

Terzo movimento (allegro non troppo)
Il morso della tarantola

Chè come si dice in Puglia circa gli *atarantati*, s'adoprano molti instrumenti di musica e con varii suoni si va investigando, fin che quello umore che fa la infirmità, per una certa convenienza ch'egli ha con alcuno di qué suoni, sentendolo, subito si move e tanto si agita lo infermo, che per quella agitazione si riduce a sanità, così noi, quando abbiamo sentito qualche nascosa virtù di pazzia, tanto sottilmente e con tante varie persuasioni l'abbiamo stimolata e con sì diversi modi, che pur al fine inteso abbiamo dove tendeva; poi, conosciuto lo umore, così ben lo abbiamo agitato, che sempre s'è ridotto a perfezion di publica pazzia; onde poi, come sapete, si sono avuti maravigliosi piaceri.

Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, I, VIII
(1528) (Castiglione 1981).

*Apulia (1955)*¹

Sotto gli olivi la luce sgronda semi,
il papavero riappare ondeggiando
cogliendo l'olio e poi lento bruciando,
e mai si consuma la luce.

In città cave stambura il tamburo,
bambini stanno nei trogoli
prede di mosche a nugoli,
pane chiaro, labbro scuro.

S'aprì dai campi, chiaro, il giorno al troglodita
dalle lampade il papavero sfumerebbe,
tutta la pena nel sonno sfollerebbe,
fino a sfarsi del tutto, esaurita.

Trascinerebbe tubi d'acqua l'asino,
il vetro e le perle alle pareti –
le porte rivestite di suoni,
legacci intreccerebbe ogni mano.

Madonne allatterebbero e all'acqua verde
andrebbe il bufalo dal corno fumante,
sufficiente ogni dono finalmente:
sangue d'agnello, pesce e uovo di serpe.

Finalmente i frutti ruminano pietre, e arse le giare,
l'occhio lacrima olio, spalancato,
e il papavero s'accascia inebriato,
sotto le tarantole è tutto un tramestare.

¹ IOM, pp. 110-111; WI, p. 130. Trad. mia.

In Apulien

Unter den Olivenbäumen schüttet Licht die Samen aus, | Mohn
erscheint und flackert wieder, | fängt das Öl und brennt es nieder, | und das
Licht geht nie mehr aus. || Trommeln in den Höhlenstädten trommeln ohne
Unterlaß, | weißes Brot und schwarze Lippen, | Kinder in den Futterkrip-
pen | will der Fliegenschwarm zum Fraß. || Käm die Helle von den Feldern
in den Troglodytentag, | könnt der Mohn aus Lampen rauchen, | Schmerz
im Schlaf ihn ganz verbrauchen, | bis er nicht mehr brennen mag. || Esel
stünden auf und trügen Wasserschläuche übers Land, | Schnüre stickten
alle Hände, | Glas und Perlen für die Wände – | Tür im klingenden
Gewand. | Die Madonnen stillten Kinder und der Büffel ging' vorbei, |
Rauch im Horn, zur grünen Tränke, | endlich reichten die Geschenke: |
Lammbhut, Fisch und Schlangenei. || Endlich malmen Steine Früchte, und
die Krüge sind gebrannt, | Öl rinnt offenen Augs herunter, | und der Mohn
geht trunken unter, | von Taranteln überrannt.

1. *L'elemento ctonio dal paesaggio al corpo*

Apulien findet man auf einer italienischen Landkarte, es ist eins der unbekannteren Teile Italiens, ein altes Land, Teil Grossgriechenlands, Langobardenstrasse, diffus in seinen Zeugnisse: Sandsteinbarock in Lecce, Gotik in Trani und Bari, griechische Kirchen in Gallipoli, heute verwuchert und nur noch lichtüberströmt, ein Bauernland, und ein Land der kleinen Häfen, der frutti di mare, Austerbänke von Tarent, die Deutschen sind selten bis <hier>her gekommen, aber Platen, klassische Italienwege führen nicht dorthin².

La Puglia si trova su ogni carta geografica d'Italia, ma ne è una delle parti più sconosciute, una terra antica, in parte Magna Grecia, in parte via longobarda, porta testimonianze diffuse: tufaceo barocco a Lecce, gotico [*sic*] a Trani e a Bari, chiese greche a Gallipoli, oggi invase dalla vegetazione e ancora inondate di luce, terra di contadini, e terra dei porticcioli, dei frutti di mare, banchi di cozze a Taranto, raramente i tedeschi si sono spinti fin qui, Platen invece sì, le vie classiche d'Italia non conducono fin laggiù.

