

TRANSIZIONI

SAGGI DI LETTERATURA TEDESCA
DEL NOVECENTO

(LASKER-SCHÜLER, AICHINGER,
BACHMANN, HAUSHOFER, MAYRÖCKER)

a cura di Uta Treder

LE LETTERE
FIRENZE

1997

Maria Chiara Mocali

PORTARE LA PIETRA A FIORIRE, OVVERO
'DELLA POESIA'. LINGUAGGIO E CORPO
NELLA LIRICA DI INGEORG BACHMANN

La ricezione letteraria dell'opera di Ingeborg Bachmann, così come l'attenzione verso la sua persona, sono contraddistinte da un susseguirsi di etichette e di *clickés* con cui la scrittrice dovette confrontarsi fino alla morte. Indicativa al riguardo fu la reazione alla prima raccolta di racconti, avvenuta nel 1961, che valse alla Bachmann, nota fino ad allora solo come autrice di poesia, l'appellativo di «poetessa decaduta»¹. Da quel primo esordio l'interrogativo sul passaggio dal genere poetico a quello narrativo venne costantemente riproposto alla scrittrice che di frequente tentò di risolverlo pazientemente o di eluderlo in fretta, sempre più annoiata da interlocutori che avrebbero più o meno velatamente auspicato un suo ritorno alla lirica². Una valutazione più oggettiva e fondata dell'opera bachmanniana si è avuta soltanto a partire dalla pubblicazione dei *Werke* (*Opere*) avvenuta nel 1978. Da allora l'interesse per la narrativa dell'autrice è sempre più aumentato, come dimostra anche la recente riedizione dei romanzi *Todesarten* (*Cause di morte*), un

ciclo rimasto incompiuto durante la vita della scrittrice e ripubblicato adesso con un voluminoso apparato di note filologiche e frammenti postumi³. Negli ultimi decenni l'interesse per la lirica si è senza dubbio affievolito, anche se si registrano studi specifici notevolissimi⁴, in cui l'approccio alla fase lirica è senz'altro reso più acuto dalla conoscenza e dal peso della successiva produzione in prosa.

La lirica di Ingeborg Bachmann non è, dal punto di vista quantitativo, granché voluminosa: due smilze raccolte pubblicate rispettivamente nel 1953 – *Die gestundete Zeit* (*Il tempo dilazionato*) – e nel 1956 – *Anrufung des großen Bären* (*Invocazione dell'Orsa Maggiore*) – ma incisivo è, e dovette essere, il loro significato, se si pensa che da questi due volumi nacque e si sviluppò il mito di una nuova poesia e di una nuova «poetessa» cosicché, già nel 1954, una pubblicistica affamata di novità un po' esotiche si impadronì del 'personaggio Bachmann', cui venne dedicata la copertina di un numero del settimanale «Der Spiegel». Ingeborg Bachmann possedeva infatti tutti gli elementi per incuriosire ed 'intrigare' un pubblico ed una critica interessati sì alla letteratura, ma anche al suo contesto ambientale e biografico: nata a Klagenfurt nel 1926, la scrittrice era giovane, non tedesca, dichiaratamente intellettuale (laureata in filosofia ed incline, nonché 'idonea' all'attività speculativa), donna senza uno *status* definitivo né una dimora fissa. Oltre a ciò apparteneva a quella cerchia di intellettuali che faceva capo al Gruppo 47 e veniva guardata all'epoca con curiosità e sospetto, come sottolineano le caustiche parole di H. M. Enzensberger:

Ho spesso dubitato dell'esistenza del Gruppo 47. Le ipotesi in voga su di esso rasentano l'incredibile. [...] Su di una cosa sono comunque d'accordo esercitazioni universitarie e visioni, recensioni ed incubi da Indiana a Francoforte, da Pechino al Württemberg: si tratta certamente di un'accolta di scrittori tedeschi, per non dire di una vera e propria lega.

Proprio su questo ho seri dubbi. So per esperienza che il Gruppo 47 non ha alcun punto di riferimento. Non ha, per quanto ciò sia triste, un presidente onorario, un presidente amministrativo, un segretario che stenda i verbali, un cassiere. Non ha soci. Non ha un conto corrente postale. Non ha né una sede né uno statuto. Uno straniero non può farsi un'idea di che cosa significhi tutto ciò in un paese dove anche l'assassinio professionale di massa non può essere esercitato senza autorizzazione e dove persino l'anarchismo prolifera con l'aiuto di una brava tessera d'iscrizione. Non può significare che due cose: o il Gruppo 47 è una leggenda, oppure – peggio ancora! – è una cricca!⁵

Fin dai primi anni Cinquanta con l'impiego come redattrice presso l'emittente radiofonica «Rot-Weiß-Rot» di Vienna e la frequentazione dei giovani intellettuali austriaci patrocinati dal più anziano Hans Weigel, Ingeborg Bachmann scelse per sé il destino di intellettuale e di scrittrice perseguendolo con ostinazione e costanza fino alla fine. Ed insieme scelse e le venne imposto, secondo una logica assai ambivalente, ma tipica degli anni in cui si sviluppò, di essere e di porsi come personaggio: se l'industria culturale era alla ricerca di una (anti) «divissima» che recasse i tratti del non allineamento intellettuale esistenzialista, proprio la scrittrice con il suo essere 'fuori del mondo', assente, distratta, timida poteva sod-

disfare questa esigenza; alla creazione del mito inoltre contribuì non poco la sua voce, debolissima, tremante e prossima a perdersi nel silenzio quando l'autrice leggeva le proprie liriche⁶. A questi tratti psicologici va aggiunta, nelle manifestazioni pubbliche, una studiata – e sempre notata – eleganza nel vestire ed una discreta raffinatezza nei gesti ed infine, ultimo vezzo della messa in scena, i racconti inventati sulla propria biografia, come narra H. W. Henze, per anni compagno di Ingeborg Bachmann, in una intervista in cui gli veniva chiesto come avesse conosciuto la scrittrice:

Nel 1952 a Kassel, lesse la prima volta durante una seduta del Gruppo 47. Dietro mio invito mi si presentò come poetessa regionale austriaca che non aveva niente da spartire con la letteratura metropolitana del Gruppo 47, che anzi disprezzava. Era simpatica ed affascinante. Mi piacque subito. [...] Dava molta importanza al fatto di restare misteriosa, impenetrabile, sconosciuta. In viaggio discorreva con gli altri viaggiatori che le narravano della loro vita, la loro famiglia e dei loro bambini e quando le venivano chieste informazioni sul suo conto inventava sempre biografie diverse⁷.

Messa in scena, gioco delle parti da cui fa capolino una figura femminile segnata da «civetteria e paura»⁸, una figura guidata dal senso ludico, ma anche dall'esigenza della maschera. E sebbene sia «assai raro incontrare una persona «senza maschera», poiché «tutti portiamo, in qualche misura una maschera» e molte sono «le situazioni nelle quali non vogliamo entrare completamente»⁹, la messa in scena è già allusione al difficile rapporto di integrazione con la realtà¹⁰. Non a caso proprio

sulla maschera la scrittrice insiste in una bella pagina del suo saggio su Marcel Proust, dove colui che vive con angoscia la propria diversità (Charlus) ed affannosamente la mistifica, altro non è che un simbolo potenziato di tutti gli individui¹¹. Un altro segno, a questo complementare, è impresso nell'esistenza della scrittrice: l'esigenza di libertà, non tanto e non solo come insofferenza rispetto ai vincoli sociali, quanto piuttosto come bisogno radicale di autonomia di pensiero e di sentimento. «La sua libertà fa parte del suo splendore», così scrive Max Frisch, che ha visto in questa esigenza di vivere in maniera indipendente fino in fondo non una costrizione ideologica, ma un fatto di temperamento:

Il denaro esiste per essere consumato. Il suo modo di spenderlo: non come il salario del suo lavoro, ma attingendolo dallo scrigno di una duchessa, a volte impoverita [...]. Se qualcuno che lei ama risparmia su se stesso, ciò ferisce il suo amore. [...] Non esige il lusso; se ce n'è è all'altezza. La sua origine è piccolo-borghese come la mia; solo che lei ne è libera. Senza ideologia; in forza del suo temperamento¹².

Se porsi sul terreno scivoloso della biografia, particolarmente accidentato tra l'altro nel caso Bachmann può avere un senso, questo è da rintracciare nel desiderio di comprendere un autore, di trovare, nella globalità del suo essere, indizi utili per la comprensione del suo pensiero e della sua opera tenendo tuttavia sempre presente quanto Bachmann stessa affermò in una notizia biografica del 1952 elencando i diversi momenti della sua esistenza (studio, viaggi, ecc.): «Queste sono tappe normali in una vita, in tutto e per tutto interscambiabili;

la vita in sé non fa riferimento a ciò che la costruisce»¹³. Tanto meno l'opera si basa sull'immediato della biografia e del vissuto, come la scrittrice mise in chiaro molto presto:

Quando – come faccio io – ci si pone con un po' di diffidenza di fronte a una poesia-confessione, una poesia che nasce dall'esperienza vissuta, quando si crede che vi sia il rischio che nella poesia si rifletta una soggettività immatura, naturalmente non se ne parlerà volentieri. Si capisce che nei miei lavori si possa ricondurre qualche elemento alla biografia. Spesso gli incontri con la realtà, con luoghi, paesi e uomini sono stati importanti e possono ricomparire in forma diversa dopo anni¹⁴.

Più importanti risultano allora le informazioni che la giovane autrice aggiunge nella nota biografica: «In sostanza tuttavia continuo ad essere dominata dall'immaginario mitico della mia terra, che dell'Austria è un pezzo abbastanza incompiuto, un mondo in cui si parlano molte lingue e in cui corrono molti confini»¹⁵. Quel lembo di terra non è da ricercare nella città natale Klagenfurt, con cui la scrittrice ebbe un rapporto difficile e conflittuale, come si evince anche dall'opera di U. Johnson *Viaggio a Klagenfurt*¹⁶, ma in quell'«angolo dei tre confini» – Carinzia, Friuli e Slovenia – in cui la scrittrice trascorse buona parte della giovinezza¹⁷ e che divenne cifra della sua identità esistenziale ed intellettuale di confine. Nella sua attività di scrittrice Ingeborg Bachmann è sempre stata, infatti, una «Grenzgängerin», una «frontaliera»; non solo nel passaggio più appariscente dalla lirica alla narrativa, ma in tutta la sua produzione ella ha

percorso territori di confine, dimostrando una stupefacente capacità di trasformazione. Accanto alle liriche, già negli anni Cinquanta, Bachmann è sensibile ed attenta autrice di saggi, come attesta un saggio narrativo quale *Was ich in Rom sah und hörte* – IV, 29-34 – (*Quel che ho visto e udito a Roma*), breve ma densa «immagine di città» che rammenta la gravidanza allusiva dello stile benjaminiano¹⁸. Interessanti ed assai significativi sono inoltre contributi critici di argomento letterario e filosofico redatti per lo più per la radio. Non solo. Nello stesso periodo Bachmann scrive libretti e saggi di carattere musicale ed appare infine nelle vesti di traduttrice. Quegli anni appaiono fecondissimi e modificano l'immagine di Ingeborg Bachmann come poetessa lirica, arricchendola di competenze fondamentali, come quella del critico-poeta, una figura studiata ed assai apprezzata in ambito italiano da Luciano Anceschi¹⁹.

