famiglia e di uccidere la propria madre (gesti entrambi rivelatori circa l'apocalisse del domestico in Jaeggy), vivrà a Parigi, isolata in una stanza spoglia, segnata da un'esistenza frammentaria e precaria. Il passato, una volta condiviso dalle giovani donne all'interno delle mura scolastiche, riemerge qui come un'eco lontana, ormai irraggiungibile, ulteriormente deformato da un presente che nega ogni possibilità di recupero reale. In definitiva, il percorso che questa amicizia mette in moto, più che un'educazione all'accettazione delle regole e delle leggi a cui le ragazze sono state sottoposte, diviene un'immersione ancora più profonda dentro le loro pulsioni distruttive e autodistruttive, tanatologiche piuttosto che agapiche. Tutto ciò le spinge a disobbedire alle attese, a dare vita a figure perturbanti, sovversive rispetto all'«angelo del focolare»<sup>18</sup> che l'istituto avrebbe voluto imporre. Difatti, l'ultimo tentativo

---

<sup>17</sup> Cfr. M. Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Gallimard, Parigi 1975, trad it. di A. Tarchetti: *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Collana Paperbacks, n. 77, Einaudi, Torino 1976.

<sup>18</sup> Il concetto di 'angelo del focolare' fu introdotto da Coventry Patmore nella sua raccolta di poesie pubblicata tra il 1854 e il 1862, in cui il poeta vittoriano idealizzava la figura femminile come custode devota della casa, incarnazione di purezza, altruismo e sottomissione (Cfr. C. Patmore, *The Angel in the House*, John W. Parker & Son, Londra 1854-1862). Successivamente, Virginia Woolf riprese e criticò questo concetto (1931), descrivendo l'«angelo del focolare» come un ostacolo alla libertà intellettuale delle donne e affermando la necessità di 'uccidere' tale ideale per poter esprimere la propria voce come scrittrice (Cfr. V. Woolf, *Professions for Women*, in: *The Death of the Moth and Other Essays*, Hogarth Press, Londra 1942).

della protagonista di ristabilire un legame con quei ‘beati anni’ la conduce al luogo della sua peculiare formazione, solo per scoprire che il collegio non esiste più. Al suo posto, ora sorge una clinica per non vedenti, e coloro che vi lavorano non hanno mai sentito parlare del Bausler Institut, come se esso fosse stato inghiottito dal tempo, cancellato per sempre dalla memoria collettiva, ma non dal DNA delle personagge. La scuola, che un tempo aveva rappresentato un microcosmo chiuso e oppressivo, si dissolve così in un’assenza assoluta, privando la protagonista persino della possibilità di confrontarsi con le tracce materiali della propria storia. La sparizione dell’istituto assume, in tal senso, un valore simbolico suggerendo l’invisibilità dei suoi stessi meccanismi disciplinari, i quali, pur trasformandosi e adattandosi, continuano comunque a operare nella struttura sociale in forme del tutto impercettibili. Questo ‘luogo del castigo’, alla fine, svela pertanto la sua radice grottesca, nonché la negatività di un potere tanto celato quanto pervasivo.

Il racconto dal titolo *F.K.*, ultimo della raccolta più recente di Jaeggy, *Sono il fratello di XX* (2014)<sup>19</sup>, si configura come un’ulteriore meditazione esistenziale, nonché una disamina critica di simili meccanismi repressivi e delle conseguenze di un’educazione capace di annientare del tutto la capacità dell’individuo, e in maniera particolarmente incisiva quella della donna, di autogenerarsi e di costruire, nell’età adulta, un ambiente vitale e domestico autentico. In perfetta continuità con *I beati anni del castigo*, in cui il Bausler Institut incarnava un luogo di isolamento, sospensione e controllo totalizzante, questa storia si fa portavoce di una concezione del tempo che non offre alcuna possibilità di sviluppo e di un’identità ridotta a un’impronta rigida, segnata da una completa privazione, sia psichica che fisica, delle potenzialità emancipatorie (se mai esistite). La vicenda di *F.K.*, alter ego piuttosto esplicito di Frédérique, si articola attorno a una condizione di esclusione che, sin dall’inizio, la condanna a un’esistenza normata e repressa: la protagonista viene infatti definita, nell’ultima frase del racconto, in maniera riduttiva e fatalista, “un foglio, certo, un foglio di riconoscimento. Con il nome della malattia”<sup>20</sup>, espressione che sintetizza la sua piena soggettivazione in termini clinici e burocratici, confermando l’assoluta impossibilità di una ridefinizione del sé. Questa identificazione, che appare come il marchio indelebile di un sistema formativo e istituzionale asfissiante, si accompagna al paradosso di un apparente “stare bene”<sup>21</sup>, intriso però di violenza,

<sup>19</sup> Per una riflessione sulla raccolta *Sono il fratello XX* si veda N. Tiliacos, *Fleur dentro un arazzo*, in: *Il foglio*, 27 ottobre 2014, articolo reperibile su: <https://www.ilfoglio.it/articoli/2014/10/27/news/fleur-dentro-un-arazzo-77872/> [ultimo accesso: 01.03.2025].

<sup>20</sup> F. Jaeggy, *Sono il fratello di XX*, Adelphi, Milano 2017 [2014], p. 129.

<sup>21</sup> Ivi, p. 126.

determinato dalla somministrazione forzata di sedativi e alla costrizione fisica della protagonista all'interno di un'istituzione manicomiale<sup>22</sup>.

Il percorso narrativo si snoda attraverso una disperata ricerca intrapresa dalla voce narrante, la quale si rivolge all'ufficio del “*Contrôle de l'habitant*”<sup>23</sup>, organismo statale incaricato di rintracciare le persone smarrite, nel tentativo di ritrovare quella che una volta era la sua compagna di scuola e, al contempo, l'unica testimone di un passato condiviso. Questa ricerca, permeata dalla tragica consapevolezza di una irreversibile perdita, rivela come il sistema, riducendo la vita a una mera anomalia da registrare, annulli ogni speranza di riconnessione autentica con un tempo perduto. A completare tale quadro emerge l'incontro della protagonista con la figura dell'affidataria legale di F.K. che incarna, a sua volta, non solo l'ideale di un ordine istituzionale, ma anche quello di un potenziale ambiente domestico segnato da una precisione quasi meccanica, che porta la voce narrante ad affermare:

Offre sicurezza. E deve avere una bella casa e un giardino molto curato. Del resto lì la natura non ha neppure bisogno di essere molto curata perché nasce già curata. È già