Della Puglia Bachmann osserva il carattere “diffuso” ovvero eterogeneo. In essa diverse memorie, stili, convivono – anche con una piccola imprecisione terminologica, probabilmnete dovuta alle consuetudini lessicali della storia dell’arte e della periodizzazione d’oltralpe: Trani e Bari non ospitano costruzioni “gotiche” – come scrive Bachmann – bensì romaniche. Ma se pensiamo agli anni in cui Bachmann scrive, il romanico pugliese non era ancora noto al grande pubblico come lo sarebbe stato dopo la pubbli-

² I. Bachmann, *Zur Entstehung des Titels “In Apulien”*, in KS, pp. 187-188, qui p.187. Sulla tradizione di viaggi di scrittori tedeschi in Puglia, tradizione meno coltivata ma non per questo del tutto assente dalla topografia immaginaria del viaggio in Italia, cfr. Kucher-Reitani 2000, Scamardi 1987, 1988, Battafarano 2009, pp. 290-297.

cazione di *Pellegrino di Puglia* di Cesare Brandi³. Quello che conta qui è la natura composita di una terra lontana dalle rotte classiche e classiciste. Lontana, ma con qualche eccezione. Per esempio il poeta romantico August von Platen che, infatti, viene “musicalmente citato”, in maniera indiretta nella forma strofica e metrica prescelta per la poesia.

La Puglia è definita “originaria” (“*Ursprungsland*”), una regione dove “la terra si dissolve nel paesaggio e per questa via viene ricondotta alla terra intesa col suo nome” (“*löst das Land auf in Landschaft und führt sie zurück auf das Land, das gemeint ist*”)⁴. E si intende, per Bachmann, uno spazio molto più ampio.

Unter den Olivenbäumen schüttet Licht die Samen aus,
Mohn erscheint und flackert wieder,
fängt das Öl und brennt es nieder,
und das Licht geht nie mehr aus.

Sotto gli olivi la luce sgronda semi,
il papavero riappare ondeggiando
cogliendo l'olio e poi lento bruciando,
e mai si consuma la luce.

A differenza delle complesse partiture polifoniche dei *Canti di un'isola*, che abbiamo ascoltato sorrette dal tessuto di voci disperate e dal richiamarsi a distanza di figure e ritmi, con un prevalere di versi non rimati ricalcati sul modello della litania o su metri ditirambici, con piedi ora trocaici ora dattilici, e sempre mossi e mescolati, *Apulia* presenta uno schema regolare, che sembra un vero e proprio omaggio a Platen, dal quale vengono riprese le rime incrociate (*Blockreim*) ABBA, CDDC...⁵. La prima strofe riconfigura la visione fuggevole esperita in treno, di cui Bachmann annota il ricordo nel frammento già citato. L'uso del

³ Brandi 1960.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. analisi metrica e commento di Reitani in IOM, p. 185, che rimanda alla tradizione tedesca della rima incrociata inaugurata da Mörike, proseguita da Trakl nel Novecento, e alla citazione indiretta del Platen autore di *Das Grab von Busento*. Reitani osserva anche in questa poesia un tentativo di imitare i ritmi delle tarantelle: “in questo modo la poesia si fa musica”. Cfr. Anche Schmaus, 2002, pp. 67-78; lettura approfondita della poesia in Kucher-Reitani 2000.

