

Una spiritualità “morosa”: riflessioni sulla scrittura di Fleur Jaeggy

A “morose” spirituality: Reflections on the works of Fleur Jaeggy

Anna Małgorzata Brysiak
University of Warsaw, Poland
anna.malgorzata.brysiak@uw.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0002-0148-4006>

Abstract

The paper explores the spiritual dimension in the works of Fleur Jaeggy, focusing on the dynamics of inwardness and guilt, analyzed through the theological category of *delectatio morosa*. It also highlights how the internalization of the conflict between dogmatic rigor and mystical impulse, between ascetic discipline and ecstatic tension, gives rise, in the author's short fiction, to a form of sacredness marked by suspension and negation, where sinful desire is not translated into action but remains an object of contemplation. Furthermore, the aim of the study is to show how Jaeggy's prose configures itself as a liminal and cloistered space, in which the sacred is experienced as absence, evil becomes a speculative stimulus, and narration unfolds as a confession without expiation.

Keywords: *delectatio morosa*, faith, guilt, holy, Jaeggy, religion, reverence, sacred, sin, spirituality

L'opera di Fleur Jaeggy, scrittrice italo-svizzera tra le più enigmatiche della nostra contemporaneità, si distingue, come più volte rilevato dalla critica¹, per una prosa

¹ Raffaella Castagnola ha evidenziato come la prosa di Jaeggy si caratterizzi per una radicale rinuncia a virtuosismi descrittivi e sintattici, per la riduzione della frase al motto, al frammento, all'aforisma, nonché per una ricerca quasi spirituale del vuoto, attuata attraverso un processo di sottrazione che tende verso l'indicibile (cfr: Castagnola, 2006). Salvatore Presti, a sua volta, ha parlato di un “nichilismo gentile” che

cristallina ed essenziale, attraversata da un gelo emotivo pungente, da una solitudine acuta e da una disciplina interiore inflessibile, severa. Eppure, sotto questa superficie stilistica cesellata, apparentemente impenetrabile e incline all'omissione, si cela una materia narrativa ben più complessa e profonda, caratterizzata da una spiritualità tesa e inquieta, che si consuma tra il rigore dottrinario e l'ostinato silenzio del divino, tra una formazione religiosa rigida e una visione del sacro peculiare, sinistra, nonché da una persistente 'paura del cielo' (per rifarci al titolo di una raccolta di racconti dell'autrice). È una scrittura che non salva ma espone, che non consola ma ferisce, affondando la lama nella carne viva dell'esperienza senza offrirne alcun riscatto; una scrittura che si costruisce come una "comunicazione crudele" (Pasi, 1998), dove la parola, anziché proteggere, scopre il soggetto alla sua irriducibile vulnerabilità, inchiodandolo a un presente senza redenzione.

Nata a Zurigo nel 1940, battezzata secondo il rito protestante, ma cresciuta in un'educazione cattolica, Jaeggy sembra elaborare, all'interno della sua opera, una tensione religiosa profonda e mai risolta, attraversata da un'ambivalenza costante che si rifrange nella sua prosa segnata da una 'fede bipolare'², carica di un'irrequietezza teologica che oltrepassa ogni confine puramente confessionale e si traduce in un universo narrativo attraversato da una sorta di mistica del silenzio. Si registra nell'autrice una ostinata dedizione spirituale che, invece di portare conforto, continua a lacerare, evocando un 'timore tremendo' del numinoso (Eliade, 2017 [1957], pp. 13-14; Otto, 2009 [1917], pp. 20-26). Ciò crea un'implacabile attrazione per un mistero oscuro e impenetrabile, e si accompagna alla premonizione incombente di una distruzione fatale, crudele, come se la narrazione stessa non fosse che un luogo di esercizio spirituale condotto sull'orlo dell'abisso. È proprio in questa esperienza liminale che l'opera di Jaeggy sembra trovare il proprio spazio naturale, in perfetta risonanza con l'idea di Bataille secondo cui ogni autentica letteratura nasce da una complicità assoluta con il male e non si esaurisce nella sua rappresentazione, ma si consuma come esperienza di perdita, di eccesso, di colpa (Bataille, 2006 [1957], pp. 11-12).

Oggetto di questo studio sarà l'analisi della dimensione spirituale nell'opera di Jaeggy, cercando di mostrare in che modo l'interiorizzazione del conflitto tra ethos protestante e sensibilità cattolica, tra zelo ascetico e fascinazione dell'abisso,

permea le narrazioni di Jaeggy, capace di indagare i recessi dell'animo umano attraverso una scrittura rarefatta e gelida (cfr. Presti, 2017). Erica Durante ha sottolineato invece una particolare omogeneità dell'opera jaeggiana, dominata da una voce anonima e scrutatrice, e da uno stile coerente anche nella sua frammentarietà (cfr. Durante, 2010).