---

<sup>22</sup> Un prototipo della figura femminile ridotta al confinamento all'interno di una struttura manicomiale è già rintracciabile nella prima opera di Jaeggy, *Il dito in bocca* (Adelphi, 1968), in cui la protagonista, Lung, per dirla con Lovascio, incarna “un io annullato, soffocato da una realtà palustre, faticosamente in salita verso la follia” (R. Lovascio, *Le storie inquiete di Fleur Jaeggy*, Progedit, Bari 2007, p. XI). Lung non ha mai abbandonato l'abitudine infantile di mettersi il dito in bocca e continua a comunicare con il mondo in maniera bizzarra, rispondendo ai medici semplicemente mostrando lo smalto delle unghie. Questi gesti regressivi non solo simboleggiano il rifiuto (o l'impossibilità) della personaggia di crescere secondo le norme sociali, ma accentuano il dramma del suo confinamento in uno stato liminale tra l'infanzia e l'età adulta, rafforzandone l'alienazione, sia dagli altri che da sé stessa. La narrazione frammentaria e discontinua rispecchia la psiche frantumata della protagonista: l'apparente chiarezza del racconto è ingannevole, mentre i vari episodi riferiti da Lung si ricompongono in un puzzle disarticolato, un insieme di tasselli scollegati che sfidano ogni coerenza logica. Questa struttura narrativa risulta perfettamente funzionale alla rappresentazione dell'annullamento identitario: Lung non costruisce una storia lineare né un senso unitario di sé, ma si manifesta attraverso frammenti di memoria e percezione, come se la sua stessa esistenza fosse priva di un centro definito. La voce narrante, in alcuni passaggi, moltiplica prospettive e persone grammaticali, suggerendo una frattura interiore sempre più profonda. Anche se la protagonista tenta confusamente di attribuire un senso alla propria esperienza, il suo percorso sembra condurla inesorabilmente verso l'approdo alla follia, evidenziando come, per Jaeggy, solo attraverso la perdita della ragione si può, in qualche maniera, avvicinarsi a una, anche contorta, verità interiore, altrimenti del tutto inattingibile. Ciononostante, come afferma Moca, nel successivo libro di Jaeggy dal titolo *L'angelo custode* (Adelphi, 1971), si potrebbe magari ritrovare un'ulteriore possibilità, riconosciuta, in questo caso, esclusivamente ai bambini, “di conoscere il mondo e di vedere tutte le sue sfumature più complesse, di addentrarsi nei misteri della vita e di restituirne a voce i caratteri, come se l'età offrisse la possibilità di dire con esattezza. È anche questo il motivo per cui tra loro e il resto del mondo si alza un muro di incomprensione, perché grazie alla loro capacità di vedere le cose per ciò che sono non devono discutere del mondo fuori con gli altri” (M. Moca, op. cit., p. 34). Infatti, le due protagoniste del romanzo, Jane e Rachel, vivono anche loro in un ambiente chiuso e limitato che, a sua volta, sembra paradossalmente potenziare le loro esistenze, vissute attraverso dialoghi e riflessioni peculiari, “in una sorta di simbiosi che le accomuna anche per il rapporto particolare con il mondo che appare ai loro occhi nello stesso tempo schermato e perfettamente attraversabile, vissuto dentro le proprie teste e senza spazio per le esperienze esterne” (Ivi, p. 33).

<sup>23</sup> F. Jaeggy, *Sono il fratello di XX*, op. cit., p. 121.

predisposta a crescere bene, a germogliare bene, a seccarsi bene e a ricrescere altrettanto bene. [...] Si è presi da struggimento, quando si guardano quelle viti soleggiate, felici, ben più felici di F.K. e me quando andiamo a passeggiare. Ostentano felicità. Non si può dar loro torto. Tutto il paesaggio è un'ostentazione di felicità. È questo che commuove e rende triste. Come se mancasse qualcosa comunque. Forse le nostre vite sbagliate. Quella di F.K. e la mia. Delle due amiche. Cerco di spiegarlo alla signora. È così gentile. Mi sta ad ascoltare.<sup>24</sup>

L'apparente serenità del mondo circostante si configura qui come il volto di una disciplina che nega ogni possibilità di autonomia alle due giovani donne: la condizione di F.K. e quella della narratrice rimangono, in tal senso, segnate da una perpetua incapacità di instaurare relazioni e spazi vitali in cui l'individualità possa esprimersi liberamente. Di conseguenza, l'ordine esterno finisce per imporsi su quello interiore, aggravando la loro condizione di smarrimento e alienazione, nonché rendendo le loro vite ancora più drammaticamente perse. È in tale contesto che questa l'amicizia assume, ancora una volta, una valenza ambivalente e centrale: da un lato, essa emerge come l'ultimo tentativo di riconnettersi con un passato in cui l'integrità della persona poteva magari, in qualche modo, affermarsi ("Le dissi che era una pianista. E volevo sentirla ancora suonare. Ogni volta che andavo a un concerto per pianoforte lei, la mia amica, mi ritornava sulle palpebre"<sup>25</sup>); dall'altro, si configura come il simbolo del fallimento totale di un apparato, non solo educativo, ma anche sociale, che, attraverso strumenti di controllo pervasivo, ha reso inevitabile la condizione di isolamento e alienazione. La percezione, peraltro, della voce narrante di essere l'unica a ricordare e cercare F.K. si fa eco di una solitudine condivisa, in cui il tentativo di salvare una compagna di scuola si scontra con la cruda realtà dell'impossibilità di superare le onnipresenti strutture repressive che hanno irrimediabilmente segnato il destino di entrambe. In questa articolata disamina, il racconto di Jaeggy si pone dunque quale testo emblematico, in cui la riflessione sul rapporto tra educazione, formazione, protezione, identità femminile e potere si fa veicolo della tragica consapevolezza di un sistema che, anziché promuovere la crescita, incastra la donna all'interno di un interminabile limbo esistenziale<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Ivi, pp. 127-128.

<sup>25</sup> Ivi, p. 123.

<sup>26</sup> Come afferma S. Presti, "[l']educazione in questo senso non è solo un fatto borghese, è il sottotraccia che reprime la dimensione della soggettività che diventa marginale nella forma dei rapporti sociali" (S. Presti, *Scrivere l'assenza: Il nichilismo gentile di Fleur Jaeggy*, in: *Diacritica*, III, fasc. 6 (18), 2017, pp. 40-57, articolo reperibile su: <https://diacritica.it/lettture-critiche/scrivere-lassenza-il-nichilismo-gentile-di-fleur-jaeggy.html> [ultimo accesso: 01.03.2035].

Anche il racconto *Tropici*, contenuto nella medesima raccolta di Jaeggy, si inserisce pienamente nella riflessione sull'ambiente domestico e formativo concepito come spazio di reclusione e di annullamento identitario, anziché di protezione e costruzione del sé. Questa volta, il punto di vista è affidato al fratellastro della protagonista, che osserva con distanza la sorella, un'ombra silenziosa che attraversa la sua vita senza mai rivelarsi pienamente. La ragazza sembra rappresentare, difatti, un'ulteriore incarnazione del prototipo femminile jaeggiano: isolata, enigmatica, cresciuta in ambienti che non la accolgono del tutto, ma la costringono a un'esistenza meccanica, programmata, sottomessa. In questo contesto, la casa non è mai, per la figura femminile, un vero luogo di appartenenza, e la giovane viene trascinata in spazi che dovrebbero essere per lei, in qualche maniera, domestici, ma che, ancora una volta, si rivelano sempre freddi, regolati da norme imposte e privi non solo di calore familiare, ma anche di alcun valore realmente formativo: “Non imparò a cucinare, non imparò nulla [...]. Tornò a casa, che non era la sua casa, perché lei non ha mai avuto una casa”<sup>27</sup>. La personaggia è, in effetti, fortemente segnata dall'istituzione educativa, il famigerato Bausler Institut, lo stesso collegio presente ne *I beati anni del castigo*: il racconto, in questa prospettiva, potrebbe essere, dunque, letto come ulteriore percorso ‘postumo’ della medesima protagonista, vista questa volta dall'esterno, attraverso gli occhi del fratellastro. Il collegio assume nuovamente un ruolo centrale nella formazione della ragazza, imponendo su di lei una disciplina che continua a separarla da ogni affetto familiare, rendendola incapace di sviluppare legami profondi e autentici. Il fratello osserva questa sua totale inabilità di situarsi nelle relazioni: ogni loro incontro è, infatti, segnato da nient'altro che dalla freddezza e dal disagio, fino al punto in cui perfino il saluto si riduce a una mera formalità, come se tra i due non vi fosse mai alcuna vera conoscenza: “[L]a salutai formalmente, mi intimidiva, e quando lei mi porse la mano non potei fare altro che stringerla, anche se, con qualche sforzo, l'avrei abbracciata”<sup>28</sup>.

Anche in questa narrazione le caratteristiche dell'ambiente domestico vengono completamente ribaltate: la protagonista non ha mai avuto una vera e propria casa, né un luogo in cui riconoscersi. La madre la tiene sempre a distanza e ne determina il destino, il padre è sostanzialmente assente, mentre il collegio, in cui la ragazza trascorre i suoi anni di crescita e formazione, rappresenta, per lei, più una prigione che un presunto rifugio da tali dinamiche. L'esistenza della giovane si svolge, infatti, tra istituti, pensionati, grandi

---

<sup>27</sup> F. Jaeggy, *Sono il fratello di XX*, op. cit., p. 92.