presente è ambivalente: dal tempo della contemporaneità conduce verso un presente assoluto oltre i tempi. Già nell'organizzazione visiva e acustica del paesaggio ventoso di un uliveto a primavera si stabiliscono le relazioni tra le sfere. La biosfera, nella sua declinazione vegetale, è qui marcata da una presenza denotativa per il paesaggio-Puglia che subito diventa iconica: ulivo, sacra pianta del *negotium* diurno, in costruzione ossimorica col papavero fiore dell'*otium* e dell'oblio. L'elemento atmosferico è indicato nella presenza di vento e di sole. Ma ci accorgiamo che anche questa figurazione rimanda a un piano simbolico, già cifra rituale: non è il vento, bensì la luce a spargere i semi del papavero. L'immagine che a prima vista appare realistica si carica di significati che possono intendersi solo sul piano paradigmatico. La luce sparge i semi di papavero, i calici del papavero raccolgono l'olio (ambigua e non risolvibile valenza: olio di semi di papavero e olio di oliva); i calici del fiore, selvaggio e caduco, sono fragilissimi, ancor più di quelli dell'anemone legati alla terra, tanto che il papavero, come è noto, se colto non dura in vaso. Inoltre, è fortemente connotato nella grammatica poetica della tradizione occidentale e orientale, ma anche nel lessico lirico privato di Bachmann, condiviso con un altro suo grande, intimo e sofferto interlocutore, Paul Celan: come fiore dell'oblio (oppio) contrapposto alla memoria⁶. In questa dimensione non è l'oblio ma l'eternità a prendere il sopravvento. Eternità generata dalla costanza, dalla continuità della presenza. La luce non si spegne mai più, "geht nie mehr aus". Il permanere è dato dal tessuto fonico di una rima che non solo è *Blockreim*, ma tende all'*identischer Reim*, alla rima identica della tradizione orientale, praticata in modo esemplare proprio da August von Platen, che contende a Rückert e Goethe la palma di grande autore di *Ghazal* tedeschi. Il primo fonema | lessema *aus* è elemento che connota la diaspora, la dispersione dei semi operata dalla luce – e per questo *aus* torna in rima come particella del verbo *nicht-aus-gehen*, in questo caso: non esaurirsi, non più estinguersi della stessa luce.

⁶ La maggior parte delle poesie scritte da Celan nella raccolta *Mohn und Gedächtnis* (*Papavero e memoria*) sono dedicate a Ingeborg Bachmann; cfr. il carteggio Bachmann-Celan 2008, p. 11 (lettere 6 e 7).

Trommeln in den Höhlenstädten trommeln ohne Unterlaß,
weißes Brot und schwarze Lippen,
Kinder in den Futterkrippen
will der Fliegenschwarm zum Fraß.

In città cave stambura il tamburo,
bambini stanno nei trogoli
prede di mosche a nugoli,
pane chiaro, labbro scuro.

Ripetitivo è anche il suono dei tamburi. Di fatto ritroviamo un fenomeno di paronomasia reso dalla variazione della iniziale maiuscola (il sostantivo *Trommeln*, tamburi) e minuscola (la terza persona plurale del verbo *trommeln*, suonare il tamburo): *Trommeln* | *trommeln*: in traduzione reso con “stambura il tamburo”. Forte risuona il tessuto allitterante della scena di vita interna, nel passaggio dall'esterno della prima strofe all'interno delle abitazioni rupestri. Inconfondibili emergono alcuni particolari ambientali che sovrappongono i riti della taranta pugliese alle scene di vita quotidiana della città lucana (Matera): volti bruciacati dal sole e dalla polvere e pane bianco, ma soprattutto bambini messi a dormire nelle mangiatoie, spesso sospese con corde al soffitto, in modo da finire prede delle mosche, come recita il testo, ma salvate dai maiali che di solito scorrazzavano ai piedi dei letti. Stabilita una spazialità esterna e poi interna (i campi d'ulivo e le stanze buie nei “sassi”), le tre quartine che seguono aprono una catena di periodi tutti collocati in modalità condizionale:

Käm die Helle von den Feldern in den Troglodytentag,
könnt der Mohn aus Lampen rauchen,
Schmerz im Schlaf ihn ganz verbrauchen,
bis er nicht mehr brennen mag.

Esel stünden auf und trügen Wasserschläuche übers Land,
Schnüre stickten alle Hände,
Glas und Perlen für die Wände —
Tür im klingenden Gewand.

Die Madonnen stillten Kinder und der Büffel ging' vorbei,
Rauch im Horn, zur grünen Tränke,
endlich reichten die Geschenke:
Lammbhut, Fisch und Schlangenei.

S'aprisse dai campi, chiaro, il giorno al troglodita
dalle lampade il papavero sfumerebbe,
tutta la pena nel sonno sfollerebbe,
fino a sfarsi del tutto, esaurita.

Trascinerebbe tubi d'acqua l'asino,
il vetro e le perle alle pareti –
le porte rivestite di suoni,
legacci intreccerebbe ogni mano.

Madonne allatterebbero e all'acqua verde
andrebbe il bufalo dal corno fumante,
sufficiente ogni dono finalmente,
sangue d'agnello, pesce e uovo di serpe.