² Con questa espressione ci richiamiamo implicitamente al contributo di Gherardo Fabretti dal titolo "Religione e famiglia nei 'cristianesimi' di Fleur Jaeggy" (Fabretti, 2013), in cui viene sviluppato il tema della tensione tra il rigore calvinista e il cattolicesimo doloristico, che attraversa la narrativa di Jaeggy, concentrandosi in particolare su tre opere dell'autrice: *I beati anni del castigo* (1989), *La paura del cielo* (1994) e *Proleterka* (2001).

dia forma a una sofferta tensione religiosa che investe tanto la biografia³ quanto la scrittura dell'autrice. A fungere da chiave ermeneutica sarà il concetto di *delectatio morosa* formulato dalla teologia medievale per designare il compiacimento deliberato e protratto in un pensiero peccaminoso, anche in assenza di azione esterna. Il termine latino, che unisce *delectatio* (diletto, piacere) e *morosa* (da *moror*, indugiare), indica infatti una forma di piacere mentale prolungato, già in sé considerato colpevole. Come si legge nella *Catholic Encyclopedia*, si tratta di uno dei cosiddetti peccati interni, annoverato accanto a *gaudium* (compiacimento per peccati già commessi) e *desiderium* (desiderio di peccare) (O'Neil, 1912). Per Tommaso d'Aquino (1947, II-II, q. 154, a. 3), è sufficiente che la volontà acconsenta al piacere disordinato del pensiero perché si configuri un peccato mortale. Tale visione, che chiama in causa la dimensione mentale come spazio dell'offesa, consente di leggere l'universo jaeggiano come una sorta di teatro interiore del sacro, dove la colpa è più pensata che agita, più desiderata che compiuta: un sacro che non si manifesta nella luce, ma nel contagio, nel disordine, nell'ebbrezza che confina con la trasgressione (Caillois, 2016 [1950], pp. 89-94).

Quello di Jaeggy è un mondo popolato da figure recluse, disciplinate, votate a un'interiorità assoluta, costrette in ambienti severi e geometrici (collegi, cliniche, case o famiglie autoritarie), dove il sacro si palesa quanto esperienza puramente devastante, disforica, una 'risonanza', per rifarci a Otto, che attraversa l'anima senza mai offrire una possibilità di redenzione (2009, p. 27). Ogni spiritualità viene qui ricondotta ad un peso paralizzante che grava sull'anima e sul corpo, spingendo i personaggi verso la dissoluzione [o verso l'*Auflösung*, come direbbe la stessa autrice (Jaeggy, 2014 [2001], p. 88)]. Vale, dunque, per la scrittrice, quanto ha osservato Caillois, ossia che ogni accesso al sacro passa per il pericolo, per l'ambivalenza profonda che lo accompagna (2016, pp. 27-52). Il divino, in Jaeggy, non coincide infatti con l'ordine, ma con la vertigine, è forza separatrice, insidia e fascinazione. La spiritualità si declina allora come esperienza estrema, prossimità al caos, che si compie all'interno di uno spazio liminale, statico e allucinato.

Eppure, i protagonisti dell'autrice appaiono insistentemente dediti alla ricerca di una spiritualità che si manifesta come tensione inesausta verso l'assoluto. Ogni tentativo di contatto con il sacro si rivela però, in loro, “un contagio, [un] qualcosa di estremamente pericoloso, dagli effetti sostanzialmente imprevedibili” (Galimberti, 2007, par. 5). Si tratta quindi di un'esperienza religiosa non luminosa ma notturna⁴, una confessione senza oggetto che, per rifarci a Zambrano, si consuma nel cuore del vuoto (1997 [1943], p. 108). In tale prospettiva, l'esperienza spirituale diviene una forma di

³ Per un approfondimento riguardo la complessa ‘costellazione identitaria’ dell'autrice, determinata da percorsi multipli, perturbanti, sempre segnati dalle contestazioni di stereotipi e cliché, si rimanda a Brysiak (2021).

⁴ Per una riflessione circa la pervasività della figura della notte e sulla sua funzione simbolica nell'opera di Jaeggy si veda Brysiak (2023).

sgomento, governata da un timore reverente che schiaccia, incatena, pietrifica. L'assoluto in Jaeggy non si presenta mai come promessa o visione salvifica, ma piuttosto come una minaccia, un silenzio, un'epifania perturbante e un'"inerzia sacrale" (Jaeggy, 2009 [1994], p. 35) che inquieta, atterrisce e paralizza, trascinando i personaggi verso una dimensione oscura dove "tutto è sparito" (Blanchot, 1975 [1955], p. 139) e non si dà redenzione.