<sup>28</sup> Ivi, p. 90.

alberghi e dimore provvisorie, senza mai portarla in un ambiente che le permettesse di costruire un'identità stabile. Nemmeno le sue brevi fughe o le pause periodiche tra un istituto e l'altro permettono alla protagonista di ritrovare un attimo di tregua, di autentico sollievo, oppure una vaga occasione di autodefinirsi: “Cercava di recuperare il tempo perso. Tornò in collegio. Uscì dal collegio. Tornò in collegio. Infine ebbe diciassette anni”<sup>29</sup>. Questo nomadismo forzato della personaggia evidenzia, in effetti, il senso dello sradicamento e di una estraneità totale che continua a permeare la sua vita, mentre il fratellastro cresce in ambienti ricchi, tropicali, circondato da affetto e dalla sicurezza materiale. Il contrasto tra il ragazzo e la sorella si manifesta, appunto, nella loro opposta esperienza dello spazio: lui abita luoghi caldi, aperti, simbolo di un'esistenza serena e privilegiata, mentre lei è costretta in ambientazioni chiuse, dimore inospitali, regolate da istituzioni e figure autoritarie. Il titolo stesso del racconto assume così un valore allegorico: i tropici evocano libertà, vitalità e abbondanza, tutto ciò che alla protagonista è invece negato. Eppure, il finale della storia suggerisce, al contempo, una latente verità: dietro la sua apparente freddezza, la ragazza era, da piccola, pervasa dal desiderio e dalla malinconia, sognava questo mondo esotico e lontano, un altrove impossibile, rifugiandosi nella stesura di un diario segreto, unico spazio simbolico in cui potesse immaginare un'esistenza diversa e fantasticare su ciò che non ha mai potuto vivere per colpa dell'ambiente collegiale in cui è stata inserita:

Ho trovato anche un diario infantile, di quando viveva con la nonna, dove accennava alla mia felicità, al lusso in cui vivevo, parlava dei paesi tropicali e dell'America centrale, dove oggi si scannano, come di un paradiso, e la vegetazione di quei paesi si posava come una corona sul lago davanti alla casa, e lei vedeva suo fratello giocare con le piante, con il cielo. E quando era stanco di giocare e i domestici venivano a prenderlo, lui poteva dire: «*J'en ai assez de la beauté*». Lei sognava, sognava del suo fortunato fratello, della fortunata madre che, invece di odiare, amava; ed è forse per questo che, quando mi rivide, vide in me un piccolo principe, o un dignitario dei Tropici, e chinò il capo in segno di rispetto e devozione.<sup>30</sup>

Come solitamente accade nei racconti di Jaeggy, i desideri della protagonista sono rimasti del tutto soffocati, incisi sulla carta, incapaci di tradursi in un autentico movimento verso qualche cambiamento, rivelando nient'altro che un profondo conflitto interiore. Viste le confessioni contenute nel diario, la freddezza e il distacco che la ragazza ha continuato a manifestare verso il mondo circostante, anche durante la sua vita post-collegiale, non

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 91.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 92-93.

sembrano più risultare suoi tratti innati, ma piuttosto si mostrano come effetto tragico di un'educazione istituzionale che l'ha totalmente privata della possibilità di sperimentare affetto e intimità. La sua vaga e quieta ribellione si esprime al massimo nel rifiuto delle convenzioni imposte, come quando decide di non vestirsi di nero per il funerale del padre, un gesto che va oltre la pura trasgressione estetica, per diventare affermazione dell'unico potere che le è rimasto: la gestione della propria relazione con la morte. In tale contesto, la protagonista di questo racconto non è un'eccezione, bensì si pone come un'ulteriore incarnazione dell'universo femminile jaeggiano in cui le donne non possiedono né un luogo né una voce e dove il loro stesso desiderio di appartenenza si trasforma in una condanna pervasiva e silenziosa.

L'eco de *I beati anni del castigo* è chiaramente percepibile anche nel romanzo di Jaeggy intitolato *Proleterka* (2001)<sup>31</sup>, in cui la voce narrante sembra perpetuare un altro percorso postumo, trovando però una sua nuova espressione all'interno di un viaggio che assume comunque i tratti di una deriva senza scopo né direzione<sup>32</sup>. La narrazione si sviluppa attorno all'immagine di una 'nave fantasma'<sup>33</sup>, un vascello carico di figure condannate a un'esistenza inerte, sospeso in uno stato liminale, il cui moto errante prosegue senza coordinate precise e dove il tempo non si configura, nuovamente, mai come progresso, ma come reiterazione incessante, scandita semmai dal perpetuo ondeggiare del mare, un battito maligno che conferisce al tragitto un'ulteriore aura funerea. Anche in questo contesto la protagonista si ritrova confinata in un ambiente chiuso e asfittico, un luogo di isolamento assoluto, in cui ogni tentativo di comunicazione si dissolve nel silenzio e dove le presenze circostanti si riducono ad una consistenza spettrale. Le voci e le ombre che accompagnano la narratrice nel suo viaggio non sembrano, difatti, nemmeno dotate di sostanza o di intenzionalità: piuttosto che interlocutori reali, esse appaiono quanto residui di un'umanità già dissolta, entità sospese tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Il desiderio di evasione, alimentato negli anni di collegio e proiettato verso un futuro

---

<sup>31</sup> Francesca Pilato, nel suo saggio *Una trilogia non esibita*, si concentra appunto sulla particolare coerenza tematica tra i libri dell'autrice, affermando che “[c]’è una sorpresa che attende il lettore delle ultime tre opere di Fleur Jaeggy: pur disponendosi con un certo intervallo di tempo l’una dall’altra, *I beati anni del castigo* (1989), *La paura del cielo* (1994) e *Proleterka* (2001) compongono il delicato eppur preciso disegno di una trilogica partitura narrativa” (F. Pilato, *Una trilogia non esibita*, in: *Studi Novecenteschi*, vol. 34, no. 74, 2007, p. 559).

<sup>32</sup> Cfr. A. Brysiak (Poreczyk), *Vecchi da sempre. Senilità e infanzia nell'opera di Fleur Jaeggy*, in: *Rivista di Studi Italiani*, no 3, Anno XXXVII, Toronto 2019, pp. 122-132. Per un'interpretazione approfondita riguardo il romanzo *Proleterka* di Jaeggy si veda: R. Castagnola, *Un viaggio verso l'Ade: Proleterka di Fleur Jaeggy*, in: *Versants*, vol. 50, 2005, pp. 179-198.

<sup>33</sup> Cfr. F. Jaeggy, *Proleterka*, Adelphi, Milano 2014 [2001], p. 66.

immaginato come liberatorio, si rivela ancora una volta nient’altro che un miraggio puramente illusorio. Difatti, il mondo esterno, tanto a lungo sognato e vagheggiato dalle alunne dell’istituto, non offre, nemmeno all’interno di questa narrazione, alcuna via di fuga o possibilità di liberazione, ma ancora una volta si traduce in un ulteriore spazio chiuso, in un’ennesima condizione di reclusione. Giunti infine al porto, i passeggeri di ‘Proleterka’ abbandoneranno la nave senza bagagli, in una scena che non segna né un ritorno né un nuovo inizio, ma piuttosto il compimento di una sottrazione definitiva. Privati di esperienze e memorie, i protagonisti non lasceranno nessuna traccia del loro itinerario, braccati da un vuoto che continuerà ad accumularsi alle loro spalle, mentre il luogo da cui si allontaneranno, una volta sbarcati, assumerà le sembianze di una sorta di sepolcro sigillato, “una specie di mausoleo”<sup>34</sup>, destinato anch’esso a sprofondare nell’oblio, a dissolversi, senza lasciare nessun segno tangibile della loro esistenza.