L'ipotesi, ovvero l'utopia è realizzata attraverso la trama geopoetica e l'ordito dei verbi: se la luce potente del paesaggio esterno raggiungesse l'oscurità dei cavi sassi abitati, essa riscatterebbe il dolore e la pena; il papavero bruciato nelle lampade come analgesico e mezzo di ottundimento del dolore non servirebbe più, e si aprirebbe una vita di opere e di bellezza, di fertilità sacra e di riti di rinascita. La scena è anfibologica: ogni donna che allatta è una madonna, le giare di terracotta hanno bruciato tutto l'olio, in una scena di armonia tra gli elementi e gli animali, dove ogni dono basta al proprio ufficio, in uno pseudo-rito pasquale: sangue d'agnello, pesce, e uovo di serpe.

Endlich malmen Steine Früchte, und die Krüge sind gebrannt,
Öl rinnt offenen Augs herunter,
und der Mohn geht trunken unter,
von Taranteln überrannt.

Finalmente i frutti ruminano pietre, e arse le giare,
l'occhio lacrima olio, spalancato,
e il papavero s'accascia inebriato
sotto le tarantole, è tutto un tramestare.

La strofe finale, di nuovo nel presente della durata eterna, in cui il passato vive e si attualizza, vede i sassi (le pietre del campo come le abitazioni) ruminare frutta, in un rito in cui le giare (piene d'olio? O di oppio?) sono arse fino in fondo. L'olio raccolto nella prima strofe dai calici dei fiori di papavero viene secreto ora da occhi spalancati. Si chiude e si accascia il papavero, sopraffatto da un bruli-

chio di tarantole. Il presente è quello di un'estasi da taranta, con lo sguardo sbarrato. "Tarantel" è il ragno che pizzica e induce stati di alterazione estatica, ma in Puglia è un ballo, la taranta, parente primordiale della tarantella (la cui prima mossa si chiama, non a caso, giara) altrimenti detta, nel Salento, pizzica. Il danzatore, lacrimando olio, assume le caratteristiche dell'albero d'olivo e del fiore di papavero, assumendo la geosfera sul proprio stesso corpo. In altro modo, ma con esiti paragonabili rispetto ai *Canti di un'isola*, la scena finale produce il passaggio dall'esterno geografico e geologico, culturale e rituale, al corpo umano.

2. Sud e magia

La lettura geopoetica di *Apulia* consente di individuare le caratteristiche di una geosfera naturale e simbolica ad un tempo, e di ritrovare il movimento che dal paesaggio va al corpo e dal corpo si riverbera sul paesaggio. Della soggettività non resta che una concrezione aderente a elementi del territorio: aria, alberi, fiori, luce; sottosuolo, caverne, animali. La scrittura, mimando la danza, dandosi la rigorosa misura di rime abbracciate e una forte orditura d'iterazioni fonosimboliche, arriva a restituire il passaggio dalla profondità antica, originaria, a un presente dell'espressione popolare, ma anche poetica.

In compagnia di uno psichiatra, di uno psicologo, di un musicologo e di un sociologo, Ernesto de Martino avrebbe condotto, nel 1959, una spedizione etnografica nel Salento per studiare il tarantismo pugliese. La sua ricerca sul campo sarebbe diventata un libro, *La terra del rimorso*, oggi pietra miliare della moderna etnologia, punto di svolta delle ricerche sulle tradizioni meridionali, in grado di indicare le sopravvivenze e le latenze pagane della Magna Grecia nelle riconfigurazioni cristiane degli stessi gesti – ancora una volta vale la pena di riprendere la parola di Warburg – *Pathosformeln*⁷. Accostiamo quindi le suggestioni precise e puntuali della poesia di Bachmann a uno scritto demartniano

⁷ Adotto qui l'idea di "Formula di pathos" così come pensata da Aby Warburg. Cfr. Warburg 1998, pp. 37-43.

precedente alla famosa spedizione con Carpitella, che con ogni probabilità era capitato sotto gli occhi di Ingeborg Bachmann al tempo della sua trasferta in Lucania e in Puglia. Mi riferisco alle *Note di viaggio* di Ernesto De Martino, apparse su "Nuovi Argomenti" nel 1953, dunque un anno prima del viaggio della poetessa:

Caterina C. di anni 70, di Savoia, mi ha raccontato la seguente storia. Una volta un mietitore tornava dalle "Puglie", alla fine della stagione della mietitura, e a piedi, ((di tappa in tappa)), si dirigeva verso la nativa Potenza. Durante il suo viaggio, una sera, passò per l'abitato di Vaglio. Era seduta vicino alla porta di una casa del paese una giovane sposa, che allattava il suo bambino: e tutta intenta a nutrire il suo bene non si accorse del mietitore che passava. Ma il mietitore la guardò e ne ((invidiò)) i seni bianchissimi e prosperosi. Continuò quindi il suo cammino: ma giunto a Potenza, si sentì ((cigliare)) in petto, cioè un batter di ciglia fitto fitto: e toccandosi si trovò il petto gonfio di latte. Si rimise allora in cammino per restituire alla donna il mal tolto. La trovò in lacrime, perché aveva perso il suo latte. Senza altra spiegazione, il mietitore si dispose a eseguire il rito con la tradizione fissa nei casi di latte rubato per invidia. Cominciò col recitare la formula prescritta:

Tenghe 'u latte tue; ramme na fedda de pane, mo ce daghe nu muzzecche, e tu m'u scippe dicenne: ((Damme u' pane mie)).

Io ho il tuo latte. Dammi una fetta di pane, io ci dò un morso, e tu me la strappi dicendo: ((dammi il pane mio)). La donna in silenzio obbedì, dette al mietitore un pezzo di pane, il mietitore lo addentò e la donna glielo strappò di bocca, ripetendo le parole rituali: Dammi il pane mio. Compiuta la cerimonia, i due si separarono senza aggiungere altre parole, e il mietitore tornò a Potenza, col petto libero di latte, mentre i seni della donna tornavano turgidi.

Il racconto di Caterina pone l'accento su un aspetto importante della situazione esistenziale di questa umanità. Vi sono pensieri, moti d'animo, volizioni che si svolgono al di fuori del controllo della coscienza, ovvero in una semicoscienza labile e fugace, quasi istantanea. Il mietitore non voleva invidiare il latte della giovane sposa, o almeno non ebbe coscienza di farlo. Si tratta di una esperienza reale, connessa con la labilità della presenza, e con una intensa fermentante vita del subconscio e del semiconscio⁸.

Volizioni al di fuori del controllo della coscienza, illuminazioni istantanee e fugaci, labilità della presenza, esperienze governate da forze oscure e profonde: è questa la figura meridionale del de Martino del 1953 o successivamente del Pasolini del *Vangelo secondo*

⁸ De Martino 1953, pp. 50-51.

Matteo (1964) o di *Gennariello* (1975-76)⁹: un *repositorium* di potenze antiche di un'energia dirompente, in netto contrasto con l'oggi. L'osservazione degli aspetti geografici e antropologici del sud conduce a una meditazione sullo spossamento e lo spaesamento di chi osserva e di chi è osservato. De Martino in questo racconto esemplare mostra come pensieri e azioni non dipendano dai soggetti che le compiono, ma da un ambiente geografico e culturale, presente e passato insieme, che s'impossessa dei corpi e delle coscienze creando fluidi di comunicazione tra corpi e luoghi, tra corpi e corpi, a distanza (nello spazio e nel tempo).

Bachmann segna invece una differenza, pur nella comunanza di interessi respirata nell'aria del tempo tra gli anni cinquanta e settanta vissuti in Italia. De Martino ascriveva al lavoro etnografico il compito di conferire a ricordi, esperienze, pensieri "una durevole energia unificatrice della presenza, un mantenersi a lungo nell'impegno e nella profondità dell'ispirazione" che viene dall'esperienza consapevole dei luoghi e delle figure, della tradizione e dell'immaginario a quei luoghi indissolubilmente legati, tanto da fornire una chiave del profondo e fluido rapporto tra l'umano e il proprio *òikos*. Bachmann conduce invece la sua ricognizione geopoetica e antropologica per registrare lo spezzarsi, nel Novecento, di questo rapporto.

L'abitabilità del mondo, cercata a sud per il passaggio sotterraneo, è ancora pronunciata, sia pure *ex negativo*, in versi che tendono a bruciare la propria forza visionaria, una forza che viene dal sottosuolo e che il sottosuolo distrugge.

Forse per questo in un appunto inedito risalente allo stesso viaggio in Puglia del 1955 Bachmann annota:

Die Kinder von Bari werden nie in den Himmel kommen¹⁰

I bambini di Bari non arriveranno mai in cielo

⁹ Cfr. Pasolini 1976, pp. 14-67.