Sofferamoci ora su una raccolta centrale della produzione di Jaeggy, dal titolo *La paura del cielo* (1994), in cui l'essenzialità della forma si fonde con l'intensità perturbante del contenuto, raggiungendo una densità concettuale che, come ha osservato Castagnola, "esalta le categorie dell'effimero e prospetta nuovi atlanti del visibile" (2006, p. 15). La forma breve della narrazione è qui essa stessa un dispositivo rivelatore: nella rarefazione, nell'ellissi e nella sottrazione emergono, infatti, i nuclei radicali della scrittura jaeggiana, in cui "subito si riconosce il timbro e il passo di una scrittrice per cui l'ossimoro è come aria che respira, quasi un segno di riconoscimento" (Jaeggy, 2017 [2014], risvolto di copertina), e dove la parola sembra generarsi da una frattura interna, da un conflitto irrisolto tra l'impulso a dire e il desiderio di tacere. Come ha puntualmente notato Pasi, è proprio dalla rottura, che spinge la lingua ai "bordi dell'afasia" (1998, p. 9) e per cui la crudeltà è "un urto con se stessi che provoca scissioni, spaccature" (1998, p. 9), che nascono le forme espressive più affilate e coinvolgenti, facendo riemergere, con una forza dirompente, la parola "strappata alla morsa del silenzio" (1998, p. 9).

In questo quadro si inserisce con particolare pregnanza il concetto di *Übersprung*, nozione già impiegata dalla critica⁵ come chiave interpretativa non solo del linguaggio, ma anche dell'impianto strutturale e simbolico dell'opera di Jaeggy. Derivato dall'etologia, il termine indica un comportamento di deviazione o scarto laterale che, nei testi dell'autrice, si manifesta come dinamica interna alla narrazione che sembra eludere deliberatamente il proprio centro, disperdendosi in una deriva enigmatica e in una sospensione del senso. Questi 'scarti', apparentemente accidentali, si rivelano, in realtà, carichi di densità simbolica, veri e propri luoghi di epifania, spazi dove si condensa un sapere sotterraneo, allusivo. A tematizzare

⁵ In una breve recensione della raccolta di racconti *Sono il fratello di XX*, Nicoletta Tiliacos coglieva in modo suggestivo il gesto dell'*Übersprung* come cifra profonda dell'estetica jaeggiana, ravvisandovi un principio di elusione e di sottrazione (cfr. Tiliaco, 2014). Anche Salvatore Presti ha messo in luce come la poetica di Jaeggy si fondi su tale presupposto, in cui la linearità del racconto è sistematicamente incrinata da deviazioni improvvise, arresti e slittamenti, che dissolvono ogni forma di compiutezza narrativa. In tale orizzonte, il concetto di *Übersprung* acquista un valore paradigmatico: figura di un distacco intenzionale, di una sospensione del gesto, esso diventa emblema del movimento stesso della scrittura, che sfugge al compimento (cfr. Presti, 2017). In una prospettiva affine, Matteo Moca riconosce nello stesso concetto una chiave interpretativa della pratica autoriale di Jaeggy: l'*Übersprung* come scarto volontario che rivela il nucleo profondo di un'estetica fondata sull'intermittenza, sulla tensione latente e sull'arte del non-detto (cfr. Moca, 2024).

esplicitamente il concetto è la stessa Jaeggy nel suo racconto intitolato “Gatto”, uno dei testi più intensi della sua seconda raccolta, *Sono il fratello di XX* (2014)⁶, accostando l'*Übersprung* esplicitamente alla *delectatio morosa*: “Chissà, forse è *delectatio morosa*, questo *Übersprung*. Il malinconico disfarsi di un legame con la vittima” (Jaeggy, 2017, p. 96). L'atto dello scrivere diventa, dunque, un divagare teso, un ritirarsi per non risolvere, o meglio per dissolvere in senso apocalittico⁷. In questa ottica, la tensione che attraversa i testi della scrittrice non rappresenta un semplice retaggio dottrinario o una mera deformazione del simbolico religioso, ma si configura come vera e propria ontologia della negazione, nonché modalità di essere nel mondo, che assume la ferita come condizione fondante e la rimozione come forma di permanenza. Così, i personaggi jaeggiani non si definiscono per ciò che fanno, ma piuttosto per ciò che attendono, proiettano, temono o rievocano. Per loro, l'azione è già memoria e la memoria è già rovina: ciò che resta, è l'enigma dell'essere, un dire sospeso, lacerante, che si affaccia sul vuoto senza colmarlo, rimanendo sempre in bilico nell'ambivalenza (Zambrano, 1997, p. 108).

Nella raccolta *La paura del cielo*, ogni racconto è immerso in un'atmosfera di sospensione e condanna silenziosa⁸, una “minaccia funesta” (Durante, 2010, p. 3), nella quale i protagonisti, reclusi in una “malafelicità” dolente, si mantengono, “insopportabilmente decorosi, categorici, distinti, solidi ed imperturbabili” (2010, p. 4), avvolti in una “[s]evera dignità pesante” (Jaeggy, 2009, p. 34). Le attese che gravano sulle loro vite – l'attesa di una morte, di un erede, di un gesto d'amore o di una redenzione mai concessa – si fanno rituali interrotti, apnee dell'anima, pause cariche di tensione che infettano ogni memoria (Durante, 2010). Tale sospensione si traduce, a sua volta, in una *delectatio morosa*, o meglio ‘morbosa’, dove il godimento ambiguo trae linfa da una sofferenza contemplata malsanamente, protratta con ascetica freddezza e con punte sadiche. La ‘paura del cielo’ si palesa, così, quanto un breviario perturbante di una spiritualità spettrale, intessuta di colpa e ridotta a un'apofasi continua, a un'attesa votata ad una pace impossibile. Temere il cielo significa, per Jaeggy, temere non tanto