Ad un'altra coesistenza di confine fa riferimento la poetessa nella nota biografica citata, quella della lingua. Ingeborg Bachmann ebbe una formazione filosofica a Vienna, dove si laureò con una tesi su Heidegger. Sul rapporto molto studiato²⁰ tra Ingeborg Bachmann e i due numi che per affinità e contrasto presiedono alla sua opera, Wittgenstein e Heidegger, in questa sede si vogliono soltanto tracciare i punti essenziali, necessari per comprendere l'origine del suo linguaggio lirico. Ingeborg Bachmann si forma alla scuola del neopositivismo logico, quella corrente filosofica che aveva recepito la parte più logica e razionale del pensiero wittgensteiniano e riteneva indispensabile che nel linguaggio venissero formulate soltanto questioni risolvibili in termini logici

ed oggettivi. Partendo da questa premessa si era scontrata con l'approccio irrazionalista di Heidegger, giungendo alla conclusione che la metafisica heideggeriana nel suo confrontarsi con il nulla, lungi dal porre e risolvere quesiti logici percorre un cammino verso l'irrazionalità e quindi sconfinava in un ambito che non appartiene alla filosofia, bensì all'arte²¹. Il linguaggio poetico allora va a porsi in quella zona di confine oltre la quale domina il silenzio e deve conquistarsi la capacità di giungere ai limiti dell'indicibile. L'esperienza limite che il linguaggio poetico coagula in sé è descritta da Wittgenstein come esperienza mistica, un concetto su cui sarà interessante soffermarsi. Curiosa infatti è anzitutto la sua presenza in un contesto che non si riconosce in un ambito confessionale (sia nel caso di Wittgenstein che della Bachmann)²², ma che tuttavia fa uso di categorie tratte dalla sfera del sacro nella propria rappresentazione del mondo. Si dovrà parlare allora di un caso interessante di sopravvivenza di impianti logico-linguistici mutuati dalla tradizione religiosa all'interno di una cultura fortemente secolarizzata²³. Riguardo a questo nucleo problematico Ingeborg Bachmann parlando di Wittgenstein afferma:

Non intende dire che non esistano valori, che l'etica sia impossibile o che sia impossibile credere a Dio – intende dire soltanto che in senso stretto è impossibile *parlare* di tutto ciò. La lingua può parlare solo di fatti e costituisce il limite del nostro mondo – del mio e del tuo. Lo sconfinamento dal mondo avviene dove la lingua non è sufficiente e quindi neanche il pensiero è sufficiente. Avviene dove qualcosa si «mostra» e ciò

che si mostra è il mistico, l'esperienza indicibile. (IV, 118).

Ingeborg Bachmann sembra avere ben presente i momenti essenziali dell'esperienza mistica teistica (più avanti, e nel saggio su Simone Weil parlerà di via negativa e via positiva), in particolare di Pascal e cerca, già in Wittgenstein, motivi per superare il silenzio che il filosofo impone:

1. VOCE Wittgenstein non giunge effettivamente alla medesima conclusione di Pascal? ascoltiamo ciò che trecento anni prima di lui dice l'autore dei *Pensées*: «L'ultimo passo della ragione è riconoscere che ci sono una infinità di cose che la sorpassano».

2. VOCE Questo ultimo passo della ragione Wittgenstein l'ha fatto. Chi come lui dice: «Dio non si manifesta nel mondo» dice senza pronunciarlo il «Vere tu es deus absconditus». Su cosa infatti si dovrebbe tacere, se non su ciò che oltrepassa il limite – sul Dio nascosto, su etica ed estetica come esperienze mistiche del cuore che si compiono nell'indicibile? L'enunciato «su ciò di cui non si può parlare bisogna tacere» comprende tutto ciò completamente. Tacere su qualcosa non significa affatto tacere soltanto. Il silenzio negativo sarebbe agnosticismo – il silenzio positivo mistica. (IV, 120).

In Pascal la scrittrice aveva scorto il più diretto precedente di Wittgenstein, colui che aveva cercato di combinare «esprit de la geometrie» ed «esprit de finesse», scienza e spirito, ed in lui aveva trovato un concetto molto interessante, la «mistica del cuore», «l'esperienza mistica della realtà vissuta dall'intera persona che si trova al di qua o al di là del pensiero» (IV, 117)²⁴. Questo

incontro con Pascal, sebbene in controluce ed in secondo piano, sembra assumere una certa importanza per la scrittrice: è in lui, infatti, più che nell'ammutilire di Wittgenstein²⁵, che ella può intravedere un precursore, un individuo che ha vissuto una profonda esperienza di sconfinamento mistico e l'ha affidata alla parola; non solo, era stata quella esperienza, registrata con accuratezza, a cambiare l'esistenza del pensatore, ad iniziarlo ad un nuovo tempo, e tale esperienza per lui ha valore di memoriale, luogo storico ancorato nella memoria e fissato nella parola, a cui tornare ed attingere vita²⁶.

La possibilità di superare con un movimento dialettico la polarità di pensiero – e linguaggio – analitico e di pensiero – e linguaggio – metafisico per giungere ad un terzo linguaggio «integrato», passa dunque attraverso l'esperienza mistica. E non si pensi che questo recupero della lingua venga visto dalla scrittrice come un passaggio facile, poiché si tratta, anzi, di un vero e proprio salvataggio: «Noi, interessati alla lingua, abbiamo esperito cosa siano il venire meno della lingua ed il mutore – se si vuole, i nostri stati più puri – e siamo ritornati dalla terra di nessuno con un linguaggio che porteremo avanti fintanto che la vita è la nostra prosecuzione» (IV, 60). Il concetto di esperienza mistica diventa fondamentale per la Bachmann, che lo ritrova anche nella *taghelle Mystik*, la «mistica chiara come il giorno» di Musil e lo utilizzerà come sonda nei territori letterari che esplorerà negli anni Cinquanta, in particolare nello studio dell'opera e della figura di Simone Weil e di Marcel Proust.

In Simone Weil, intellettuale francese di origine

ebra, Ingeborg Bachmann vede un «individuo solitario» che ha percorso una

«via negativa», un cammino che si allontana da Dio per aumentare la distanza tra sé e Dio. E questa infinita distanza [in] cui viene portata attraverso l'accettazione della più estrema «infelicità» deve consentirle di stare di fronte a Dio non come individuo, come personalità, nel dubbio o nella fede, ma di esperire la grazia come esistenza annientata e nuda. Così la sua opera complessa e pluristratificata diventa per noi, nelle nostre mani, una testimonianza di mistica pura, l'unica forse che abbiamo avuto dal Medioevo a oggi. (IV, 147)

In Marcel Proust di nuovo la scrittrice vede un «positivista e mistico». Sebbene non legato, come Simone Weil, ad una esperienza di fede teistica, e tra gli esempi sin qui analizzati forse quello che meno si riconosce in una esperienza religiosa, la Bachmann ritiene che il «preciso inventario di questo positivista che non si permette sguardi oltre il dato di fatto, nel cui mondo nessuna luce scende dall'alto e le cui estasi riguardavano soltanto la ricerca della verità, ha fatto affiorare il mistero dell'uomo e delle cose più di quanto abbiano portato alla luce iniziative con ispirazioni più elevate»²⁷. Nella *Recherche* Bachmann coglie la tensione creata dal desiderio amoroso e l'impossibilità della sua soddisfazione, in particolare quando è vissuto dall'omosessuale. L'invertito diventa però metafora di tutti, poiché attraverso di lui si comprende «in misura ancora maggiore l'impossibilità del nostro desiderio». Anche il romanzo proustiano è segnato dal desiderio struggente di una unione utopica ed impossibile.

Seguire le tracce della «mistica del cuore» porta

però anzitutto alla produzione lirica della scrittrice. Con il linguaggio dei mistici la lirica bachmanniana condivide almeno in parte una certa ineffabilità, poiché l'«altro stato» «non può essere spiegato in termini completamente intellegibili»²⁸. Se questo può dirsi per buona parte della poesia moderna a maggior ragione vale per una lirica che, come quella di Ingeborg Bachmann, è tesa con tutti i sensi della percezione umana a rendere palpabile una esperienza di tipo conoscitivo, che possiede cioè una qualità noetica. Il nostro linguaggio infatti:

si è evoluto primariamente come uno strumento per descrivere l'esperienza che ha luogo attraverso i cinque sensi, e si presta poco a descrivere rari stati spirituali e psicologici che, oltre ad avere un aspetto conoscitivo, ne hanno anche uno di tipo sensitivo. Come il poeta e il musicista, il mistico deve trovare un linguaggio personale, che è in larga misura un linguaggio simbolico, poiché nasconde tanto quanto rivela²⁹.

Determinante tuttavia in Ingeborg Bachmann è sempre la duplice direzione del procedere, il suo bilanciarsi tra razionalismo e mistica, per cui il suo pensiero viene a costituirsi come «zielfeindlich», è avverso alla fissazione ed ha nella fluidità il suo *ubi consistam*. Ripetutamente la scrittrice si riconosce in un pensiero in movimento, già nel periodo delle liriche, «questa è la meta, non essere/ posseduti da se stessi/ e mancare ogni meta» (*Ein Monolog des Prinzen Myschkin*, I, 67). Nel rifiuto di un ancoraggio ideologico e di ogni immobilismo l'autrice scorge il fondamento del pensiero utopico quando, parlando di Ulrich, il protagonista dell'*Uomo senza qualità*, afferma

che «il suo desiderio dell'«altro stato», della «unio mystica» è meno strano se, insieme a Musil, lo si comprende come una possibile utopia e l'utopia non come meta, ma come direzione davanti a sé. Il pensiero di Musil è avverso alla meta e in movimento» (IV, 27). Se l'idea del pensiero utopico come movimento e mutazione è così radicata nella poetica bachmanniana da concretizzarsi più tardi nella figurazione proteiforme di Ondina³⁰, altrettanto incombente è per la scrittrice il pericolo della paralisi, della immobilità di pensiero e di intenti che si realizza nella metafora della pietra e della pietrificazione. Questo complesso metaforico si sviluppa in maniera molto interessante nelle liriche, dove la pietra è segno di morte ed indica un limite, un confine. Ma proprio questo confine intende scalfire la poesia, fedele all'idea che «quel che è vero smuove la pietra dal tuo sepolcro» e che «Schiavo del mondo tu sei gravato di catene,/ ma quel che è vero nel muro apre le crepe»³¹, come si legge nella lirica *Was wahr ist*. L'umanità impietrata, sorda, egoista e chiusa in sé è l'Altro cui si rivolge ogni discorso poetico: «Sfiora ogni petto impietrato e compi il miracolo/ che anche la pietra inondi il pianto» (I, 155); questo è il compito della poesia proclamato in *Mirjam*, una bella lirica del 1957.