¹⁰ Fonte d'archivio: Österreichische Nationalbibliothek. Handschriftensammlung. N3785 COD SER N. 25.

Quarto movimento (lento, poi rapido) Il morso della creatura-artista

A noi non pare che così fatti sfoghi, questo gridare, questo pianger forte, strapparsi i capelli, gittarsi in terra, voltolarsi, dar del capo nelle pareti, cose usate nelle sventure dagli antichi, usate dai selvaggi, usate tra noi oggidì dalle genti del volgo, possano essere di niun conforto al dolore; e veramente a noi non sarebbero, perché non ci siamo più inclinati e portati dalla natura in niun modo; e quando anche le facesimo, le faremmo forzatamente, sarebbe studio e non natura, e però cosa inutile: tanto è mutata, vinta, cancellata in noi la natura dall'assuefazione. Ma egli è però certo che questi atti, insegnati dalla natura medesima (il che non si può volgere in dubbio), sono a chi li pratica naturalmente, un conforto grandissimo ed un compenso molto opportuno nelle calamità. Quella resistenza che l'animo fa naturalmente alla sciagura e al dolore, è il più penoso che abbiano le disavventure, è il maggior dolore che prova l'uomo. Quando l'animo è domato, ogni calamità, per grave che sia, è tollerabile. [...] Ed è già notato e notasi giornalmente che nei plebei il dolore delle grandi sventure dura assai meno che nelle persone colte. Sicché quegli sfoghi sono veramente una medicina quasi un narcotico preparata dalla natura medesima, perché l'uomo potesse sopportare i suoi mali più leggermente. E noi siamo ridotti a non saper né pure intendere come essi giovino a quelli che naturalmente gli vediamo esercitare. Ed è questo un altro beneficio della filosofia e della civiltà, che pretendendo insegnarci a sopportare le calamità meglio che non fa a noi la natura, e predicandoci il disprezzo del dolore, e facendoci vergognar di mostrarlo, come di cosa indegna di uomini, e da vigliacchi e indotti; ci ha privati di quel soccorso che la natura ci aveva apprestato, molto più efficace di qualsivoglia dei loro. (Recanati 15. 1827. S. Paolo, primo eremita.)”.

Giacomo Leopardi, *Zib.* 4146, 4184.

Alla più umile, alla più umana, alla più sofferente

Vivere ardendo e non sentire il male
Gaspara Stampa

1. Mia sorella mi aiuterà ancora.
2. mia sorella non è lontana.
3. Solo molti tempi più distante e a me così vicina.
4. Solo morta da molto più tempo di me.

5. Le parlo da quasi mille giorni
6. e lei mi dice che verrà una fine
7. lasciami dormire, mai svegliarmi.

8. E lei vive al mio posto, lei sa come si vive,
9. soffre al mio posto, è schernita, oltraggiata,
10. cacciata e maledetta, lo sopporta.

11. Io rappresento solo il sonno, lungo.

12. La grazia morfina, ma non la grazia di una lettera
13. duole la grazia (_ _), ma non la mano,
14. la grazia delirio, ma non il ritorno
15. per riparare il male, occorre solo una parola
16. per non sentire il male, occorre la morte.

17. Anche mia sorella mi ha lasciata.

18. Ma se io sento e odio, se l'odio mi
19. fa impazzire perché odio tanto, se
20. odio in eterno, come vivrò?

21. Quando è saltata dal ponte degli angeli
 22. e lo aveva già perdonato, il suo grido
 23. è rimasto. O Scarpia, davanti a Dio.
24. Non ho mai potuto vedere il castello senza
 25. sentire il grido e le tremende torture,
 26. non soltanto di questo Mario.
 27. Giustizia, anche per i nostri assassini.
28. Spesso ho pensato, quando l'odio
 29. era più forte e volevo
 30. saltare dalla terrazza più alta,
 31. di chiamarti lì dove potrebbe esserci perdono
 32. e così giustizia.¹