⁶ È opportuno precisare che il nostro breve percorso non prende in esame questa seconda raccolta di racconti dell'autrice, che meriterebbe, tuttavia, un approfondimento a parte. Anche qui ci troviamo di fronte a un'ulteriore declinazione di quella spiritualità rovesciata e ambigua che attraversa l'intera narrazione jaeggiana, già preannunciata ne *La paura del cielo*: una forma di religiosità punitiva e interiorizzata, che si colloca al centro delle ‘lacerazioni della fede’ che ne strutturano la poetica. In questi testi si conferma la centralità di una colpa contemplata, di un godimento legato non all'azione, ma al pensiero peccaminoso, in linea con la tradizione morale tridentina. Racconti come *La voliera*, *Adelaide*, *Osmosi*, *L'angelo sospeso* e *La scelta perfetta* offrono, infatti, altri esempi significativi di una scrittura che si fa veicolo di un peccato che non cerca né redenzione né liberazione, ma si consuma nel silenzio rituale del pensiero interdetto.

⁷ Per un approfondimento circa la dimensione apocalittica nell'opera di Jaeggy si veda Brysiak (2018).

⁸ Come ha puntualmente affermato Orazio Labbate, i motivi ricorrenti in questi racconti “vengono a elaborarsi sotto l'egida di un'indivisibile narrazione votata al lutto e al suo crudele e uguale esorcismo che è – potrebbe letterariamente affermarsi – il modello della fiaba nera” (Labbate, 2017, par. 7).

la morte in sé (anzi, essa appare a tratti come un sollievo o persino un appagamento ultimo⁹), quanto la condanna al silenzio, all'invisibilità, all'emarginazione, nonché a una sospensione perpetua che non promette altro che il perdurare del vuoto e delle vertigini negative che esso produce.

Nel racconto di apertura della raccolta, intitolato *Senza destino*, la maternità si configura come liturgia avvelenata, propria di un'ostilità trattenuta, in cui il rifiuto affettivo si rivela come rituale ossessivo. La protagonista, Marie Anne, cova un disprezzo e un odio silenzioso per la propria figlia, un odio che, tuttavia, non esplode mai in gesti eclatanti, ma si sublima nella cura meccanica del giardino, scandita da gesti ripetitivi e da un flusso di imprecazioni; come se la parola, svuotata della sua funzione comunicativa, si riducesse a una sorta di litania maledetta. È la stessa Marie Anne a considerare l'imprecazione "l'origine della parola. E della creazione" (Jaeggy, 2009, p. 19), in un rovesciamento radicale dell'atto generativo che sovrappone gesto distruttivo e potenza demiurgica. La *delectatio morosa* si nutre qui della sospensione dell'azione e della contemplazione del male: la madre, infatti, non affiderà mai la bambina alla coppia cui l'aveva promessa, né la danneggerà apertamente. Il suo peccato non risiede, dunque, nel gesto esteriore, bensì nel prolungato trattenersi da esso e nella perseveranza del pensiero negativo che lo alimenta. Alla fine, la figlia, ormai cresciuta, osserverà "dove è passato il suo destino" (Jaeggy, 2009, p. 19): mai compiuto, ma consumatosi nell'assenza.

Nel secondo racconto dal titolo *Una moglie*, la *delectatio morosa* si esprime, a sua volta, come attaccamento abietto e animalesco, in cui l'istinto alla cura si fonde con quello del sacrificio, fino a renderli indistinguibili. La protagonista, Gretel, non subisce soltanto la propria condizione, ma custodisce il dolore come forma di compiacimento, finendo per identificarsi con le bestie che il marito, Otto Karl Ruegg, sgozza: anche lei diventa una giovenca, corpo da toccare, sacrificare, contemplare. La devozione coniugale si trasfigura così in desiderio perverso, come nella visione allucinata in cui la donna danza con il vitello morto, lo accarezza, lo venera, trasformandolo in un dio domestico e crudele. L'immaginazione del sacrificio rituale nutre le fantasie sulla morte come rivendicazione di potere. La scena si carica di un erotismo sinistro, in cui l'impulso omicida si mescola a una religiosità che si fa grottesca. Anche la domestica fedele, una vecchia che "teneva i suoi pensieri con briglie di corda" (Jaeggy, 2009, p. 26), che odia la padrona e continua comunque a servirla, partecipa a questa coreografia dell'inerzia votiva. Entrambe le figure, apparentemente difforni una dall'altra, incarnano un'obbedienza taciturna, intrisa di rancore e sottomissione, mentre l'ambiente della casa, in cui le due donne si trovano ad agire, diventa, per