La pietra che serra il sepolcro, il muro che ostacola «il passo al di là», per riprendere una metafora di Blanchot, il cuore di pietra sono termini ultimi, simboli di una morte che condiziona e troppo spesso imprigiona la vita. Morto e foriero di morte, violenza e sopraffazione è per Ingeborg Bachmann il pensiero stretto nella morsa dell'ideologia, del pregiudizio che non concede spazio

alla umanità e produce solo un linguaggio in cancrena. Ma il linguaggio autentico, dichiara l'autrice ricorrendo ad una metafora cristologica, sposta la pietra dal sepolcro, come a suo tempo aveva affermato Novalis, il più mistico dei poeti romantici, celebrando la resurrezione di Cristo nel *V Inno alla notte*: «è rimossa la pietra -/ l'umanità è risorta»³². Se verità e realtà si pongono ad un primo sguardo come dimensioni antitetice, come l'infinitamente positivo che si contrappone all'elemento fallace, mortale e destinato alla corruzione, tale confronto si rivela però ricerca di un incontro che trasformi la sostanza umana. Questo messaggio viene affidato da Bachmann ad un frammento poetologico postumo, *Das Gedicht an den Leser*, [*La poesia al lettore*] (IV, 307-308), cui spetta una attenzione particolare.

La poesia al lettore
[frammento]

Che cosa ci ha allontanato l'uno dall'altra? Se mi guardo allo specchio e mi interrogo mi vedo rovesciata, una scrittura solitaria e non comprendo più me stessa. In questo grande freddo dovremmo lasciarci freddamente nonostante l'instinguibile amore reciproco? È vero che ti ho gettato addosso parole intrise di fumo, parole bruciate, di cattivo gusto, frasi affilate o senza mordente, senza alcun splendore. Come se avessi voluto aumentare la tua miseria e bandirti dalle mie terre con il mio intelletto. Eppure venivi così fiducioso, goffo talvolta, e mi chiedevi una parola dalle belle tinte; volevi anche essere consolato, ed io non avevo conforto per te. Né mi competono pensieri profondi.

Ma un amore instinguibile per te non mi ha mai abban-

donato ed ora cerco tra le macerie e nell'aria, nel vento gelido e nel sole le parole per te, che di nuovo mi gettino fra le tue braccia. Poiché mi struggo per te.

Non sono una trama intessuta, non di una stoffa che potrebbe coprire la tua nudità, ma creata dall'amalgama di tutte le stoffe e voglio schiudermi nei tuoi sensi e nella tua mente come le vene aurifere nella terra e attraversarti di luce vorrei e in te brillare quando il nero sigillo, la tua mortalità, irrompe in te.

Non so che cosa tu vuoi da me. Non sono buona a farti il canto con il quale potresti recarti in battaglia e vincere. Di fronte agli altari mi ritiro. Non sono una mediatrice. Tutte le tue faccende mi lasciano indifferente. Ma tu no. Sol tanto tu.

Tu sei il mio Uno e il mio Tutto. Che cosa non vorrei essere per te! Seguirti vorrei quando sei morto, volgermi verso di te anche se impietramento mi minaccia, risuonare vorrei, muovere al pianto ciò che resta dell'animale [?] e portare la pietra a fiorire, estrarre profumo da ogni ramo [?]³³.

Particolarmente interessante, in questa pagina appassionata, è la definizione di sé della poesia, che avviene tutta *per negationem*. La poesia dichiara di essere tutt'altro da ciò che il lettore si aspetta e proclama la propria non-funzionalità rispetto agli eventi della vita. Non utile, priva di lusinghe, formalmente non perfetta, la poesia si caratterizza tuttavia per un dato positivo che la distingue, il movimento che la spinge verso il suo lettore, la tensione che a lui la lega, l'intima passione con cui si rivolge all'essere cui è destinata. Questo è esattamente l'atteggiamento di chi ama. Ma c'è di più; la poesia compie ancora un passo ed espressamente si pone come amante che per amore sfida la morte per pietrificazio-

zione. Questa configurazione rimanda, come giustamente è stato messo in luce³⁴, al mito di Orfeo, il cantore che accetta il rischio di morire pur di salvare dagli Inferi l'amata. L'essere amato, colui per il quale la poesia affronta la morte, come Orfeo per Euridice, può diventare però un nemico ed assumere i tratti di Medusa, colei che rende di pietra chi la guarda. Ma la poesia cerca l'Altro, anche a costo di rimanere con esso agli Inferi e lo cerca anche se l'Altro non corrisponde e manda anzi messaggi di morte. La poesia desidera un «tu» ed instancabilmente lo alloquisce, lo segue con lo sguardo finché il pianto le sgorga dagli occhi.

Si tratta dell'ambivalente rapporto tra il pericolo della paralisi cui allude Medusa, e dell'incessante movimento verso l'Altro di cui parla anche Paul Celan nella sua importante prosa *Der Meridian*. Il poema tende ad un Altro, esso ne ha bisogno, esso ha bisogno di un interlocutore. Lo va cercando; e vi si dedica³⁵. La tensione vitale che scaturisce dal rapporto fra l'Opera e l'Altro, che sola giustifica il sussistere dell'Opera, e ne costituisce anzi la grandezza e la necessità sarà parte vitale della riflessione ermeneutica e filosofica di Emmanuel Lévinas³⁶.

Niente è rimasto del confronto tra sfere diverse, l'una 'alta' l'altra 'bassa', ma tutto il frammento è basato sull'interazione delle parti. A livello teorico Ingeborg Bachmann tratta qui con grande afflato poetico il discorso della ricezione letteraria, maturato dagli studiosi di letteratura a partire dagli anni Sessanta³⁷. Ma un approfondimento di questa problematica, anche per il testo di Bachmann, giunge da un richiamo alla metafora cristologica, non già da parte di un teorico della lettera-

tura, ma di un filosofo isolato e ostico talvolta, come Maurice Blanchot. Secondo l'intellettuale francese infatti l'opera non solo vivifica, 'redime' il suo lettore (questa era la prospettiva romantica novalisiana), ma da lui si aspetta la resurrezione, il risveglio dal sepolcro che è per essa l'esistere dimenticata. Blanchot scrive a proposito nel 1955 una pagina indimenticabile in cui, utilizzando l'immagine di resurrezione, giunge alle stesse conclusioni di Bachmann:

la lettura (letteraria) [...] è libero movimento, non è sottomesa, non trova appoggio su qualcosa che già sia presente. Il libro senza dubbio è là: non soltanto la sua realtà di carta e di stampa, ma anche la sua natura di libro, quel tessuto di significazioni stabili, l'affermazione che gli deriva da un linguaggio prestabilito, e anche quella cerchia che è formata intorno a lui dalla comunità di tutti i lettori fra i quali mi trovo già anche io che non lo ho letto, e questa cerchia comprende anche tutti gli altri libri, che, come angeli dalle ali intrecciate, vigilano stretti intorno a questo volume sconosciuto, poiché un solo libro in pericolo produce una breccia pericolosa nella biblioteca universale. Il libro è dunque là, ma l'opera è ancora nascosta, forse radicalmente assente, in ogni caso dissimulata, offuscata dall'evidenza del libro, dietro la quale essa attende la decisione liberatrice, il *Lazare, veni foras*.

Far cadere questa pietra sembra essere la missione della lettura: renderla trasparente, dissolverla con la penetrazione dello sguardo, che, di slancio, la oltrepassa³⁸.

Ma la pietra che si muove restituendo il corpo alla vita, sia esso lo spirito indurito dalla menzogna del vivere o il libro che viene trasformato in opera è frutto di

un «miracolo» sia per Bachmann che per Blanchot e quindi un evento straordinario. Nella realtà sussiste di regola la mediocrità, la violenza, il cuore di pietra. Se nella prosa di Ingeborg Bachmann la vista dell'orrore in cui l'umanità giace è tale da portare fino alla pietrificazione³⁹, nella poesia sussiste sempre una lotta per scongiurare questo pericolo, come si nota anche nell'orizzonte poetico altrimenti pessimista della raccolta *Il tempo dilazionato. Die gestundete Zeit*⁴⁰, la lirica che dà titolo a tutto il volume, esprime la necessità di separarsi dalle sicurezze e dagli affetti per assumere un atteggiamento di vigilanza e di difesa in un mondo che diventa sempre più minaccioso (sottintesa è l'atmosfera di guerra fredda che domina gli anni Cinquanta). Il «tu lirico», protagonista della composizione deve abbandonare anche la donna amata che sprofonda nella sabbia soffocando. Come ad Orfeo, al «tu lirico» non è concesso girarsi indietro: «Non ti guardare intorno», egli viene ammonito, mentre più lontano (*drüben*, «laggiù») la donna amata è preda della sabbia che le toglie parola e vita. Se Orfeo non può salvarla, questa Euridice accetta tuttavia la morte, consapevole che l'amato deve andare avanti da solo, memore dell'esperienza d'amore, ma distaccato da essa⁴¹.

In un'altra lirica de *Il tempo dilazionato*, *Dunkles zu sagen* [*Dire cose oscure*] Ingeborg Bachmann menziona la figura di Orfeo. Qui l'autrice riconosce che la propria poesia trae forza ed ispirazione dall'amore e dalla bellezza che durano oltre la morte, ma anche che l'esperienza della morte, della profondità e degli inferi è fondante per la poesia che qui trova la sua forza; forza sgretolatri-

ce che la porta ai limiti del non essere, del silenzio per ricomporla nel desiderio, come afferma Maurice Blanchot a proposito di Orfeo:

Si, è vero: solo col canto Orfeo ha potere su Euridice, ma, anche nel canto, Euridice è già perduta e Orfeo stesso è l'Orfeo disperso, l'«infinitamente morto», reso tale fin d'ora dalla forza del canto. Perde Euridice perché la desidera oltre i limiti misurati del canto, e si perde lui stesso; ma il desiderio, Euridice perduta ed Orfeo disperso sono necessari al canto⁴².