Tornando alla riflessione di Chollet, vediamo come la studiosa sottolinea quanto ogni abitazione, che sia o meno quella dei propri parenti,

permette di instaurare un legame genealogico, grazie alla sua dimensione museale. Dovrebbe permettere di essere in armonia con il mondo, tra i propri contemporanei, e anche in rapporto con il passato, con la sua storia. [...] Cercare un alloggio non è solo cercare un luogo in cui tenere vivo il ricordo di chi ci ha preceduto, ma magari anche cercare un luogo abbastanza accogliente da abbandonarci e affidargli il nostro destino, nella vita come nella morte. Dietro la ricerca di un luogo in cui vivere si nasconde la ricerca di un luogo in cui morire, perfino in cui riposare<sup>35</sup>.

Jaeggy immagina invece spazi e abitazioni che sembrano rifiutare qualsiasi forma di vitalità, essendo essi stessi concepiti come realtà postume: glaciali, immobili, severe, apparentemente calme e indifferenti, confinate e chiuse<sup>36</sup>. Sono luoghi pensati di partenza come già morti, luoghi che, anziché evocare l’atmosfera di musei che custodiscono ricordi con cui si potrebbe instaurare un legame, assomigliano, come abbiamo detto, a dei mausolei privi di spirito, a cimiteri dell’anima, a “sterili prigioni con finestre cieche, tagliate fuori dal flusso della vita”<sup>37</sup>. Questi spazi non si limitano, tuttavia, a essere puri scenari di isolamento, ma diventano veri e propri dispositivi di immobilizzazione, ambienti in cui l’esistenza sembra sospesa in una dimensione irreversibile. Le abitanti di questi scenari appaiono svuotate di storia e possibilità di vita, figure ectoplasmatiche senza nome né

<sup>34</sup> Ivi, p. 31.

<sup>35</sup> M. Chollet, op. cit., p. 69.

<sup>36</sup> Cfr. R. Castagnola, *Fleur Jaeggy*, Cadmo, Fiesole 2006, pp. 44-46.

<sup>37</sup> M. Chollet, op. cit., p. 27.

destino, il cui legame con il mondo esterno si è dissolto in un'inerzia senza uscita. Il paesaggio stesso, con la sua fissità implacabile, non è, per Jaeggy, uno sfondo passivo, ma un elemento alquanto attivo della loro condizione: non accoglie, non si trasforma, non offre alcuna prospettiva, lasciando che le personagge affondino in una staticità che si fa condanna. L'aspetto più drammatico della loro reclusione, tuttavia, non riguarda solo la privazione dello spazio aperto, emblema di un'adolescenza libera e vivace, ma, come abbiamo già accennato, la dissoluzione stessa del tempo. Lontano da questi luoghi, il tempo segue infatti la sua traiettoria lineare, imponendo il suo scorrere ineluttabile; qui, invece, si spezza e si ritrae, trasformandosi in un vortice immobile in cui ogni possibilità di cambiamento viene negata. Non c'è progresso, non c'è ritorno, esiste solo un presente fossilizzato che avvolge le protagoniste in una specie di gabbia invisibile. L'intera costruzione narrativa di Jaeggy sembra ruotare, infatti, attorno a una poetica della chiusura<sup>38</sup>, a una fenomenologia dell'isolamento che si traduce tanto nei luoghi quanto nella scrittura stessa. I suoi ambienti, nordici e severi, appaiono congelati in un silenzio carico di tensione, mentre la prosa dell'autrice, spogliata di qualsiasi ridondanza, riproduce questa atmosfera con una precisione chirurgica, essenziale, affilata, 'clinica', riflettendo la stessa rigidità che governa i mondi che descrive.

2. Bachelard definisce la casa come "il primo mondo dell'essere umano"<sup>39</sup>, nonché un "essenza intima e concreta"<sup>40</sup> che giustifica il valore unico di tutte le nostre immagini di intimità protetta. Tuttavia, in Jaeggy, questa dimora iniziale dell'anima, che nella sua accezione primordiale potrebbe essere identificata con l'utero materno, non accoglie mai, sin dal concepimento. Essa non offre giustificazione né protezione; al contrario, rimane un luogo di costante respingimento, privo di quel "calore originario"<sup>41</sup>, capace solo di un freddo e distante allontanamento. Per Jaeggy, e per le sue protagoniste, la madre, così come la casa natale e tutti gli spazi che in seguito ne assumono il ruolo, rappresentano la radice dell'abiezione, per rifarsi a Kristeva<sup>42</sup>. Infatti, come già accennato, sono spesso proprio le madri a ricoprire il ruolo di figure silenziosamente autoritarie e impositive, controllando e determinando i destini delle loro figlie attraverso il potere delle istituzioni in cui le

<sup>38</sup> Cfr. G. Fabretti, op. cit., p. 399.

<sup>39</sup> G. Bachelard, op. cit., p. 35.

<sup>40</sup> Ivi, p. 31.

<sup>41</sup> Ivi, p. 35.

<sup>42</sup> Cfr. J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, Parigi 1980, trad. it. di A. Bartoli e M. Nicola: *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 1981.

inseriscono, più che i padri, che appaiono invece ancora più assenti, effimeri, distanti, tranquillamente rassegnati o addirittura indifferenti al futuro delle proprie figlie<sup>43</sup>. Un esempio paradigmatico di questa rappresentazione si trova in *Senza destino*, il racconto di apertura della raccolta di Jaeggy dal titolo *La paura del cielo* (1994). Qui, la protagonista Marie Anne incarna una maternità radicalmente negata, una figura corrosa dall'ostilità e dall'assenza di empatia verso la propria figlia. Infatti, sin dalla nascita, la bambina non è percepita dalla madre come una creatura da amare, ma quanto un peso, un'imposizione priva di qualsiasi risonanza affettiva: “Marie Anne l’aveva detestata da quando era apparsa nel mondo”<sup>44</sup>. Il rifiuto materno non si manifesta solo in questa dichiarazione esplicita della voce narrante, ma è inscritto nella routine dell’accudimento che si riduce a una meccanica gestione del corpo infantile, del tutto priva di calore e di tenerezza. L’unico gesto che stabilisce un’interazione fisica tra madre e figlia si traduce in un rituale di distacco: “Marie Anne siede in giardino e con il piede spinge la carrozzina sino al muro. Poi con la corda la tirava verso di sé”<sup>45</sup>. L’oscillazione del corpo della bambina, ridotta a un oggetto spostato con gesti automatici, diviene emblema della sua condizione: non quella di un essere da custodire e crescere all’interno di un ambiente domestico, sia accogliente che realmente formativo, ma di un corpo manipolato senza coinvolgimento, sospeso in una dimensione di estraneità e rifiuto. A questa maternità recisa si contrappone la figura di Johanna che si configura come una madre mancata, una donna che desidera investire affetto e protezione sulla bambina, tentando di colmare il vuoto lasciato da Marie Anne. La sua supplica rivela il bisogno di dare senso alla propria esistenza attraverso un legame sostitutivo: “Se non ti piace, perché non la dai a me?”<sup>46</sup>, ripete ossessivamente Johanna, nella speranza di un’adozione che non avverrà mai. Infatti, il suo desiderio di maternità non troverà spazio, poiché la bambina non sarà destinata a lei, bensì, almeno inizialmente, a un’altra forma di sostituzione, quella orchestrata dai padroni della casa in cui la donna lavora che, a loro volta, vedono nella ragazzina una specie di ‘simulacro’ atto a riempire il vuoto lasciato dalla loro figlia defunta, il cui mondo è rimasto intatto, congelato nel tempo (“Non si può giocare con i giocattoli dei morti”<sup>47</sup>). La bambina non è, dunque, un individuo autonomo,

<sup>43</sup> Cfr. E. Durante, *Fleur Jaeggy, fuori di sé, fuori dal tempo*, articolo reperibile su: [https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal%3A82769/datastream/PDF\\_02/view](https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal%3A82769/datastream/PDF_02/view) [ultimo accesso: 01.03.2025].