⁹ Si veda, a titolo di esempio, il racconto "Una moglie" in cui, nel crescendo visionario che culmina nel brindisi rituale pronunciato dal protagonista: "Zum Tode" (Jaeggy, 2009, p. 30), ripetuto in eco dalla moglie, la morte si configura non come trauma o interruzione, ma come destino interiorizzato, invocato, perfino celebrato.

loro, una sorta di altare profano, dove ogni gesto quotidiano si carica di una minaccia implicita e l'immolazione si consuma senza bisogno di essere agita. Al funerale di Ruegg, il pastore tenta invano di conciliare “la professione del defunto (ammazzare le bestie) con la vita cristiana” (Jaeggy, 2009, p. 34), ribaltando la teodicea del dolore. “Il dolore è sollievo” (Jaeggy, 2009, p. 34), afferma il prete, traducendo la *delectatio morosa* in dottrina, in predica. Così, nel silenzio assoluto della chiesa, la sofferenza diviene principio ordinatore, forma estrema di permanenza nel mondo, inscrivendo ogni esistenza nella tenebra di un sacrificio già avvenuto.

Ne *La casa gratuita* Jaeggy radicalizza ulteriormente la ‘dinamica sacrificale’ dei suoi personaggi, traslandola in una dimensione ancora più metafisica e rarefatta, in cui la privazione si fa regola ontologica e la sospensione dell'azione assume una tonalità addirittura estatica. Il protagonista, Johnny, è una figura né redenta né dannata, che abita un margine non solo esistenziale ma anche simbolico, tra il sacro e il rifiuto. Questa sua posizione liminale è rappresentata dalla costante vicinanza alla chiesa evangelica presso cui l'uomo staziona quotidianamente, senza mai varcarne la soglia. La sua esistenza è scandita da una ripetizione rituale del vuoto, da una lenta discesa in una sorta di agonia silenziosa, in cui il nulla viene accolto quasi con gratitudine. Emblematica è la scena in cui il personaggio assiste a una rissa tra la signora Heber, altra protagonista della storia, e una giovane donna, osservando tutto con una “quiete angelica” (Jaeggy, 2009, p. 46), come se la violenza si presentasse a lui sotto forma di epifania intima, in cui Johnny riconosce la reincarnazione materna. A questa ‘estetica dell'annientamento’ partecipa anche la stessa Heber che, a sua volta, vive sospesa in un'esistenza dedicata alla cura silenziosa del proprio marito, da cui è continuamente ignorata. La sua devozione prende la forma di una specie di ‘sogno della perdita’: la donna prepara i funerali come si prepara una cena sontuosa, si rivolge al coltello come a un interlocutore e accoglie le condoglianze con una compostezza liturgica. Si tratta, dunque, di una *delectatio morosa* distinta, figurativa, dove la nostalgia della morte si palesa come una peculiare festa dell'abbandono, una celebrazione del venir meno. Così, sia Johnny che la Heber costruiscono una spiritualità fatta di rinuncia e di rimando, in cui l'inadempienza non è solo una forma del desiderio, ma la sua realizzazione negativa.

L'esperienza della morte, intesa come rituale meticoloso, attraversato da un compiacimento intimo, trova piena consistenza nel racconto *La promessa*, dove ogni gesto funebre è allestito con premura e accolto come parte di una cerimonia profondamente voluta. Freneli, una delle due protagoniste, affronta la propria fine con diligenza quasi devota: vuole essere sepolta con le scarpe di raso, sceglie con attenzione il proprio vestito e lo accarezza anche quando non può più alzarsi dal letto. Morire, per lei, non significa semplicemente cedere alla passività, ma abitare attivamente il decadimento, trasformandolo in un'esperienza estetica da progettare con rigore e grazia. La cura che scandisce il congedo della donna non nasce, tuttavia, da un mero desiderio di eleganza o di controllo, ma da un'esigenza più profonda

di rivendicazione affettiva nei confronti della compagna Ruth. “Perché questo le spettava” (Jaeggy, 2009, p. 56), dichiara la morente riferendosi alla tomba della famiglia Meyer, che si tramuta, così, in un luogo simbolico di risarcimento postumo: la bara è un’“armatura”, una nuova dimora da sigillare “ermeticamente” (Jaeggy, 2009, p. 56). In questa tensione tra volontà di annullamento e bisogno di completezza formale si potrebbe ravvisare ciò che Caillois ha chiamato ‘tentazione della pietrificazione’ (2018 [1970]), dove la morte stessa si fa forma immobile, bellezza quieta, ordine geometrico. Nell’adesione cosciente e mondana all’estinzione, priva di alcuna illusione mistica, si rivela, a sua volta, una delle declinazioni più limpide della *delectatio morosa* jaeggiana, in cui il piacere non risiede più nel vivere, ma nel prepararsi a scomparire e nel gustare in anticipo la propria “autocombustione” (Lovascio, 2007, p. XI).