Proprio su questo desiderio che oltrepassa la parola ed il canto insiste il frammento *La poesia al lettore*: «Ma un amore inestinguibile per te non mi ha mai abbandonato ed ora cerco tra le macerie e nell'aria, nel vento gelido e nel sole le parole per te, che di nuovo mi gettino fra le tue braccia. Poiché mi struggo per te». Dichiarazione di un amore che riesca a superare la fase della distanza cui rimane solo il lamento («Ed io non ti appartengo./ Nostro è solo il lamento», *Dunkles zu sagen*) e prenda su di sé il rischio della morte e, come si è detto, anche della non reciprocità: sebbene torni salvo dagli Inferi, la sorte di Orfeo è pur sempre di essere «sbranato da femmine folli», come Bachmann afferma ne *Il buon dio di Manhattan*⁴³. Ad un'altra valenza della poesia orfica rimanda il frammento, la capacità insita nella parola e nel canto di vivificare la natura togliendola dalla barbarie, di «muovere al pianto ciò che resta dell'animale [?] e portare la pietra a fiorire, estrarre profumo da ogni ramo [?]». La poesia era stata concepita in senso orfico, cioè come stimolo per l'animo («Gemütsregung»),

tocco taumaturgico che guarisce la creazione già da Novalis, che nello *Heinrich von Ofterdingen* evoca, senza nominarla, la figura di Orfeo cui attribuisce il parto di ogni civiltà:

Così, in tempi antichissimi, come raccontano i viaggiatori che hanno riscontrato queste leggende anche nel popolo minuto, nei paesi dell'attuale impero greco devono esserci stati poeti i quali, servendosi dello strano suono di strumenti meravigliosi, ridestarono la vita segreta dei boschi, gli spiriti nascosti negli alberi, in regioni deserte e desolate rianimarono il seme di piante morte, fecero nascere giardini in fiore, domarono belve crudeli e abituarono i selvaggi esseri umani all'ordine e alla civiltà, suscitando in essi soavi inclinazioni e arti pacifiche, trasformarono flussi impetuosi in miti corsi d'acqua, e trascinarono anche le pietre inerti in movimenti regolari di danza. Essi devono essere stati indovini e sacerdoti, legislatori e medici nel contempo [...]. Solo da allora, come dice la leggenda, devono aver preso piede i molteplici suoni e le particolari «simpatie» e organizzazioni della natura, mentre prima tutto doveva essere selvaggio, disorganizzato e ostile⁴⁴.

Sia Bachmann che Novalis si riconoscono in pieno nelle valenze della poesia orfica tramandate dal mito greco che nel suo nucleo originario vede in Orfeo, figlio del re tracio Eagro e della Musa Calliope, «il più famoso poeta e musicista mai esistito. Apollo gli donò la lira e le Muse gli insegnarono a usarla, e non soltanto egli ammansì le belve, ma anche gli alberi e i massi si mossero e lo seguirono, incantati dal suono della sua musica»⁴⁵. Interessanti in tal senso sono le analogie presenti nell'opera dei due autori, in particolare l'utilizzo dell'immagine

della pietra, sia nell'ambito della metaforica cristologica che nel mito pagano. Senza voler entrare nel merito di una intertestualità diretta tra i due scrittori, è difficile pensare che un riconoscersi tanto convinto nei valori dell'orfismo da parte di Bachmann⁴⁶ possa prescindere dalla lettura di un poeta del peso di Novalis. È noto inoltre che Bachmann era lettrice 'onnivora' e molto attenta, sebbene molte sue letture non siano documentabili⁴⁷. L'orizzonte letterario degli anni Cinquanta conforta inoltre l'ipotesi di una ricezione novalisiana: insieme a Hölderlin, Klopstock e J. Böhme, Novalis era stato riscoperto da George, grande figura di mediatore per la lirica tedesca del Novecento. Egli preparò il terreno su cui si sviluppa la fase tarda della poesia ermetica, che giunge fino al dopoguerra coinvolgendo autori vicino a Bachmann come Eich, Celan e Bobrowski⁴⁸. Per Celan in particolare è attestata da tempo la lettura di Novalis⁴⁹ e lo scambio di idee intercorso tra Bachmann e Celan, la loro profonda affinità può forse avere avuto un certo peso anche nella scelta della tradizione letteraria cui fare riferimento⁵⁰.

Dopo questo *excursus* storico-letterario converrà tornare al frammento *La poesia al lettore* e considerare la produzione lirica a partire da un assunto fondamentale in esso contenuto: l'amore come movimento di attrazione ed integrazione dell'altro sta alla base della poesia. Ma basta leggere le liriche di *Die gestundete Zeit*, per rendersi conto che di amore parlano ben poco. Anzi, questa prima raccolta è un attacco al *principium individuationis* organico, come afferma la lirica *Stelle di marzo*: «Nelle lunghe giornate, non richiedi, veniamo seminati/

in quei solchi curvi e dritti/ e stelle si eclissano. Sui campi/ cresciamo o ci sciupiamo senza scelta/ malleabili alla pioggia ed infine anche alla luce» (I, 38), ed accusa contro il tempo storico che nega la possibilità di amare (*Girotondo* I, 35). L'amore è possibilità solo presagita dalla poesia: «e sfiora l'amore/ il linguaggio obliato del nostro cuore:/ breve e poi a lungo a lungo...» (*Poesie*, 47). È interessante notare come le metafore tratte dalla sfera del corpo, l'ambito deputato a vivere l'esperienza amorosa, siano sottoposte alla minaccia che giunge dall'esterno e mirino a conservare e preservare l'io. I capelli allora si irrigidiscono, difendendo l'io lirico da una antica seduzione che viene così respinta: «E intanto alla fontana si ribella alla seduzione,/ che un tempo ci ha fiaccati,/ la chioma» (*Poesie*, 39). La seduzione presso la fontana probabilmente sta nell'«affondarvi troppo lo sguardo» (*Mezzogiorno precoce*, *Poesie*, 43) e suggerisce il gesto di Narciso, sebbene gli conferisca una sfumatura introspettiva. Lo sguardo tutto rivolto sul sé, fissato sulla propria interiorità è rischioso per la persona considerata nelle sue parti vitali, gli occhi ed il corpo stesso come si legge in *Ausfahrt* [*Viaggio*], dove l'io mette a repentaglio gli occhi e tutta la persona fissando un punto dell'acqua che attrae e risucchia. Essere risucchiati ed inabissarsi in «morto braccio d'acqua» è la sorte anche di «intrepidi pionieri» (*Invocazione*, 77) che hanno osato sfidare se stessi e la natura. Nella raccolta *Il tempo dilazionato* la 'antica', giovanile seduzione che minaccia gli occhi di cui parla *Mezzogiorno precoce* indica probabilmente l'«ombra oscura che fin dall'inizio seguò», come recita il titolo di una lirica giovanile, cioè «l'incessante pensiero

di morte» (I, 15) che permea buona parte della prima produzione lirica (IV, 15). Pericolo quindi di una dolorosa involuzione verso l'interno, cui sono sottoposti anche gli occhi. Ma altrettanto grave è per questi organi deputati alla ricezione visiva, il pericolo che giunge dall'esterno, in particolare dalla bellezza che può scalfirli se soltanto li sfiora (IV, 36) e può arrivare ad accecarli per abbagliamento, come afferma la discordante, dissonante chiusa di *Al sole*, un inno all'astro diurno che celebra la «ineluttabile perdita dei miei occhi». Se l'occhio in tal senso è prevalentemente simbolo, ricettore cui spetta valore poetologico particolare nella dinamica di attrazione e repulsione che caratterizza il rapporto di Ingeborg Bachmann con l'estetismo di fine secolo²¹, rimane tuttavia in atto la sua valenza di parte vivente. Infine, un altro gesto legato alla sfera visiva può minare la persona in modo non meno emblematico, sebbene più legato alla sfera psichica. Si tratta della rifrazione speculare del soggetto, vissuta questa volta in maniera analoga a Narciso, come sguardo ammaliato dalla bellezza e destinato ad estenuarsi nell'osservazione della superficie. È questo un motivo che arricchisce l'atteggiamento di critica alla bellezza come valore a sé mettendo ancor più in luce la minaccia cui sono sottoposti i valori umani. Questa tematica viene svolta in *Ein Monolog des Fürsten Myschkin zu der Ballettpantomime «Der Idiot»*, un lungo monologo in versi adattato da *L'idiota* di Dostojewski redatto da Ingeborg Bachmann nel 1953 e musicato da H. W. Henze. Nel *Monologo* il principe Myškin, personaggio principale della *pièce*, si rivolge a Nastas'ja, donna bella e sensuale, dicendo:

Ferma! È te che scongiuro,
volto dell'unico amore,
resta limpido e calando le ciglia
chiudi gli occhi sul mondo, resta bello,
volto dell'unico amore,
e solleva la fronte
oltre il balenare dei dubbi.
Si spartiranno i tuoi baci,
ti sfigureranno nel sonno,
se andrai in cerca di specchi
in cui ad ognuno appartieni! (*Poesie*, 73)

La rifrazione della bellezza, il suo moltiplicarsi ed offrirsi a tutti, porta la donna alla perdita di sé, ne reifica il corpo e la conduce ai limiti della mercificazione, in un meccanismo in cui «la donna non appare solo come merce, ma in senso stretto come articolo di massa»²². Alla frammentazione del corpo Myškin oppone la sua permanenza nel territorio puro dell'infanzia, da attuarsi grazie ad una sorta di spoliazione da sé e dal rumore del mondo. La direzione utopica di questa possibilità di vita viene affidata alla figura del pendolo prodotta dal moto dell'altalena su cui sono seduti Myškin e Nastas'ja. Come per *Sul teatro delle marionette* (*Über das Marionettentheater*, 1810) di Kleist anche qui – e non a caso anche il *Monologo del principe Myškin* è un «ballettopantomima» – l'assenza di peso prodotta da una forza superiore alla gravità consente al pendolo di sussistere grazie alla sua stessa caduta; movimento che peraltro volge alla stasi se non alimentato, poiché i corpi tendono irrimediabilmente alla quiete. «Questo movimento», sostiene Kleist per bocca del ballerino riferendosi alle

movenze delle marionette,

è molto semplice; ogni volta che il centro di gravità è mosso in *linea retta*, le membra descrivono già delle *curve*, e sovente, anche scossa in una maniera affatto casuale, tutta la figura si mette già in una specie di movimento ritmico, simile alla danza. [...] – Inoltre – disse – quei fantocci hanno il vantaggio di non essere soggetti alla legge della gravità, della pigrizia della materia, di questa fra tutte le proprietà la più avversa alla danza, essi non sanno nulla; poiché la forza, che li solleva in aria, è maggiore di quella che li incatena alla terra. [...] Le marionette hanno bisogno del terreno solo, come gli elfi, per *sfiararlo*, e rianimare l'impeto delle membra col momentaneo ostacolo. Noi invece ne abbiamo bisogno per posare su di esso e ristorarci dallo sforzo della danza⁵³.

Togliersi da questo pendolo, il cui moto misteriosamente persiste, significa anche per Myškin, come per il ballerino di Kleist, cadere «ove il mondo si perde», «con la tua carne» parlare «un linguaggio effimero». La caduta, come in Kleist, riporta al terzo Libro della Genesi, laddove Adamo ed Eva si accorgono di essere nudi dopo avere mangiato dall'albero della conoscenza, e va oltre, facendo propria non solo la caducità della carne, ma anche la perdita del linguaggio di origine divina nella confusione babelica:

Precipiterai, se adesso l'arco
tu cedi, e con la tua carne
parlerai un linguaggio effimero (*Poesie*, 75)

Ma Nastas'ja «scivola dal trapezio nelle braccia di

Rogožin».