<sup>44</sup> F. Jaeggy, *La paura del cielo*, Adelphi, Milano 2009 [1994], p. 13.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Ivi, p. 14.

<sup>47</sup> Ibidem.

bensì un oggetto da inserire in una narrazione già scritta, un'esistenza modellata sulla mancanza. Marie Anne sembra accogliere questa prospettiva con un cinismo ben calcolato: accetta i doni da parte della coppia, viene ornata di gioielli e trasformata, in tal modo, in una madre degna di cedere il proprio ruolo. Tuttavia, al culmine della sostituzione, tutto il processo improvvisamente si interrompe, quando l'adozione, che sembrava inevitabile, viene rifiutata dalla stessa protagonista con una sentenza lapidaria: “Non avrà un bel destino. Non la lascerò a quei signori”<sup>48</sup>. Il gesto con cui Marie Anne infrange il patto suggella una condanna: la bambina non sarà mai salvata, né da un amore autentico né da una maternità surrogata, ma resterà esposta all'ostilità e all'abiezione primordiale. L'epilogo del racconto si iscrive pienamente in questa logica di negazione, respingimento e rovina: la padrona della casa si impicca subito dopo aver ricevuto il rifiuto, mentre la bambina cresce sotto lo sguardo sprezzante della madre biologica, la cui avversione non conosce redenzione. Divenuta adolescente, la ragazza è ormai estranea alla propria storia, priva di un'identità capace di ancorarla a un senso di appartenenza (“Dicono che sia un po' ebete. Ma non è così. Lei guarda soltanto il suo destino. Più esattamente, guarda dove è passato il suo destino”<sup>49</sup>). Il rifiuto della sostituzione materna genera, in questo racconto, un vuoto irreparabile, dove nessun'altra figura riesce a colmare l'assenza primaria, nessun riscatto è possibile. La maternità, presunta incarnazione della domesticità sicura e accogliente, non si manifesta neanche qui come fondamento di identità, bensì quanto luogo di una sottrazione definitiva, dove la trasmissione del legame non si realizza e l'eredità affettiva si dissolve in una solitudine ineluttabile.

Se in *Senza destino* la maternità assume i tratti della crudeltà e della repressione, in *Una moglie*, seconda storia della medesima raccolta jaeggiana, essa viene declinata nei termini di una sostituzione progressiva e quieta, mettendo in scena il dramma silenzioso di un annullamento identitario all'interno della struttura familiare. In questo racconto, il progressivo e implacabile sovvertimento dei ruoli non si compie attraverso alcuni atti di ribellione o conflitti esplicativi, bensì tramite un'erosione lenta e inesorabile della figura materna, sino alla sua completa sparizione. Jaeggy, infatti, esplora qui la maternità vissuta non come esperienza di cura e protezione, ma quanto ruolo sociale precario, esposto al rischio costante di annullamento e riassegnazione. Il focolare domestico, lungi dall'essere un luogo di sicurezza e di appartenenza, si trasforma pertanto in uno spazio inospitale,

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 19.

<sup>49</sup> Ibidem.

teatro di un processo di spoliazione e di esclusione. In questo contesto, Gretel, madre biologica di tre figlie, emerge unicamente in qualità di una presenza passiva, transitoria, destinata a essere, silenziosamente, simbolicamente e progressivamente, rimpiazzata dalla serva, una figura perturbante, ambigua, descritta con pochi tratti essenziali ma incisivi, sufficienti a suggerire la sua crescente influenza. Sin dalle prime righe del racconto, l'autrice tratteggia Gretel in termini di fragilità e subalternità rispetto all'ambiente in cui la donna è costretta a vivere: moglie del proprietario di un allevamento di bestiame, la sua identità è confinata entro una dimensione domestica in cui il suo ruolo appare più imposto dalle convenzioni che coscientemente scelto. L'elemento materno risulta, pertanto, privo di qualsiasi connotazione affettiva reale, mentre la nascita delle figlie non viene percepita dalla protagonista come un'esperienza fondativa dell'identità femminile, bensì quanto fatto del tutto naturale, quasi meccanico, scandito da un ritmo biologico inevitabile:

Forse da giovane, prima di sposarsi, può aver avuto qualche curiosità per il mondo, che ben presto si affievolì. Con il passare degli anni, non ne ebbe più alcuna. C'erano le bestie, innanzitutto, poi nacquero tre femmine. Ogni due anni. Puntuali. A trentacinque anni Gretel era una madre orgogliosa. Partorivano le bestie, aveva partorito lei.<sup>50</sup>

Il parallelismo tra il parto umano e quello animale suggerisce una maternità puramente istintiva, priva di volontà e di emotività, svuotata di significato, evidenziando ancora di più il suo carattere, di partenza, transitorio. Infatti, Gretel non viene esautorata con forza, ma con una naturalezza inquietante, quasi fosse destinata sin dall'inizio a perdere il proprio posto. Un momento particolarmente significativo è quello in cui la domestica si rivolge alla protagonista chiamandola “gnädige Frau”<sup>51</sup>, un titolo nobilitante che, paradossalmente, finisce per sottolineare la sua esclusione. Se da un lato questo appellativo suggerisce rispetto e deferenza, dall'altro assume infatti un tono ironico e beffardo: Gretel è formalmente la padrona, ma di fatto ha già perso ogni autorità. Il racconto gioca su questi slittamenti semantici per rendere esplicito il processo di sostituzione senza mai dichiararlo apertamente. Il progressivo annientamento della madre biologica si consuma, dunque, senza alcuna sua resistenza, in quanto lei stessa non tenta mai di riaffermare il proprio ruolo, ma si lascia scivolare in un'irrilevanza che appare come l'esito naturale della sua condizione iniziale. La domestica, d'altro canto, non cerca di assumere il ruolo materno per vocazione o per dedizione, bensì semplicemente perché il vuoto lasciato dalla genitrice lo

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 23.

<sup>51</sup> Ivi, p. 24.

rende possibile. La narrazione si configura così come una riflessione sulla precarietà dell'identità femminile in un contesto in cui i legami non sono fondati sull'amore, ma su meccanismi di adattamento e di pura sopravvivenza. Jaeggy, attraverso la sua scrittura essenziale e affilata, non lascia spazio ad alcuna speranza: qui non c'è redenzione, non c'è un lido fine, né possibilità di riscatto, ma solo il lento dissolversi di un'identità, sostituita senza clamore da una presenza più forte, più silenziosa, più implacabile. Ancora una volta, il focolare domestico si manifesta, in questa narrazione, non come luogo di protezione e sicurezza, ma in qualità di scenario di esclusione e di perdita, in cui la presenza femminile è costantemente in bilico tra imposizione e annullamento e dove le dinamiche di potere si insinuano nelle relazioni più intime, ridefinendo la maternità come elemento di instabilità e fragilità.

Abbiamo dunque osservato come, in *Una moglie*, la sostituzione materna avvenga attraverso un'erosione silenziosa e inesorabile; in *Porzia*, invece, un altro racconto contenuto nella raccolta *La paura del cielo*, essa si carica di un'ambiguità ancora più profonda, oscillante tra usurpazione e fallimento. La protagonista, il cui nome dà il titolo al racconto, è inizialmente relegata al ruolo di semplice domestica, ma la sua presenza nella casa della famiglia Bechtler si insinua progressivamente, divenendo sempre più pervasiva. Fin dall'infanzia, Doris, la figlia della coppia, percepisce in lei una maternità alternativa, al punto da chiamarla *Mutti*: "Tu sei la mia vecchia mamma"<sup>52</sup>, afferma un giorno, cercando nella serva il surrogato di un affetto corroso dalla madre biologica, la quale "spesso la stringeva così forte a sé che sembrava volesse soffocarla"<sup>53</sup>. La replica di Porzia, "Ma io ho la stessa età di tua mamma"<sup>54</sup>, viene immediatamente ribaltata dalla bambina: "Tu sei molto più vecchia di lei, perché sei vecchia prima"<sup>55</sup>. Questo scambio, apparentemente innocuo, rivela inoltre la natura ambivalente di Porzia, figura sospesa in una dimensione senza tempo, destinata a un'esistenza liminale e mai del tutto definita.