Nel quinto racconto del volume intitolato *Porzia*, l’attitudine cerimoniale verso la morte assume, invece, i tratti di una perversione inquieta, che si nutre non tanto della fine in sé, quanto del suo retaggio materiale e simbolico. Non è più il corpo moribondo al centro della scena, bensì l’eredità dei defunti, la manipolazione dei loro resti, delle loro volontà e degli oggetti. Porzia e Doris, le due protagoniste, abitano questo paesaggio funebre, animate da un dolore che non grida ma si adagia sulle cose. Doris incarna l’aspetto ufficiale della perdita, Porzia, invece, fedele domestica e organizzatrice dei funerali, è un’ombra dissidente, custode di una devozione deformata. Emblematica, in quest’ottica, la scena in cui la serva ricorda di aver sottratto una piccola croce “di dodici centimetri circa e senza il Salvatore” (Jaeggy, 2009, p. 66) dalla mano della propria madre morente: gesto di possesso e profanazione, in cui la *delectatio morosa* non consiste, di nuovo, tanto nell’atto in sé, quanto nella sua contemplazione prolungata e nell’attaccamento perverso a un oggetto che, “senza cessare di essere *sé stesso*”, diventa “il *ganz andere*”, “un’*altra cosa*” (Eliade, 2017, p. 15), rappresentando insieme la perdita e il dominio su ciò che resta del sacro. La croce, spoglia e minacciosa, sembra, infatti, investita di un potere numinoso che si manifesta non nella luce, ma nell’opacità magnetica che suscita, al contempo, paura e desiderio, attrazione e repulsione. Porzia è devota, ma a un sacro sinistro, “duplice” (Otto, 2009, p. 19), carico di una potenza affascinante, catturante, ma anche terribile e demoniaca, riconducibile alla categoria ottiana di *mysterium tremendum* (Otto, 2009, pp. 27-45). La *delectatio morosa* di Doris, invece, si annida nella gestione minuziosa dell’eredità dei genitori, di cui ormai “era la padrona” (Jaeggy, 2009, p. 71), come afferma, con malcelata soddisfazione, la stessa protagonista, compiacendosi del silenzio della casa, del giardino muto, della tavola abbandonata. La morte, per lei, non è frattura, ma rivelazione ordinata, epifania di un equilibrio in cui tutto viene ricondotto al proprio posto. Le due personaggi condividono il medesimo orizzonte interiore, proprio di un dolore che non consuma ma struttura, cristallizzandosi nella materia. La croce sottratta, i fiori scelti con cura ‘timorata’, il banchetto funebre preparato con fasto: ogni gesto fa parte di un rituale preciso e scrupoloso, dove la morte non libera, ma

inchioda, mentre il sacro sopravvive come presenza muta e vendicativa, simile alla *hybris* tragica che si lascia avvicinare solo per colpire (Del Grande, 1947).

Nel racconto *I gemelli*, la morte continua a permeare ogni gesto e ogni dettaglio della narrazione jaeggiana, come un destino che si versa tacitamente nel quotidiano. Hans e Ruedi, i due fratelli protagonisti, paiono officianti di un rito opaco, figure di un cerimoniale senza origine né fine: vestiti di nero, camminano tenendosi per mano, piegano il capo davanti alle finestre chiuse, accarezzano con guanti bianchi la testa imbalsamata di un cane, ridotto a reliquia inerte e trattato come oggetto di culto. La loro ieraticità, il silenzio composto e la disciplina inquietante dei movimenti, evocano l'idea del sacro come una forza che oltrepassa la forma e si riversa nella crudeltà muta, nella fissità, nel gesto sospeso tra animalità e simbolo (Bataille, 2020 [1957]). Anche il pastore Brändl, altra figura ambigua della vicenda, prende parte a questa peculiare logica di sofferenza repressa, mostrandosi incapace di elaborare un'autentica spiritualità. In un impeto irrazionale, l'uomo ad un certo punto alza un bastone contro il cane morto, ma viene subito fermato dai gemelli (“Gli oggetti della violenza, dissero, si spezzano con facilità, Padre” [Jaeggy, 2009, p. 85]). Il loro ammonimento, secco e quasi oracolare, segnala l'inadeguatezza di ogni atto violento all'interno di un universo già inerte e condannato all'immutabilità. Perfino la parola, come suggerisce lo stesso Brändl in uno dei suoi rari momenti di disvelamento, appare insufficiente di fronte all'eccesso del male. La voce interiore del pastore, che continua a perseguitarlo senza tregua, testimonia una profonda crisi esistenziale del personaggio: un'epifania fallita, una fede corrosa dal pensiero stesso. È dentro la sua mente che si annida una forma di *delectatio morosa* consumata nella vergogna, nella timidezza verso la Bibbia, nonché nell'oscura convinzione che il male, una volta pensato, non abbia più remissione.