Se difficile è mantenere l'equilibrio che salva dalla caducità della carne e del linguaggio, addirittura paradossale è vivere nella consapevolezza della caduta e cercare, nell'ineluttabile al di qua cui è destinato l'uomo moderno, una parola di verità, da cui la carne può essere salvata. In *Psalm (Poesie, 55)*, tra le aggressioni cui l'uomo e la natura sono sottoposti, la bocca è presentata come «conca» sicura che accoglie la parola, la custodisce e la protegge all'intorno, come il ventre materno il nascituro⁵⁴, con la garanzia del «mutismo» che la avvolge e «pareti d'alberi fitti» all'esterno.

La carne, caduca, soggetta al peccato. La carne, il corpo, unico *medium* per la lingua. Su questo motivo costante torna il ciclo poetico *Von einem Land, einem Fluß und den Seen (Di una terra, di un fiume e dei laghi)*, unico poemetto epico dell'autrice. Introdotto da un io lirico che assume il ruolo di cantore epico cui spetta il compito di tracciare a grandi linee la tematica del poema, il ciclo rappresenta un viaggio di formazione «uguale a numerosi altri», come precisa il cantore con l'intenzione retorica di ridurre l'importanza della sua opera e di cattivarsi la benevolenza del lettore. Questo ciclo mostra coordinate spazio-temporali tipiche del «tempo dell'avventura» per dirla con Bachtin⁵⁵, quali il motivo del cammino e quello dell'incontro. L'istanza narrante, da parte sua, si pone come colui che segue le tracce della storia e le registra⁵⁶. Ma il tempo storico viene meno già nella IV poesia, dove la coordinata temporale fa un brusco salto all'indietro (la preistoria) ed ancor più sconcertante è il salto della coordinata spazia-

le, che finisce in Utopia. Il cronotopo realistico si perde ed il tempo diventa qualitativamente diverso poiché non è sottoposto alla «Sorge», la pena di faustiana memoria che domina il vivere quotidiano, mentre lo spazio diventa quello tanto spesso vissuto nelle esperienze mistiche: l'infinitamente grande è accolto nell'infinitamente piccolo umano, e più precisamente, nella cavità di una mano che lo comprende:

Giungemmo nel paese delle fonti.
Trovammo gli atti. Il paese intero,
così amato, sconfinato, ora era nostro.
Trovava posto nella tua mano a conca (*Invocazione*, 23)⁵⁷

In questo luogo l'unione amorosa tra io e tu è completa. L'esperienza di assoluta armonia tuttavia dura poco, poiché è subito seguita dall'ingresso nella storia, nella «immane catastrofe schizoide che dilacera l'uomo moderno»⁵⁸, che passa come squarcio anche attraverso la lingua corrompendola tutta (anche la lingua di Cristo, come si legge nella V poesia). Tanto più importante allora è essere stati in Utopia e tenere in bocca, ben custodita, una parola che unisce, anche se nella storia sussiste solo la parola 'spezzata' e frammentaria. Nel testo dunque non viene meno la certezza di superare i confini, umani e del linguaggio, grazie alla forza conferita dallo struggente desiderio di ricongiungimento, lo stesso che la scrittrice esprime nel frammento *La poesia al lettore*⁵⁹.

Come a provare la capacità di potere ancora credere alla parola nel momento più buio dell'esistenza umana, quella dell'orrore che si perpetua nella storia – di potere

cioè scrivere dopo Auschwitz – la poesia successiva porta un momento di confronto con la presenza dei carnefici, di «tutti i lupi mannari che vivono nel buio della storia e tengono desta la paura, senza la quale non ci sarebbe dominio»⁶⁰. Il loro continuare ad esistere rende sempre e di nuovo attuale la rappresentazione della 'vecchia storia', l'«Odissea» di cui il cantore aveva detto all'inizio che servì ad insegnare al giovane che «ai pascoli d'agnelli/ già stanno i lupi, con occhi fissi di stelle». Inoltre, è imparando a conoscere la paura, come intende fare il giovane, che si possono smascherare i meccanismi di dominio. Effettivamente risuonano assai vicine le parole della *Dialettica dell'illuminismo* (1947) che condannano la violenza generata dalla scissione tra spirito e oggetto sviluppatasi nella civiltà occidentale; nei «lupi mannari» citati, siano essi gerarchi nazisti o violenti americani, si riconosce che

l'amore-odio per il corpo è brutale e immediato, essi violano tutto quello che toccano, distruggono ciò che vedono in luce, e questa distruzione è il rancore per la reificazione; essi ripetono con cieca furia, sull'oggetto vivente, ciò che non possono più fare che non sia accaduto: la scissione della vita umana nello spirito e nel suo oggetto. L'uomo li attrae irresistibilmente; lo vogliono ridurre al corpo, nulla deve avere il diritto di vivere⁶¹.

Il corpo dunque è il primo a soffrire per la scissione della materia dallo spirito ed i carnefici maneggiando il corpo, continuano Horkheimer-Adorno, «trattano le sue membra come se fossero già separate. La tradizione ebraica conserva la ripugnanza a misurare un uomo col

metro, poiché si misurano i morti – per la bara. È ciò di cui godono i manipolatori del corpo. Essi misurano l'altro, senza saperlo, con lo sguardo del costruttore di bare. Si tradiscono quando enunciano il risultato: dicono che l'uomo è lungo, corto, spesso e pesante». Queste parole rimandano anzitutto alla terza strofe della VI poesia di *Di una terra, di un fiume e dei laghi* con la quale mostrano una sorprendente analogia

Qui i morti peseranno meno,
giacché la vita, a cui sangue non manca,
– e più che vita arranca alla bilancia! –
segna quel tanto, che l'ago non registra (*Invocazione*, 27)

Ma ancor più si pone, alla luce delle taglienti riflessioni dei due filosofi, un altro interrogativo per il testo di Bachmann. Ingeborg Bachmann era assai cosciente di vivere in un'epoca di scissione e tutta la sua opera mostra gli sforzi da lei compiuti per ritrovare una possibilità di esistenza e di scrittura nel linguaggio avulso e staccato da ogni fonte e garanzia di verità superiore; ritengo che la sua riflessione coinvolga però anche il ruolo del corpo che, in fondo è uno dei due termini della scissione; proprio la volontà di esperire anche nella carne, con i sensi, l'esperienza noetica l'ha portata a scegliere l'approccio mistico, anche se il rapporto con il corpo rimane problematico. Laddove, infatti, la pulsione erotica si fa più insistente, in liriche come *Mio uccello* o *L'ora azzurra*, essa è sentita come seduzione e minaccia: la figurazione femminile subisce una trasformazione diventando neutra. L'io lirico abbandona le caratteristiche fem-

minili di sensualità per assumere tratti della razionalità tipici del maschile. Il problema tuttavia non è risolto, ma solo spostato. Il corpo, identificato con la femminilità, viene eliminato. Non che la poetessa avesse bisogno di uccidere, come prima di lei Virginia Woolf, il suo «Angelo del focolare»⁶², che anzi due protagoniste delle sue opere – che peraltro la vocazione ad essere «Angelo del focolare» fino in fondo non ce l'hanno – vedono in questa figura ed in questo servizio un elemento positivo⁶³, ma la sensualità è avvertita come un momento di infedeltà alla causa della poesia.

In un certo senso anche Ingeborg Bachmann rivisita il mito di Kore, la mitica vergine che andò in sposa al dio degli Inferi e poté preservarsi inviolata anche dopo le nozze. Diversamente da altri scrittori che l'avevano preceduta su questo cammino tuttavia – si pensi a Rilke, Hofmannstahl, Thomas Mann – la conservazione della verginità non ha un fine artistico-estetico, ma è funzionale alla scrittura. Tutte le volte che Ingeborg Bachmann sceglie un simbolo privo di sensualità, come Palla-de Atena o la fanciulla, non lo fa perché passando da vergine a madre o massaia la donna perde la sua intangibile bellezza, come era avvenuto per gli scrittori appena citati, ma perché la scrittura, in quanto dominio tradizionalmente maschile, esige capacità di razionalità, speculazione e sintesi tipiche del *Geist*, lo «spirito», attributo specifico del maschile. E se – sulle tracce di F. Jesi – vogliamo considerare la «testualità del mito» come «spia indiziaria del suo "uso politico"»⁶⁴, si riconoscerà negli scrittori di fine secolo un assoggettamento della sfaccettata umanità femminile ad uno statico ideale este-

tico, mentre si vedrà in Bachmann il desiderio opposto, quello di emancipare la figura femminile dalle pastoie tradizionalmente attribuite al suo ruolo. Nella rivisitazione bachmanniana del mito di Kore si riconosce allora una volontà di distanziamento dal pensiero dell'estetismo, ossia una scelta di contrapposizione all'interno di una stessa tematica, un procedimento peraltro non raro nella tecnica poetica bachmanniana. Ingeborg Bachmann ritiene dunque che scrivere in quanto donna sia possibile solo potenziando le qualità più tipicamente maschili ed abbandonando, o meglio trasponendo dal piano umano a quello poetico la forza creatrice e generatrice che caratterizza il femminile. Se le donne sono state oggetto di proiezioni e di immagini, tutte comunque estranee all'attività intellettuale, come Ingeborg Bachmann metterà a fuoco nella prosa (si veda ad es. il racconto *Un passo verso Gomorra*) e come dopo di lei affermerà a chiare note Christa Wolf nelle *Premesse a Cassandra*⁶⁵, scrivere 'al femminile' significa per Bachmann trasferire nella scrittura la potenza che ad ogni generare umano è sottesa, cioè l'amore. E la sua lirica è densa di esempi che testimoniano questa convinzione, culminante nell'appassionata dichiarazione del frammento *La poesia al lettore*.

In tal senso il ciclo *Di una terra, di un fiume e dei laghi* sembra gettare un ulteriore sguardo sul disagio che prova l'io femminile di fronte al proprio corpo sessuato: la quinta strofe della scena che ritrae il giorno del macello pare suggerire questa possibilità di lettura. Tutto sembra finito ed il sangue degli animali uccisi è ormai defluito in un rivolo:

Sbocca altro sangue: chiazze sulle guance –
la prima vergogna, per dolore e colpa (*Invocazione*, 27)⁶⁶

Il lessico (ma anche il trattino come segnale di sospensione e di cesura) allude con forte evidenza alla comparsa della mestruazione, subita dal corpo femminile adolescente che prova pudore, vergogna, per poi suggerire ciò a cui questa comparsa rimanda: alla colpa di Eva ed al dolore nel quale genererà. Il corpo è quindi un «fardello» (*Canti da un'isola*) in cerca di salvezza. Il grido accorato dell'io lirico di *Spiegami, amore* può allora leggersi come il lamento di chi conosce e sperimenta nella propria carne la profonda inconciliabilità: natura, corpo, amore mal si accordano (e men che mai in suolo tedesco) con lo spirito: «Es zählt ein anderer Geist auf ihn...», «un altro spirito conta su di noi...». Da questo conflitto l'io esce soltanto facendo ricorso ad una figurazione utopica di potenziamento, la salamandra:

Spiegami, amore, quel che non so spiegare:
dovrò io nel breve, orribil tempo,
solo il pensiero avere per compagno?
nessun affetto conoscere o creare?
pensar si deve? o nostra assenza è vana?