Con la morte improvvisa dei genitori di Doris, il rapporto tra la ragazza e la domestica sembra portare verso una trasformazione irreversibile: Porzia non si limiterà a voler colmare il vuoto lasciato dalla madre della giovane, ma tenterà di sostituirla pienamente. Tuttavia, il suo desiderio non si realizzerà mai del tutto, gravato dal peso di una frattura definitiva, da parte della serva, con il suo passato, sancita da un gesto di forte

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 62.

<sup>53</sup> Ivi, p. 59.

<sup>54</sup> Ivi, p. 62.

<sup>55</sup> Ibidem.

valenza simbolica: il furto di una croce dalle mani della propria madre defunta. Questo atto non sarà dettato da alcuna devozione religiosa, bensì da un impulso ambiguo, in bilico tra il bisogno di possesso e il desiderio di negazione. Sottraendo la croce, la serva compirà un'azione violenta di rifiuto e di interruzione del legame genitoriale, privando la madre persino di una dignità postuma: “Porzia ha fatto in modo che sua madre nella terra non pregasse più. Ha tolto vita, rubando l’oggetto, alla vita che non c’era più”<sup>56</sup>. Il suo gesto sembrerà esprimere sia una profonda volontà della donna di recidere ogni eredità materna, sia quello di affermare la propria autonomia, un gesto che, anziché conferirle un nuovo potere, la condannerà all’impossibilità di diventare lei stessa madre a pieno titolo: “Rubandolo ha compiuto un sacrilegio. Non si possono derubare i defunti”<sup>57</sup>. Perfino Porzia avvertirà il peso della sua trasgressione e così la croce, carica di un potere oscuro e perturbante, diverrà, per lei stessa, un oggetto maledetto e crudele: quando la domestica tenterà di bruciarla, essa resisterà alle fiamme (“Gli oggetti di culto sono sempre vendicativi”<sup>58</sup>), a dimostrazione del fatto che il potere materno, qualunque forma assuma, non può essere semplicemente e bruscamente sottratto, negato o, ancor meno, rimpiazzato.

Il fallimento di Porzia sarà, dunque, definitivo: né il furto riuscirà a produrre alcun reale passaggio di ruolo, né la successiva morte dei genitori di Doris avvicinerà la protagonista al pieno compimento del suo maligno e taciuto desiderio di maternità, che la ragazza le aveva inizialmente attribuito. Nonostante i calcolati tentativi di Porzia di accedere progressivamente a una posizione di maggiore autorità – dapprima ponendosi dietro Doris mentre questa organizzava il funerale, poi cercando di inserirsi con discrezione nella gestione della casa e, infine, affiancandola nella supervisione del patrimonio familiare – la sua aspirazione si ridurrà solo a quello di un’esistenza ‘intermedia’. Doris continuerà, in effetti, a trattarla “*quasi* come una mamma”<sup>59</sup>, e quel ‘quasi’ segnerà per sempre l’irrimediabile esclusione della donna da una maternità autentica. Il riso finale di Porzia, inaspettato e inquietante, suonerà come un gesto di resa e disperazione: non sarà più serva, non sarà madre, non sarà erede, ma resterà sempre un’ombra destinata anch’essa a dissolversi, segnata dal peso di un furto inutile, incapace di conferirle un’identità compiuta.

Dalle narrazioni sopra citate emerge con chiarezza come Jaeggy costruisca un universo in cui la maternità e l’ambiente domestico non rappresentano mai un luogo di

<sup>56</sup> Ivi, p. 68.

<sup>57</sup> Ivi, p. 66.

<sup>58</sup> Ivi, p. 73.

<sup>59</sup> Ivi, p. 62.

accoglienza o di rifugio, ma piuttosto uno spazio esposto alla dissoluzione o, semmai, all'usurpazione. La figura materna, in questi racconti, si sgretola e si disperde: in *Senza destino* essa si nega e si rifiuta la sostituzione, condannando la figlia a una sorte avvolta nell'oblio; in *Una moglie* si consuma fino a scomparire, mentre in *Porzia* viene sia negata che, successivamente, sottoposta a un tentativo di sottrazione simbolica, senza mai poter essere realmente rimpiazzata e rivelando, in tal modo, paradossalmente, il suo carattere ancora più irresoluto. Ciò che resta, in Jaeggy, è sempre e comunque il vuoto, l'impossibilità di un cambiamento, nonché l'ombra di un'identità femminile che non può mai essere costruita.

3. Nelle opere dell'autrice, le complesse dinamiche tra madri e figlie si riflettono anche in altri tipi di legami, soprattutto nelle relazioni sentimentali che le protagoniste provano a instaurare nell'età adulta. Infatti, l'esperienza di abiezione, privazione affettiva e fragilità, che segnano l'infanzia delle protagoniste, si prolunga in tali legami, resi instabili dall'assenza di un modello relazionale di riferimento. Questo schema si manifesta con particolare evidenza nei racconti *La promessa* (*La paura del cielo*) e *Agnes* (*Sono il fratello di XX*), in cui il tentativo di costruzione di una relazione si svolge in un clima di continua tensione, segnato da una dialettica irrisolta tra desiderio e proibizione. Le protagoniste di entrambe le storie, sospese tra peccato e rimorso, tra "qualcosa di brutale e celestiale"<sup>60</sup>, per utilizzare le parole di un'altra opera dell'autrice dal titolo *Le statue d'acqua* (1980), vivono in un perpetuo scenario oscuro, in una condizione di costante dissociazione, intrappolate all'interno di un'esistenza che le condanna all'impossibilità di una vera emancipazione affettiva. Ne *La promessa*, lo spazio domestico assume una doppia valenza: da un lato, rappresenta un rifugio per la relazione tra due donne, Ruth e Freneli, dall'altro, si configura come un confine necessario, oltre il quale la loro unione deve celarsi dietro una finzione imposta dalle convenzioni sociali. Infatti, al di fuori delle mura della casa, le personagge continuano a presentarsi al mondo come sorelle, evitando così lo sguardo giudicante della comunità. Con il trascorrere del tempo, la loro intesa si affievolisce, eppure la casa continua a offrirsi come uno spazio sospeso, in cui è possibile ritrovare, seppur fugacemente, un senso di quiete condivisa. È nella dimensione notturna che questa tregua si manifesta con maggiore intensità: alla luce delle candele, gli ambienti sembrano recuperare per un istante il loro vecchio splendore, riflettendo sulle superfici specchiate

---

<sup>60</sup> F. Jaeggy, *Le statue d'acqua*, Adelphi, Milano 2015 [1980], p. 81.

un'illusione di continuità<sup>61</sup>. Ma proprio in questa suggestione luminosa si rivela il paradosso esistenziale delle protagoniste: mentre il giorno si dissolve in un'evanescenza sempre più priva di consistenza, la notte restituisce loro una fragile parvenza di ciò che è stato, un simulacro di intimità destinato a svanire all'alba. In questo contesto, anche la loro condizione si inscrive nella logica del controllo e della disciplina, dove lo spazio non è mai neutro, ma determina le possibilità stesse dell'esistenza. Il mondo esterno, con i suoi codici normativi, impone la necessità della finzione e della discrezione, mentre l'ambiente domestico, pur proteggendo la relazione sentimentale, ne segna anche il limite, trasformandosi in una gabbia dorata, un microcosmo in cui l'esistenza può essere, a tratti, evocata, ma mai pienamente vissuta.