Nel racconto conclusivo della raccolta, intitolato *La vecchia vanesia*, la *delectatio morosa* si radicalizza, a sua volta, in un compiacimento contemplativo dell'offesa, desiderio inespresso di morte e interiorizzazione di una colpa non redimibile. Qui, il pensiero peccaminoso non è più esitazione o conflitto, ma piena adesione al progetto distruttivo, trasformato in una sorta di sacramento quotidiano. La protagonista, Verena Kuster, sogna la scomparsa del proprio coniuge e ne immagina i dettagli come se si trattasse di un ironico ‘rito propiziatorio’ (Pilato, 2007, p. 564), da eseguire con meticolosità e deferenza. L'omicidio, pur non agito esplicitamente, è già compiuto nell'immaginazione, dove la morte si trasforma addirittura in dono (“Kurt voleva volare. E per volare [...] bisogna cadere” [Jaeggy, 2009, p. 111]).

“È da vecchi”, afferma ad un certo punto Verena, “che è di rigore dire la verità, la verità delle intenzioni” (Jaeggy, 2009, p. 110)¹⁰. E quella verità è, per lei, che “anche confessare un pensiero cattivo, un pensiero omicida, ma senza prove terrene,

¹⁰ Circa l'analisi del tema della vecchiaia come condizione esistenziale precoce e trasversale nei personaggi jaeggiani, si veda Brysiak [Porczyk] (2019).

è spiritualità” (Jaeggy, 2009, p. 113). L’ammissione del desiderio diventa, dunque, una forma di elevazione mistica, un atto devoto non alla vita, ma alla sua fine. Ogni amore duraturo, in questa logica, cela un desiderio inconfessabile di eliminazione dell’altro: infatti, anche Kurt, prima di spegnersi, trae un piacere oscuro dalla presunta malattia della moglie, e rimane deluso nel sapere che Verena è in buona salute. Il matrimonio dei Kuster si rivela, così, un esercizio ascetico di attesa, in cui ogni gesto di cura è contaminato dalla fantasia della perdita. Verena, rimasta sola, vive “per se stessa” (Jaeggy, 2009, p. 112), si avvolge nelle sue camicie da notte come in un sudario lussuoso, fino a trasfigurarsi in una sorta di totem, o in un sinistro baco di seta. La donna non ha più bisogno di specchiarsi, poiché la sua immagine si è dissolta nel tempo, trovando nell’inerzia e nell’imbozzolamento la propria forma di vita. In questo modo, la *delectatio morosa* si compie interamente: non come esitazione di fronte al male, ma come rito privato, come messa cantata senza spettatori.

In conclusione potremmo dire che la scrittura di Jaeggy, tanto spietata e implacabile quanto schiva e controllata, tanto lucida e acuta quanto perturbante e sovversiva, si sottrae deliberatamente a ogni forma di pacificazione. È una scrittura che non mira a comprendere né a spiegare il male, il dolore, il peccato, e ancor meno a redimerli: l’unico atto di fede che essa ammette è quello rivolto all’enigma. Ne emerge una spiritualità irrequieta e di apocalisse latente, nutrita non di dogmi ma di vertigini, non di certezze ma di scismi, contraddizioni, crepe, che non consente di collocare la prosa dell’autrice entro un discorso prettamente dottrinale, ma impone piuttosto di riconoscerne la capacità di riattivare, sempre in chiave profondamente inquietante, alcune tra le questioni più radicali del pensiero religioso della nostra contemporaneità. Il sacro come alterità assoluta e come presenza senza centro (Eliade), il numinoso come esperienza ambivalente, quasi minacciosa (Otto), la letteratura come ‘confessione in assenza’ (Zambrano): sono queste le lenti per leggere la *delectatio morosa* jaeggiana, da intendersi non come mera categoria stilistica (pur deliberata e ingegnosamente applicata), né come semplice determinante tematico-concettuale (per quanto efficace) della narrazione, ma piuttosto come postura esistenziale e scelta radicale di adesione al negativo. In questa prospettiva, l’opera dell’autrice diviene un dispositivo speculativo di straordinaria potenza, capace di far convivere, e di orchestrare, il rifiuto del mondo e la nostalgia dell’invisibile, il rigore formale e l’inquietudine, all’interno di una prosa che, nella sua apparente impassibilità, custodisce l’eco di una spiritualità silenziosa, claustrale, perturbante. In tal senso, la scrittura di Jaeggy, più che rappresentare la crisi del sacro, ne sperimenta la sopravvivenza sotto forma di vertigine negativa, di tensione assoluta senza oggetto. Ed è forse proprio qui che la narrazione ritrova il suo compito più radicale: l’urgenza di farsi pensiero che non mette mai in salvo, ma continua, tacitamente, a scavare nei recessi dell’animo.