Tu dici: un altro spirito conta su di noi...
Non mi spiegare. La salamandra vedo
guizzare in ogni fuoco.
Brivido non prova e nulla le fa male. (*Invocazione*, 67)

Nell'ultima sezione della *Invocazione* tuttavia, sembra attuarsi un recupero della sfera somatica, poiché è

proprio attraverso il corpo che l'io lirico vive l'esperienza mistica cui allude in modo emblematico la poesia di apertura, *Il paese primogenito* (*Das erstgeborene Land*). In questa poesia l'io lirico si appresta, in completa passività fisica, ad accogliere in sé, nella sua carne, una esperienza di dolore e di conoscenza. Il corpo 'giace' in attesa di un evento che consenta all'io di ritornare a sé («E quando bevvi me stessa») e trovare la vita, come già aveva suggerito il titolo⁶⁷. Un luogo che dà vita è un luogo materno, in grado di vivificare anche il corpo e di comprenderlo nell'esperienza noetica anziché escluderlo.

Anche il successivo *Lieder von einer Insel* (*Canti da un'isola*, *Invocazione* 88-93) parte da una situazione di amore da cui deriva la condanna enunciata nel primo canto: «la tua carne si ricorda della mia,/ essa già mi arrise,/ quando le navi/ salparono da terra e croci/ con le nostre spoglie mortali/ servirono da alberi.// Ora son vuoti i patiboli, ci cercano senza trovarci». I due salpano per 'risorgere' dal peso e dalla condanna della carne e nello spazio utopico dell'isola (si allude ad Ischia ed alla processione sull'acqua in onore del patrono, il grande mistico cristiano San Giovanni della Croce) è possibile l'amore autentico, in cui carne e candore si esplicano in gesti semplici, nello sguardo e nella capacità di sacrificio per l'altro:

Largo alle nostre suppliche, largo ai supplicanti,
largo alla musica e alla gioia!
Candore imparammo,
nel coro delle cicale cantiamo,
mangiamo e beviamo,
magre gatte
strisciano intorno alla nostra mensa,

prima che abbia inizio la messa vespertina,
ti terrò per mano
con gli occhi,
e un cuore calmo e coraggioso
sacrificherà per te i suoi desideri. (*Invocazione*, 91)

L'amore, anche sensuale, viene rielaborato come uno degli elementi che favoriscono la conoscenza degli strati più profondi dell'individuo, simboleggiati nel ciclo dall'eruzione del vulcano. È proprio l'amore che qui, nello spazio dell'isola, ai piedi del vulcano, rende possibile la coesistenza di arte (il canto delle cicale) e vita (i gesti del mangiare e del bere), esperienza sensuale e spirituale. E quanto sia particolare questa circostanza si desume dal confronto con il radiodramma *Le cicale* (*Die Zikaden*) scritto da Bachmann nello stesso periodo dei *Canti da un'isola*. Nel dramma radiofonico infatti coloro che si uniscono al coro delle cicale hanno rinunciato alla vita attiva diventando «inumani». Tuttavia neppure nei *Lieder von einer Insel* l'esperienza amorosa e noetica è vissuta come un idillio; la conoscenza del profondo, di sé e dell'altro porta con sé una componente aggressiva e minacciosa per la conservazione della persona, come emerge dalla metafora del vulcano che erutta:

Siate fermi ora, o stolti santi,
dite in terraferma che i crateri non riposano!
O san Rocco, che hai tribolato,
o tu che hai tribolato, o san Francesco!
[...]
Fuoco è sotto la terra,
e il fuoco è puro.

Fuoco è sotto la terra,
e pietra fluente.

Un fiume è sotto la terra,
e in noi si riversa.

Un fiume è sotto la terra,
brucia le ossa.

Verrà un gran fuoco,
verrà un fiume sulla terra.

Testimoni saremo. (*Invocazione*, 93)

Si tratta di una esperienza ambivalente in quanto lo schiudersi di una realtà diversa, 'altra', mina alle fondamenta non solo l'edificio delle certezze quotidiane, ma l'esistenza stessa: l'umano infatti non può incontrarsi con l'assoluto, e quando questo accade la vita viene messa a repentaglio. L'idea dell'alterità del sacro rispetto all'umano e l'impossibilità di un incontro immediato tra queste due sfere è alla base di ogni sistema religioso ed è radicata anche nella tradizione giudaico-cristiana⁶⁸. È dunque a partire da questa concezione, cara ad Ingeborg Bachmann, che si crea una immagine del vulcano come potenza positiva e negativa ad un tempo. Anche Goethe, al culmine della esperienza italiana, vede nel vulcano un elemento che minaccia la vita, ma si sente ugualmente attratto da esso poiché porta alla luce tesori di conoscenza (geologica) altrimenti sconosciuti. Portato da una profonda «Sehnsucht» ad osservare il vulcano che erutta ed a recarsi nelle vicinanze della lava, Goethe

ne stigmatizza la valenza di simbolo con una frase memorabile «Wir hatten einen Text vor uns, welchen Jahrtausende zu kommentieren nicht hinreichen»⁶⁹.

Se il vulcano è suggerito ad entrambi gli autori dall'esperienza vissuta, la vista del Vesuvio e – per Goethe – le osservazioni descritte nel *Viaggio in Italia*, non così è per Novalis, che tuttavia riprende l'immagine del vulcano con la stessa biunivocità di significato sia nei *Frammenti*⁷⁰ che nel IX capitolo dell'*Ofterdingen*, nella fiaba narrata da Klingsohr. Nel racconto dell'antico poeta l'eruzione è posta in uno scenario mitico in cui coesistono convivialità, amore e terrore:

Qui si vedeva un naufragio sullo sfondo, e in primo piano un gaio banchetto campestre di contadini; là l'eruzione bella e spaventosa d'un vulcano, le devastazioni compiute dal terremoto, e in primo piano una coppia d'amanti sotto gli alberi ombrosi, intenta alle più soavi carezze⁷¹.

Mentre i *Canti da un'isola* si chiudono con un gesto dissonante ed ambivalente che sembra voler dissolvere tu ed io, ma anche unirli nell'unisono della testimonianza, valore totalmente positivo assumono il corpo ed il gesto umano in una delle liriche formalmente più compiute dell'autrice, *Notturmo romano*, dove l'io lirico e il tu sono uniti da amore ed in assoluta sintonia vengono sospinti nel moto oscillatorio dell'altalena. Le due figure che, in virtù del movimento, sono alternativamente pesanti e leggere, assurgono alla cifra del «grembo», che con gesto felice accoglie in basso quanto il fiume dona (i pesci) per dividerlo in alto con il cielo notturno.

Nessuno cade, come era invece avvenuto nel *Monologo* e, unita all'altalena, la coppia crea una immagine di perfetto e definitivo equilibrio, come raramente avviene nelle liriche bachmanniane.

La rappresentazione più articolata dell'amore e dell'incontro, anche fisico, tra due esseri amanti, avviene senz'altro nei *Canti lungo la fuga*, il ciclo che chiude l'*Invocazione*. La fuga qui non vuole essere abbandono della realtà per l'isola (le Sporadi di cui al canto III), ricerca di rifugio nell'estetismo o nel disimpegno, fuga peraltro già criticata da Bachmann nel radiodramma *Le cicale*; anzi, questa modalità della fuga è espressamente negata. Fuga allora è la dimensione esistenziale dell'io che esperisce e sa di non potersi fermare, né di potere fare sua fino in fondo nessuna situazione. Ciò che il fuggitivo attesta è la sua non appartenenza, ma anche il suo non essere posseduto, il suo stato di «esilio», come la scrittrice affermerà nella lirica omonima pubblicata l'anno successivo alla *Invocazione* – lo statuto cioè del senza patria e dell'«ospite» che già Novalis aveva riservato al poeta. Qui l'io lirico è costretto ad affrontare numerosi conflitti per affermare se stesso: all'inizio deve lottare contro il gelo che lo tiene prigioniero, poi si oppone all'ordine dominante ed in cancrena ed infine rifiuta l'amore imparato dalla tradizione e pedissequamente messo in pratica⁷². Solo allora ottiene la possibilità di entrare nella sfera più profonda dell'essere tramite l'unione con l'amato. L'accesso al corpo, che è corpo dell'amato, è consentito da un evento eccezionale, l'eruzione del vulcano, che porta alla luce – come già nei *Canti da un'isola*, «convulsi campi magnetici», «catene di energia» ignote

alla stessa terra, l'«altro stato». Dal profondo della terra viene alla luce una potenzialità della vita e dell'essere, altrimenti celata, portatrice di conoscenza. La metafora indica la possibilità di vivere sia l'amore che il corpo in maniera diversa, come momenti iniziatici dell'esperienza mistica:

Ma solo qui
iniziati all'amore –
quando la lava discese
e il suo alito ci colse
al piede del monte,
quando infine il cratere sfinito
più non trattenne la chiave
per questi corpi serrati –

Entrammo in spazi incantati
e illuminammo il buio
con la punta delle dita. (*Invocazione*, 127-129)

Il corpo dell'altro diventa dimora dell'io, luogo che lo accoglie. Non si tratta però di una presa di possesso come nella lirica *Prender paese*, ma di una compenetrazione felice dell'io nell'altro e dell'altro nell'io: «Dentro i tuoi piedi non sono mai in cammino/ ma ormai giunti nei miei paesi di velluto»; momento in grado di trasformare la povertà della carne, che «ha la luce di un melone,/ dolce e gustosa all'infinito», momento che allude anche all'assunzione carnale dell'altro nella fusione completa cui si riferiva il sacrificio antropofagico della poesia *Isis e Osiris* di Musil. La carne che cercava una 'rendizione' qui l'ha trovata, non fuori da sé, bensì in sé,

non nella trascendenza, ma nell'immanenza. Agli occhi del mondo, tutto volto alla funzionalità, la carne non è che un debole baluardo nelle tempeste della vita, come si può leggere in (*Ausfahrt*, [Viaggio]), e certamente non è «il corpo che impone le sue leggi alla coscienza, bensì è la società che, per mezzo del linguaggio, dirige la coscienza e impone la sua legge al corpo»⁷³. Qui avviene un rovesciamento: la coscienza presta il proprio linguaggio al corpo, non desidera dominarlo, ma portare alla luce, nel linguaggio, le sue potenzialità più recondite. Questa è, per Ingeborg Bachmann, una esperienza mistica, vissuta nell'armonia e nella conciliazione delle parti. In questo contesto converrà ricordare un tipo di amore che per Ingeborg Bachmann rappresenta l'unione utopica degli opposti che si attraggono poiché provengono dalla stessa matrice, l'amore tra fratello e sorella, cantato in *Il gioco è finito* (*Invocazione* 12-15), nella IX poesia del ciclo *Di una terra...* e ripreso poi nel romanzo *Il caso Franza*.