Nel racconto *Agnes*, invece, la dimensione della casa viene distorta e sovvertita dall'autrice non solo come luogo di reclusione, sia fisica che simbolica, ma anche quanto sorta di vero e proprio teatro della perdita e del ritorno spettrale. La protagonista vive qui in una condizione di isolamento quasi ascetico, un'esistenza scandita da rituali privati e da un rapporto ossessivo con il vuoto lasciato dalla titolare Agnes, l'amante scomparsa. La casa si configura, in questa storia, come un ambiente in cui il tempo, ancora una volta, non scorre linearmente, ma si avvolge su sé stesso, cristallizzando il passato in un presente intriso di assenza. La voce narrante, che una volta aveva condiviso lo spazio domestico con la compagna, sperimenta la propria solitudine non come una condizione di libertà, bensì come una costrizione invisibile, un mausoleo di memorie che si rifiutano di dissolversi: “La casa mi sembrava più ariosa e desolata. La sua presenza si dileguava. E tornava ogni giorno di più”<sup>62</sup>. La domesticità non è più, per lei, solo il luogo dell'oppressione, ma si trasforma in un'entità viva e ostile, un ambiente che trattiene le tracce del passato senza concedere alcuna possibilità di oblio. In questa atmosfera di clausura, anche gli oggetti acquistano un valore perturbante: il guinzaglio con cui la narratrice umilia la madre di Agnes, i regali mai accettati, l'abito da sposa con cui la protagonista veste la donna per le sue nozze, il quale, a sua volta, si configura come una sorta di marcatura indelebile che non segna un passaggio, ma una condanna (“Quando disegnavo il suo vestito, era come fare un tatuaggio sulla sua pelle”<sup>63</sup>). Il matrimonio di Agnes non rappresenterà, infatti, per la personaggia, alcuna possibilità di distacco dalla ex-compagna, ma un'estrema forma di possesso e di resa, un

<sup>61</sup> Per un approfondimento circa la pervasività della figura della notte nell'opera di Jaeggy si rimanda al saggio di chi scrive dal titolo «*La luna è piena e il lago riposa tranquillo. O quasi.*» *Percorsi nella prosa notturna di Fleur Jaeggy*, in: *Quaderni d'Italianistica*, vol. 43, no. 1, 2022, pp. 5-19.

<sup>62</sup> F. Jaeggy, *Sono il fratello di XX*, op. cit., p. 48.

<sup>63</sup> Ibidem.

rituale che sancirà la definitiva trasformazione dello spazio domestico in una prigione senza sbarre.

L'elemento più inquietante del racconto risiede nella persistenza di Agnes anche dopo la morte. Il ritorno spettrale della sua presenza si manifesta attraverso il modo in cui la casa continua a contenerla, a evocarla, a impedirne la dissoluzione. In tal modo, alla voce narrante non è concesso nemmeno provare dolore per la scomparsa della ex-compagna, elaborando così il lutto, ma solo una sensazione di continuità perversa, come se l'assenza di Agnes fosse diventata ancora più tangibile, più acuta, per rifarsi a Bertolucci<sup>64</sup>, della sua stessa presenza: “Il dolore è stato. Non torna più. Non visita più. In casa, nella stanza, il dolore ritorna. Come una grazia ricevuta. Nella mia casa. Come se solo la casa fosse il luogo della perdita”<sup>65</sup>. L'abitazione si tramuta in una sorta di reliquiario, un contenitore in cui la sparizione viene ritualizzata anziché superata, non è mai totale, ma si insinua silenziosamente nelle abitudini e nei gesti della quotidianità. Così, Jaeggy riesce a portare all'estremo la tensione tra protezione e annullamento: qui la casa non è solo un luogo di confinamento, ma diviene il dispositivo stesso della memoria patologica, un'architettura dell'osessione che impedisce alla protagonista di liberarsi dal passato. Differentemente da *La promessa*, dove l'ambiente domestico offriva ancora un rifugio, seppur limitato, qui la casa non concede tregua, ma amplifica il senso di solitudine e di irreversibilità della perdita in modo ancora più pervasivo e acuto.

Un epilogo dell'annullamento radicale dello spazio domestico si manifesta invece nel racconto *L'erede* (*Sono il fratello di XX*), dove la casa non si configura solamente come luogo di oppressione o di memoria patologica, bensì si trasforma direttamente in oggetto di negazione assoluta e distruzione. In effetti, il rovesciamento del rapporto tra individuo e ambiente si manifesta qui in una maniera a tratti ancora più marcata e sovversiva: non è ormai la casa a detenere il potere di evocare e trattenere, ma è l'atto stesso della sua dissoluzione fisica a segnare la fine di un legame ingannevole, rivelando con massimo rilievo la precarietà di ogni tentativo di appartenenza.

Il rapporto tra la giovane protagonista, Hannelore, e la signorina von Oelix si costruisce attorno a un'illusione di protezione che viene progressivamente smascherata fino a sciogliersi al punto in cui sarà un incendio a sconvolgere questo luogo, ad accompagnarlo verso la catastrofe. La ragazza, priva di una dimora stabile e cresciuta ai margini della

---

<sup>64</sup> V. A. Bertolucci, *Assenza*, in: *Sirio*, Minardi, Parma 1929.

<sup>65</sup> F. Jaeggy, *Sono il fratello di XX*, op. cit., pp. 49-50.

società, è accolta dalla donna che la considera come una figlia mancata e la designa come propria erede. Tuttavia, la sua casa, apparente luogo di sicurezza, diviene presto lo scenario di una tensione occulta tra ospitalità e violenza latente. Infatti, al momento dell'incendio, Hannelore, rifiutando di chiamare i soccorsi e lasciando che il fuoco consumi l'appartamento, si comporta più quanto un agente attivo della distruzione che come una testimone impaurita, abbandonandosi a un'euforia maligna: “L'incendio, pensa Hannelore, mostra la sua vocazione ad annientare”<sup>66</sup>. Il fuoco diviene, per lei, una sorta di realizzazione necessaria, una manifestazione inevitabile di un ordine superiore. Il rapporto tra la bambina e la casa si rivela così di natura antitetica rispetto a quello che la signorina von Oelix aveva immaginato: anziché ereditarne lo spazio e abitarlo, Hannelore ne accelera la distruzione (come molti protagonisti di Bernhard, uno degli scrittori prediletti da Jaeggy), riconoscendovi una forza maggiore e ineluttabile. Il gesto di non spegnere le fiamme diviene quindi un atto di negazione radicale dello spazio domestico come luogo di continuità. La signorina von Oelix, che aveva tentato di costruire un legame familiare surrogato attraverso la casa, viene letteralmente consumata dal suo stesso spazio: il fuoco la avvolge mentre la ragazza la osserva con uno sguardo trionfante. La scena finale suggella la completa dissoluzione di ogni possibilità di appartenenza: la donna non teme la morte, ma è pervasa da un'inesplicabile nostalgia per qualcosa che non ha mai avuto, mentre le sue mani stringono un mucchietto di cenere, ultimo residuo della sua esistenza e del suo spazio domestico annientato.

Nell'interpretazione di Freud, il perturbante è qualcosa di familiare che si cela dentro casa e che, una volta rivelato, genera paura e profonde inquietudini. Monica Farnetti, invece, propone una reinterpretazione del modello freudiano ‘maschile’ nelle scritture femminili, sostenendo che queste ultime, quando affrontano il perturbante, ne escono non indebolite, ma al contrario, rafforzate: le personagge, nella letteratura delle donne, acquisiscono, secondo la studiosa, una maggiore consapevolezza di sé e delle loro capacità, aumentando la propria autostima e diventando così in grado di abbracciare appieno il proprio destino<sup>67</sup>. In Jaeggy, il perturbante appare piuttosto come una componente intrinseca dell'esistenza stessa, un elemento da cui tutto sembra emergere e in cui tutto si dissolve, tanto da non avere nemmeno la necessità di nascondersi dietro le familiari

---

<sup>66</sup> Ivi, p. 54.