BIBLIOGRAFIA

- Bataille, G. (2006). *La letteratura e il male*. Trad. A. Zanzotto. Milano: SE (edizione originale 1957).
- Bataille, G. (2020). *L'erotismo*. Trad. A. Dell'Orto. Milano: SE (edizione originale 1957).
- Blanchot, M. (1975). *Lo spazio letterario*. Trad. A. Strati. Torino: Einaudi (edizione originale 1955).
- Brysiak [Porczyk], A. (2018). L'Arcadia della fine. Fleur Jaeggy tra apocalisse e post-apocalisse. *Italian Quarterly*, 55 (215-218), 72-84. <http://digital.casalini.it/5809928>
- Brysiak [Porczyk], A. (2019). Vecchi da sempre. Senilità e infanzia nell'opera di Fleur Jaeggy. *Rivista di Studi Italiani*, 37 (3), 122-132. https://www.researchgate.net/publication/378546978_Vecchi_da_sempre_Senilita_e_infanzia_nell_opera_di_Fleur_Jaeggy
- Brysiak, A. (2021). Italianità come luogo della scrittura: la questione dell'identità in Fleur Jaeggy. In T. Kaczmarek, D. Kobylska, K. Kowalik & S. Cavallo (a cura di), *Sperimentare ed esprimere l'italianità. Aspetti letterari e culturali / Doświadczanie i wyrażanie włoskości. Aspekty literackie i kulturowe* (pp. 31-39). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. <https://doi.org/10.18778/8220-478-0.04>
- Brysiak, A. (2023). “La luna è piena e il lago riposa tranquillo. O quasi.” Percorsi nella prosa notturna di Fleur Jaeggy. *Quaderni d'Italianistica*, 43 (1), 169-183. <https://doi.org/10.33137/q.i.v43i1.40185>
- Caillois, R. (2016). *L'uomo e il sacro*. Trad. R. Guarino. Torino: Bollati Boringhieri (edizione originale 1950).
- Caillois, R. (2018). *La scrittura delle pietre*. Trad. A. Tizzo. Milano: Abscondita (edizione originale 1970).
- Castagnola, R. (2006). *Fleur Jaeggy*. Fiesole: Cadmo.
- Del Grande, C. (1947). *Hybris. Colpa e castigo nell'espressione poetica e letteraria degli scrittori della Grecia antica: da Omero a Cleante*. Napoli: Ricciardi.
- Durante, E. (2010). Fleur Jaeggy, hors de soi, hors du temps [Versione italiana]. *Viceversa. Revue suisse d'échanges littéraires*, 4, 45-53. <http://hdl.handle.net/2078.1/82769>
- Eliade, M. (2017). *Il sacro e il profano*. Trad. E. Fadini. Torino: Bollati Boringhieri (edizione originale 1957).
- Fabretti, G. (2013). Religione e famiglia nei ‘cristianesimi’ di Fleur Jaeggy. *Poetiche*, 15 (39), 377-405.
- Galimberti, U. (2007). *Il sacro e la dimensione simbolica – Parte I* [Trascrizione di una lezione del 2006]. *ASIA*. 13.03. <https://www.asia.it/articoli/galimberti-sacro-dimensione-simbolica-1/>
- Jaeggy, F. (2009). *La paura del cielo*. Milano: Adelphi (edizione originale 1994).
- Jaeggy, F. (2014). *Proleterka*. Milano: Adelphi (edizione originale 2001).
- Jaeggy, F. (2017). *Sono il fratello di XX*. Milano: Adelphi (edizione originale 2014).
- Labbate, O. (2017). Prodigio e malinconia in Fleur Jaeggy. *Huffington Post*. 1.08. https://www.huffingtonpost.it/cultura/2017/08/01/news/prodigio_e_malinconia_in_fleur_jaeggy-10651513/
- Lovascio, R. (2007). *Le storie inquiete di Fleur Jaeggy*. Bari: Progedit.
- Moca, M. (2024). *Una consunzione infinita*. Trieste: Italo Svevo.
- O'Neil, A.C. (1912). Sin. In *The catholic encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/14004b.htm>.
- Otto, R. (2009). *Il sacro*. Trad. E. Buonaiuti. Milano: SE (edizione originale 1917).
- Pasi, C. (1998). *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Pilato, F. (2007). Una trilogia non esibita. *Studi Novecenteschi*, 34 (74), 559-582. <https://www.jstor.org/stable/43450136>.
- Presti, S. (2017). Scrivere l'assenza: Il nichilismo gentile di Fleur Jaeggy. *Diacritica*, 3 (6), 40-57. <https://diacritica.it/letture-critiche/scrivere-lassenza-il-nichilismo-gentile-di-fleur-jaeggy.html>
- Thomas Aquinas. (1947). *Summa Theologiae*. A cura di Commissio Leonina. Roma: Ex Typographia Polyglotta S.C. de Propaganda Fide.
- Tiliacos, N. (2014). Fleur dentro un arazzo. *Il Foglio*, 27.10. <https://www.ilfoglio.it/articoli/2014/10/27/news/fleur-dentro-un-arazzo-77872/>
- Zambrano, M. (1997). *La confessione come genere letterario*. Trad. E. Nobili. Milano: Mondadori (edizione originale 1943).