Se un senso di conquista, di dominio, alberga nei *Canti lungo la fuga*, esso è confinato ai margini dell'esperienza appena citata, nel canto successivo, dove l'io lirico vuole fare prigioniera la terra con i suoi «altiforni, torri,/ e vette altezzose», la terra della verticalità delle opere dello spirito per estrarre da essa, riluttante, la dimensione profonda e segreta, inabitabile, respingente ma custode di verità: «questa terra sconfitta,/ che a me svelò le sue gole,/ le sue steppe, tundre e deserti». Permettere all'essenza mistica di mostrarsi, nelle parole di Wittgenstein, impone il silenzio, la cattività del pensiero razionale ed analitico, artefice delle «vette» dello spirito.

A livello individuale l'amore conduce la lotta contro le difese del sé, rompe e getta via «le nostre scorze», «il nostro scudo,/ la difesa del tempo e la ruggine brunita degli anni!» (X canto) affinché si attui l'unione mistica. È vero che questa esperienza non dura, non può durare – come in *Di una terra, di un fiume e dei laghi* essa dura lo spazio di un canto... – e che gli eventi successivi sono tutti basati sul conflitto. Anzi, rispetto al ciclo *Di una terra, di un fiume e dei laghi* qui non è un terzo che viene a distruggere l'armonia imponendo il proprio ordine, ma l'esperienza fallisce per una causa interna alla coppia, per colpa di coloro che l'hanno vissuta e non riescono a mantenere nella durata del reale la spoliazione da sé necessaria per l'unione con l'altro. Ma la realtà è questa, che egoismo ed aggressività albergano in ognuno e permeano di violenza tutta la vita. Ed Ingeborg Bachmann era assai realista. Nonostante ciò ella non nega l'esistenza di una dimensione utopica e ritiene anzi che l'uomo possa presagirla. Il problema che qui si pone è come farla vivere nel linguaggio, quale linguaggio forgiare affinché a questa dimensione possa essere data voce, poiché nel passaggio dalla sfera dell'utopia a quella del linguaggio l'indiviso entra nel regno della divisione, del giudizio e della colpa, come aveva affermato Myškin. Dal punto di vista formale la maniera spesso frequentata da Bachmann per esprimere l'ineffabile evento mistico e tradurlo nella mediatezza della poesia, è la forma ciclica, poiché in essa l'esperienza utopica si mostra nel suo divenire. Nella rappresentazione emerge la tensione tra utopia e realtà, registrata dal linguaggio come spacco, divaricazione, resa tramite l'antitesi e l'ossimoro:

Sono ancora colpevole. Sollevami.
Non sono colpevole. Sollevami.

Sciogli il granello di ghiaccio dall'occhio,
spezza il ghiaccio con gli sguardi,
cerca il fondo azzurro,
nuota, guarda e tuffati:

Non sono io.
Sono io.

Aspetta la mia morte e poi di nuovo ascoltami.
(*Invocazione*, 135-137)⁷⁴

Formata da due componenti opposte, la poesia cerca un «terzo concetto superiore», cui allude facendo uso di una forma verbale tipicamente hegeliana, «sich aufheben»⁷⁵. La sfera somatica viene meno, ma non si tratta unicamente di «sublimazione»⁷⁶ o di minaccia del sé da parte della sfera erotica⁷⁷, quanto piuttosto dell'interazione di due sfere diverse, una delle quali ha accesso diretto al mondo ed alla società, l'altra no. Le immagini che scaturiscono allora sono quelle della mistica, del disgelo, dell'acqua che «canta» (XIV canto): la poesia, di nuovo sospinta dall'amore, ha ammorbidito la pietra, il ghiaccio che attanagliava la vita ed ha compiuto il miracolo; la sostanza impietrita si è sciolta, è divenuta acqua. Anche in questo caso è degna di nota l'analogia di immagini con la fiaba di Klingsohr nello *Ofterdingen* di Novalis. Qui Favola, personaggio centrale del racconto, intraprende un viaggio iniziatico irto di pericoli, difficoltà e dolori al termine del quale giungerà nel regno

astrale del re Arturo, già imprigionato nel ghiaccio poiché la sua regina, Sofia, l'ha abbandonato per discendere nel mondo. Durante una prima visita al regno di ghiaccio in cerca d'aiuto Favola, personificazione della poesia, 'addomestica' con la forza della sua musica la natura gelata traendo da essa suoni: «[Favola] scivolò, con incantevoli volteggi, sul mare ghiacciato, mentre traeva dalla lira una musica gioiosa. «Sotto i suoi passi il ghiaccio produceva, spontaneamente, i suoni più sublimi»⁷⁸. Alla fine del suo viaggio Favola torna nel regno di Arturo, dove finalmente il ghiaccio si è sciolto grazie agli sforzi da lei compiuti per riconquistare l'umanità all'età dell'oro, come si evince da un dialogo che si svolge tra Favola ed il monarca: «Sire,» disse «i malvagi danzano, i buoni riposano. È giunta la fiamma?» «È giunta» disse il re. «La notte è passata e il ghiaccio si scioglie. La mia sposa si mostra da lontano. Il mio nemico è incenerito. Tutto comincia a vivere»⁷⁹. Una volta che il ghiaccio si è sciolto e l'umanità vive felice, Favola compie la sua ultima azione aiutando Eros a liberare la figlia di Arturo da un sonno incantato e poi si ritira: il regno utopico si è ormai attuato e Favola, la «bambina» può farsi da parte lasciando il posto a Sofia, la regina, la Madre che afferma:

Il grande mistero è a tutti manifesto e rimane in eterno insondabile. Con le sofferenze è generato il nuovo mondo, e la cenere viene dissolta in lacrime, per comporre la bevanda della vita eterna. In ognuno abita la madre celeste, per partorire in eterno ogni figlio. Sentite la dolce nascita, nel battito del vostro cuore?⁸⁰

La forza creatrice è entrata ormai nel mondo e Favola ne accompagna, cantando, il diffondersi. Anche nei *Canti lungo la fuga* l'io lirico sparisce (XIII Canto), diventa forma mutevole, essenza di poesia lasciando emergere la forza creatrice, materna, l'amore che è sotteso ad ogni creazione. Anche nei *Canti* era stato l'amore a provocare il disgelo, come si evince da un passo assai vicino alla tematica dei *Canti* contenuto nel radiodramma *Der gute Gott von Manhattan (Il buon dio di Manhattan)*. Qui Jan, il protagonista maschile della storia, inizialmente si mostra scettico di fronte all'idea di un coinvolgimento amoroso e giunge fino allo scherno ed al cinismo nei confronti di Jennifer, la donna che lo ama; tuttavia l'amore di lei ha il potere di ammorbidire la sua durezza, di trarlo a sé risvegliando anche in lui l'amore. Nel momento in cui egli sente di partecipare attivamente ad una esperienza d'amore che supera ogni limite afferma:

Ora vorrei avere una carta geografica che spieghi a me e a te: tutti i miei deserti, con una superficie color sabbia, e bianche le tundre, e una zona ancora inesplorata. Ma c'è pure un nuovo disegno verde: indica che dentro il mio cuore il lago gelato sta per defluire⁸¹.

Nei *Canti* allora il «nuovo linguaggio» partorito dalla forza di amore è musica – non musicalità – che di sé tutto riempie, è parola che come acqua vuole prendere forma nella conca che è l'altro: «I sentimenti», scrive Ingeborg Bachmann in un saggio musicale coevo, *La musica miracolosa*, «hanno forme erranti. Trapassano da un

petto in un suono – o in una parola o immagine – e riprendono la loro prima forma in un altro petto» (IV, 54). D'altronde anche in un saggio successivo del 1959, riprendendo la metafora della pietra che fiorisce grazie alla speranza, al desiderio di trasformare il mondo anche laddove è paralizzato, la scrittrice vede nella musica una forza trasfiguratrice in grado di penetrare la parola e di sollevarla dalla corruzione: «Così si dovrebbe poter sollevare la pietra e resistere con speranza selvaggia finché inizia a fiorire, come la musica solleva una parola e la rischiarata con la forza del suono» (IV, 61).

L'amore fisico come esperienza che trascende i limiti del reale e consente l'accesso a una dimensione 'altra' doveva coinvolgere profondamente la scrittrice se, appena un anno dopo, nel 1957, ella si accinse a scrivere *Il buon dio di Manhattan*, un testo parallelo e complementare ai *Canti lungo la fuga*, con i quali mostra numerose analogie. Questo radiodramma, che nel 1959 valse alla scrittrice una prestigiosa onorificenza tedesca, il Premio per il radiodramma dell'Associazione per i ciechi di guerra, narra l'incontro e l'amore tra due giovani, Jan e Jennifer, che nel fracasso della metropoli (New York) cercano un'isola felice per la loro unione. Anche questi due amanti vogliono liberarsi dalla «materia più caduca del mondo, quella carne che per la tristezza sapeva d'amaro e in cui giacevano prigionieri, condannati a vita»⁸². Anche per loro la via della liberazione è il percorso all'interno del corpo:

JAN: [...] E una volta vorrei vedere quel che succede adesso, di sera, quando il tuo corpo è tutto illuminato e vorrebbe,

caldo ed eccitato, celebrare una festa. E vedo già: frutti diafani e pietre preziose, corniola e rubino, minerali luccicanti. Le vie del sangue trasformate in una fantasmagoria. Vedere. Guardare.

Tutti gli strati messi a nudo. Gli involucri di tenera carne, bianche pellicole di seta che avvolgono le tue giunture, i muscoli rilassati, le ossa ben levigate e lo smalto sui femori nudi. La luce fumigante sul tuo petto e lo slancio ardito delle tue costole. Veder tutto, guardare tutto.

JENNIFER: Potessi fare di più, squarciarmi per te e passare in tuo possesso, con ogni fibra e come dev'essere: tutta intera, mani e piedi⁸³.

L'unione è completa, e così contraria ad ogni regola, da non poter durare: l'ordine costituito, la società, il vivere civile, impersonati dalla figura del buon dio, condannano e giustiziano la coppia. Per questo motivo il buon dio ordina ai suoi aiutanti, due scoiattoli, di uccidere gli amanti. In un momento in cui Jan è uscito dall'albergo dove i due giovani si trovano, una bomba fa saltare in aria la camera in cui è rimasta Jennifer. I dialoghi tra il buon dio e il giudice chiamato a processare il mandante del delitto rivelano l'impotenza dell'amore rispetto al potere: l'amore costringe i rappresentanti dell'ordine a macchiarsi di un delitto e di fronte a questo crimine il giudice che deve valutare l'operato del giustiziere tace imbarazzato.