<sup>67</sup> Cfr. M. Farnetti, *Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante*, in: E. Chiti, M. Farnetti, U. Treder (a cura di), *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Morlacchi Editore, Perugia 2003, p. 18.

apparenze del reale. Di conseguenza, nelle narrazioni dell'autrice, il perturbante non irrompe mai improvvisamente nella vita delle personagge e non ne sconvolge l'esistenza<sup>68</sup>. Le eroine non escono da questa esperienza né più consapevoli delle proprie capacità né più in sintonia con i loro desideri. Tuttavia, proprio perché tale crisi è immanente e costante, diventa per loro una condizione essenziale e sovversiva, al fine di sopravvivere all'elemento perturbante che ogni casa e ogni luogo natio ospita al suo interno. Tale paradosso viene ininterrottamente esperito dalle protagoniste, ed è su di esso che queste figure fondano la (o, meglio, l'ombra della) propria identità<sup>69</sup>.

Si potrebbe concludere dicendo che, nelle opere di Jaeggy, gli unici sentimenti che lo spazio (quasi)domestico riesce a potenziare siano quelli sinistri e maligni, nascosti profondamente nella cantina dell'anima e dello spazio stesso, per usare un'immagine proposta da Bachelard. Per il filosofo francese, la casa può essere immaginata come un “essere verticale”, che “[s]i innalza, si differenzia nel senso della sua verticalità, è un richiamo alla nostra coscienza di verticalità”<sup>70</sup>. Questa verticalità è assicurata dalla polarità tra la cantina e la soffitta: la prima, luogo oscuro e misterioso, rappresenta le potenze sotterranee, mentre la seconda è lo spazio luminoso e aperto, connesso alla sfera della coscienza. Le case-simulacri dell'autrice, tuttavia, sembrano costruzioni deformi, prive di tale polarità e del collegamento tra i due estremi dello spazio domestico. In esse, questo spazio si riduce unicamente alla dimensione della cantina, che, come scrive Bachelard, rappresenta l’”essere oscuro della casa”<sup>71</sup>, un luogo dove “si muovono esseri più lenti, [...] più misteriosi”<sup>72</sup> e dove “le tenebre dimorano giorno e notte”<sup>73</sup>. Le protagoniste di Jaeggy, in definitiva, sembrano sprofondare in questa “follia sotterranea”<sup>74</sup>, prigioniere dei “drammi murati”<sup>75</sup> all'interno delle pareti. Anche se con un candeliere in mano, esse rimangono figure che vedono costantemente “danzare le ombre sul nero muro”<sup>76</sup>, mai capaci di sfuggire all'oscurità che le circonda.

---

<sup>68</sup> Cfr. U. Treder, E. Chiti, *Il/la perturbante: una questione di genere*, in: E. Chiti, M. Farnetti, U. Treder (a cura di), op. cit., p. 1.

<sup>69</sup> Cfr. M. Farnetti, op. cit., pp. 19-20.

<sup>70</sup> G. Bachelard, op. cit., p. 45.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Ivi, p. 47.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Ivi, p. 48.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Ivi, 47.

**Bibliografia:**

- Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Parigi 1957; trad. it. di E. Catalano, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2011.
- Baudelaire, Ch., *Le Peintre de la vie moderne*, in: *Le Figaro*, Parigi 1863; trad. it. a cura di G. Violato, *Il pittore della vita moderna*, Marsilio Editori, Venezia 1994.
- Baudelaire, Ch., *Les Fleurs du mal*, Auguste Poulet-Malassis, Parigi 1857; trad. it. di A. Prete: *I fiori del male*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Bertolucci, A., *Assenza*, in: *Sirio*, Minardi, Parma 1929.
- Brysiak (Porczyk), A., *L'Arcadia della fine. Fleur Jaeggy tra apocalisse e post-apocalisse*, in: *Italian Quarterly*, Vol. 55, no. 215-218, New Jersey 2019, pp. 72-84.
- Brysiak (Porczyk), A., *Vecchi da sempre. Senilità e infanzia nell'opera di Fleur Jaeggy*, in: *Rivista di Studi Italiani*, no. 3, Anno XXXVII, Toronto 2019, pp. 122-132.
- Brysiak, A., «*La luna è piena e il lago riposa tranquillo. O quasi.*» *Percorsi nella prosa notturna di Fleur Jaeggy*, in: *Quaderni d'Italianistica*, vol. 43, no. 1, 2022, pp. 5-19.
- Castagnola, R., *Un viaggio verso l'Ade: Proleterka di Fleur Jaeggy*, in: *Versants*, vol. 50, 2005, pp. 179-198.
- Castagnola, R., *Fleur Jaeggy*, Cadmo, Fiesole 2006.
- Cases, C., in: *L'Unità*, 20 febbraio 2002.
- Chiti, E., Farnetti, M., Treder, U. (a cura di), *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Morlacchi Editore, Perugia 2003.
- Chollet, M., *Chez soi*, Éditions La Découverte, Parigi 2015; trad. it. di A. Romani, *Lo spazio della casa. Un'odissea domestica*, Il Saggiatore, Milano 2023.
- Durante, E., *Fleur Jaeggy, fuori di sé, fuori dal tempo*; articolo reperibile su: [https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal%3A82769/datastream/PDF\\_02/view](https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal%3A82769/datastream/PDF_02/view).
- Fabretti, G., *Religione e famiglia nei 'cristianesimi' di Fleur Jaeggy*, in *Poetiche*, vol. 15, n. 39 (2-3 2013), pp. 383-399.
- Foucault, M., *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Gallimard, Parigi 1975; trad. it. di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.
- Freud, S., *Das Unheimliche*, in *Imago*, vol. V, No. 5-6, 1919, Lipsia & Vienna, pp. 297-324; trad. it. di D. Silvano: *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 269-307.
- Jaeggy, F., *Il dito in bocca*, Adelphi, Milano 1968.

- Jaeggy, F., *Le statue d'acqua*, Adelphi, Milano 2015 [1980].
- Jaeggy, F., *I beati anni del castigo*, Adelphi, Milano 2010 [1989].
- Jaeggy, F., *La paura del cielo*, Adelphi, Milano 2009 [1994].
- Jaeggy, F., *Proleterka*, Adelphi, Milano 2014 [2001].
- Jaeggy, F., *Sono il fratello di XX*, Adelphi, Milano 2017 [2014].
- Kristeva, J., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, Parigi 1980; trad. it. di A. Bartoli e M. Nicola: *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 1981.
- Lovascio, R., *Le storie inquiete di Fleur Jaeggy*, Progedit, Bari 2007.
- Moca, M., *Una consunzione infinita*, Italo Svevo, Trieste 2024.
- Patmore, C., *The Angel in the House*, John W. Parker & Son, Londra 1854-1862.
- Pilato, F., *Una trilogia non esibita*, in: *Studi Novecenteschi*, vol. 34, no. 74, 2007, pp. 559-582.
- Presti, S., *Scrivere l'assenza: Il nichilismo gentile di Fleur Jaeggy*, in: *Diacritica*, III, fasc. 6 (18), 2017, pp. 40-57; articolo reperibile su: <https://diacritica.it/lettture-critiche/scrivere-lassenza-il-nichilismo-gentile-di-fleur-jaeggy.html>.
- Tiliacos, N., *Fleur dentro un arazzo*, in *Il Foglio*, 27 ottobre 2014; articolo reperibile su: <https://www.ilfoglio.it/articoli/2014/10/27/news/fleur-dentro-un-arazzo-77872/>.
- Woolf, V., *A Room of One's Own*, Hogarth Press, Londra 1929; trad. it. di L. Bacchi Wilcock e J. R. Wilcock: *Una stanza tutta per sé*, Il Saggiatore, Milano 1963.
- Woolf, V., *Professions for Women*, in: *The Death of the Moth and Other Essays*, Hogarth Press, Londra 1942.