Dalla lirica al radiodramma tuttavia si ha uno spostamento di accento: se nella lirica Ingeborg Bachmann è intenta a creare un linguaggio permeato dall'esperienza utopica, qui la scelta della lingua appare già operata e prossima ad attuarsi nel «nuovo linguaggio» del-

la «contro-era», il tempo in cui saranno possibili, tra gli individui, l'amore, la comprensione e la tolleranza. Affiora tuttavia più pronunciata, nel radiodramma, la problematica del rapporto tra uomo e donna. Già il fatto che rispetto alla più sfumata attribuzione di persona e di sesso nella lirica – anche nei *Canti lungo la fuga* – nel dramma radiofonico siano un uomo e una donna ad interagire, implica una maggiore volontà di distinguere lo specifico delle due figure. Non vi è dubbio che chi vive fino in fondo l'amore e le sue conseguenze è Jennifer, ma il suo essere per l'altro la priva alla fine della vita e del suo stesso corpo, cui non è concesso un luogo, neppure dopo la morte, come riferisce il buon dio al giudice:

BUON DIO: [...] Non è stato lei a dire: lui non l'ha seppellita? – L'ha detto sì o no?

GIUDICE: Sì.

BUON DIO: E io mi limito a ripeterlo. Non seppellita. Cerchi di capire. Trasferita. Tra le costellazioni⁸⁴.

Gli amanti non hanno luogo in terra, così aveva affermato il buon dio all'inizio, ma era poi passato a riservare alla sola donna la sorte di essere trasformata in costellazione. Se la stella da un lato è segno di vita, in quanto rende immortale l'essere umano, dall'altro essa sta per un essere vivente, in particolare per una donna che viene eliminata perché scomoda. La costellazione è significazione di una assenza: è il luogo di chi non ha luogo⁸⁵.

Il luogo di chi non ha luogo, ciò che è votato alla di-

menticanza, come l'esperienza mistica o – come nel caso de *Il buon dio di Manhattan* – la forza erotica femminile, è per Bachmann la lingua. Infatti, affidare l'esperienza d'amore al canto significa salvarla dalla dispersione, non permettere che vada perduta. In tal senso la scrittrice attinge più volte al campo metaforico del «verloren-unverloren», perduto-non perduto cui fa riferimento anche Paul Celan in momenti cruciali della sua poetica. Tra le perdite e le catastrofi il poeta ritrova infatti, contro ogni probabilità, ma premiato dalla speranza, la lingua:

Raggiungibile, vicina e non perduta in mezzo a tante perdite una cosa sola: la lingua.

La lingua, essa sì, nonostante tutto, rimase acquisita⁸⁶.

Anche Ingeborg Bachmann utilizza la medesima espressione già nel suo saggio sull'*Uomo senza qualità*: «Musil una volta dice malinconicamente di Ulrich che è una “manifestazione importante andata perduta”. Una manifestazione importante – così potrebbe definirsi questo libro. Non dovrebbe andare perduta» (IV, 28)⁸⁷.

Di nuovo in due liriche degli anni Sessanta, *Keine Delikatessen* [*Niente prelibatezze*] e *Böhmen liegt am Meer* (*La Boemia è sul mare*) appare l'opposizione «verloren-unverloren». «Mein Teil, es soll verlorengehen» («la mia parte, essa deve andare perduta») afferma l'autrice in *Keine Delikatessen*, una lirica che intende criticare i valori dell'estetismo, quali l'amore per la bella metafora e l'opzione per una lingua musicale. La poesia assoluta, autoreferenziale, dichiara questa lirica, sottrae

spazio alla realtà – solitamente tutt'altro che bella e godibile – ed alla verità. Una sconfessione tanto decisa e risoluta di ogni estetismo ha ragion d'essere solo in quanto l'autrice stessa aveva attinto a quella fonte, in particolare in alcune liriche della *Invocazione*⁸⁸. *Keine Delikatessen* segna allora un gesto autocritico secondo il quale la «parte» che «deve andare perduta» è quella delle liriche più vicine all'ermetismo ed ai toni neoromantici che caratterizzano molta lirica tedesca degli anni Cinquanta. Se il duro enunciato di *Keine Delikatessen* sembra annientare e privare di valore l'opera lirica, un anno dopo, in *Böhmen liegt am Meer*, Bachmann suggerisce un recupero: «Affondata, mi sveglierò tranquilla./ Adesso so fino in fondo, e non sono perduta»⁸⁹. La conoscenza dal profondo giustifica l'opera e la scrittura. Le due liriche citate, l'una estremamente critica, l'altra aperta alle possibilità creatrici della poesia, fanno davvero *pendant*, e tale doveva essere l'idea della loro autrice che volle riunirle in un'unica pubblicazione, diversamente da quello che doveva essere il loro destino editoriale postumo⁹⁰.

Tra perdite e salvataggi, riferiti tutti alla scrittura ed al discorso poetico e forieri quindi di valenze poetologiche, colpiscono due liriche dell'autrice, l'ultima che presumibilmente ella scrisse, la bellissima *Enigma* (*Poesie*, 158-159) e *Eine Art Verlust* [*Una perdita*] pubblicata a stampa postuma e scritta tra il 1964 ed il 1967 (la data della composizione non è ulteriormente definibile)⁹¹:

Una perdita

Usati in comune: stagioni, libri ed una musica.

La chiave, le ciotole da tè, il cestino del pane, lenzuola e un letto.

Un corredo di parole, di gesti, già noti, utilizzati, consumati. Osservato un ordine domestico. Detto. Fatto. E sempre tesa la mano.

In inverno, in un settetto viennese e in estate mi sono innamorata.

In carte geografiche, in un nido montano, in una spiaggia e in un letto.

Praticato un culto con le date, promesse dichiarate inestinguibili, portato al cielo un qualcosa e stata devota davanti a un niente,

(– il giornale piegato, la cenere fredda, il biglietto con un appunto) senza timore in tale religione poiché la chiesa era questo letto.

Dal panorama sul lago scaturiva la mia pittura inesauribile.

Dal balcone potevo salutare i popoli, i miei vicini.

Al fuoco del camino, nella sicurezza, la mia chioma aveva il suo colore più estremo.

Il suono del campanello alla porta era l'allarme per la mia gioia.

Non te ho perduto,
ma il mondo⁹².

Scritta molti anni dopo i *Canti oltre la fuga* questa poesia mai tradotta in italiano rappresenta un amore fi-

nito, non nei toni forti ed appassionati dei *Canti lungo la fuga*, ma in modo secco e laconico. Ciò che interessa è enumerare i luoghi della perdita, e tornare così sui luoghi dell'amore. Il sesso dell'io non è tenuto nell'indeterminato: si tratta di una donna, come si desume dall'atteggiamento di adorazione che ha nei confronti dei frammenti di vita che coinvolgono l'amato, nonché nell'atteggiamento di attesa di lui. Una donna quindi che – contrariamente alle figurazioni di Kore incontrate – si riconosce nel modello femminile tradizionale: è lei che 'canta' l'assenza dell'uomo, che aspetta nel chiuso spazio domestico (verso 14) colui che giunge da fuori, dal mondo. All'amore sensuale c'è soltanto un breve accenno, segnalato dall'iterazione della parola «letto» che indica il talamo nuziale dove si consuma un amore percepito come sacro: «Praticato un culto con le date, promesse dichiarate inestinguibili,/ portato al cielo un qualcosa e stata devota davanti a un niente,/ [...] senza timore in tale religione poiché la chiesa era questo letto». In questo rapporto dunque l'amore sensuale ha avuto un ruolo importante e forse i due amanti hanno tentato quella unione psico-fisica che Bachmann aveva già rappresentato in opere scritte molti anni prima. Ma anche qui, come in quelle opere, si assiste ad un fallimento. E la perdita dell'amato è così grave da corrispondere alla perdita del mondo, quasi che l'io avesse vita e legame con il mondo solo tramite l'altro. La lirica termina con una mancanza cui non tenta di dare soluzione. La scarna rappresentazione dei momenti e degli oggetti dell'amore, così fitta ed impenetrabile, sembra suggerire che l'io femminile tutto rivolto all'amore, concentrato unicamente sull'al-

tro, dal quale ha vita, è votato alla perdita del mondo. Per comprendere questo senso di sottrazione totale bisogna riandare all'opera lirica dove, ponendo Kore come artefice di poesia, l'autrice aveva implicitamente affermato che la donna tutta assorbita dal proprio uomo diventa 'Angelo del focolare' e rinuncia alla scrittura. Quando l'amore finisce allora, e la dedizione all'altro non è più giustificata l'io femminile, addolorato per la separazione dall'amato ed ormai privo della scrittura, subisce una perdita assoluta ed irreparabile.

Eine Art Verlust non propone vie d'uscita, ma uno spiraglio a tanta desolazione può venire da *Enigma*. In questa lirica dedicata ad «Hans Werner Henze, al tempo degli "Ariosi"»⁹³, passato e futuro vengono implicitamente messi a confronto per giungere alla sconsolata conclusione che «nulla verrà più», non torneranno le positive esperienze del passato e non ha più senso la speranza in un tempo utopico⁹⁴. Se da un lato si assiste ad un distanziamento indiretto da tanta parte dell'opera, non solo lirica (si pensi ad esempio alla V «Lezione francofortese», *Letteratura come utopia*) ed all'affermazione che il presente altro non è che 'terra desolata', dall'altro proprio nel qui e nell'ora si leva, sommessa, una «voce umana» (IV, 62): «Non devi assolutamente piangere, / dice una musica» .

Nella analoga rappresentazione di una desolata mancanza, ma nella sostanziale divergenza per quanto riguarda una possibile soluzione (nel regno del 'perduto' l'una, del 'non totalmente perduto' l'altra), *Eine Art Verlust* ed *Enigma* costituiscono il nucleo dal quale si sviluppa il romanzo *Malina* (1971). Anche il romanzo, l'u-

nico pubblicato in vita dall'autrice, narra la disfatta cui è destinata la protagonista tutta dedita all'amore ed annientata in esso. Ma il percorso di questo io femminile sarà proprio la ricerca di una via d'uscita dalla catastrofe della perdita, di sé e dell'uomo amato (che ella in realtà non ha mai posseduto). In questo itinerario la donna non sarà sola, ma guidata da uno spirito maschile, Malina, che le suggerisce di uccidere ciò che la opprime, detto con le parole di V. Woolf, il suo Angelo del focolare. Solo allora la donna potrà cercare nella scrittura una nuova motivazione all'esistere ed un mezzo per trovare se stessa. L'io di *Malina* può uscire da una *empasse* paralizzante solo creando un'opera che dovrà essere parola potenziata dalla musica, come il mozartiano «Exultate Jubilate», il nucleo del libro che la donna si figura di scrivere⁹⁵. Ma l'unione di voce umana e musica, il canto, come estremo conforto nella devastazione della realtà era già stato suggerito dai *Canti durante la fuga* e da *Enigma* nella citazione del verso tratto dalla Terza Sinfonia di G. Mahler «Du sollst ja nicht weinen». E non è forse il canto, l'inscindibile unità di parola e musica, l'arma con cui Orfeo da sempre difende il mondo dalla morte?