Alla più umile, alla più umana, alla più sofferente

Vivere ardendo e non sentire il male
 Gaspara Stampa

Meine Schwester soll mir weiterhelfen. | meine Schwester ist nicht von hier. | Nur viel Zeiten ferner und so nah bei mir. | Nur viel länger tot ist als ich. || Zu ihr sprech ich seit fast tausend Tagen, | und sie sagt mir, daß ein Ende wird | laß mich schlafen, nie erwachen. || Und sie lebt für mich, sie weiß zu leben, | leidets für mich, wird verhöhnt, geschmäht, | verstoßen und verdammt, sie leidet es. || Ich vertrete nur den Schlaf, den langen. || Die Gnade Morphium, aber nicht die Gnade eines Briefs | Die Gnade schmerzt (_ _), aber nicht die Hand, | die Gnade Delirium, aber nicht die Rückkehr | um das Böse gutzumachen, bedarf es bloß eines Worts, | um das Böse nicht mehr zu fühlen, bedarf es des Tods. || Meine Schwester hat mich auch verlassen. || Wenn ich aber fühle und hasse, wenn der Haß mich | Irrsinnig macht, weil ich so sehr hasse, wenn ich | auf ewig hasse, wie soll ich leben. || Als sie von der Engelsbrücke gesprungen war, | und sie hatte ihm schon verziehen, blieb ihr | Schrei stehn. O Scarpia, davanti a Dio. || Nie habe ich die Burg sehen können, ohne | den Schrei zu hören und wahn-sinnigen Folterungen, | nicht nur dieses einen Mario. | Gerechtigkeit, auch für unsere Mörder. || Oft habe ich gedacht, wenn der Haß | stärker war und wenn ich springen | wollte, von der obersten Terrasse, | dich dorthin zu rufen, wo Verzeihung | und Gericht sein könnte.

¹ Pl p. 162.

1. *La grana di voci sorelle, il canto italiano*

Questa barbarie che è sprofondata dentro di lei, che vien fuori nei suoi occhi, nei suoi lineamenti, ma non si manifesta direttamente, anzi, la superficie è quasi levigata... Lei viene fuori da un mondo contadino, greco, agrario, e poi si è educata per una civiltà borghese. Quindi in un certo senso ho cercato di concentrare nel suo personaggio quello che è lei, nella sua totalità complessa.

Pier Paolo Pasolini su Maria Callas²

La realtà acquista un linguaggio nuovo ogni qualvolta si verifica una scossa [*Ruck*] morale, conoscitiva.

Ingeborg Bachmann, *Lezioni di Francoforte*³

Il viaggio in terra italica si conclude idealmente con cambio di latitudine: ci si sposta nello spazio geografico, fino alla Scala di Milano dove Maria Callas (1923-1977) sta provando la *Traviata*; e con una escursione nel tempo letterario, nella Venezia di Gaspara Stampa (1523-1554).

Il 24 gennaio 1956 Ingeborg Bachmann assiste nel capoluogo lombardo alla prova generale della *Traviata*, per la regia di Luchino Visconti: una folgorazione⁴. Vede una persona in carne e ossa,

² Pier Paolo Pasolini a colloquio col produttore Rossellini, citato in Schwarz 1995, p. 786.

³ KS, p. 263, LF, p. 24.

⁴ C'è chi sostiene, come Schmidt-Wistoff 2001, p. 18 e Solibakke 2005, p. 32, che la data sia un'invenzione, poiché Henze nelle sue memorie riferisce di un incontro con Visconti un anno prima, nel 1955, e che la precisione referenziale quindi "serva altri

vede un corpo in scena: l'“artista” e la “creatura”. E ascolta una voce in grado di provocare il *Ruck* – la “scossa”, lo “scatto” che innesca una diversa visione delle cose. La “scossa” provocata dall'ascolto di quella voce equivale, dal punto di vista degli effetti sull'ascoltatore (o ascoltatrice, scrittrice-poetessa, artista a sua volta), al morso della tarantola, o della vipera; oppure all'invasione lavica nelle vene e nelle arterie del corpo. Anche Maria Callas è – in questo senso per dirla con Pasolini –, “riapparizione ctonia”⁵. Il ‘morso’ della Callas provoca epifanie istantanee che coinvolgono anche i sensi (vista e udito). Ma al contrario di quanto accade per l'esperienza para-mistica dell'epifania nel Modernismo, esse non producono, in Bachmann, alcuna sospensione del giudizio razionale. Al contrario, lo rafforzano, “irrandolo di sentimento [...], e ciò rendeva ancora più lucida la mia mente e risvegliava ogni spirito in me”⁶. L'effetto prodotto dalla Callas è strettamente connesso alla presenza del suo corpo in scena. Dalle memorie di Henze sappiamo, infatti, che sin dal 1954, la sera, a Ischia, i due artisti ascoltavano le incisioni discografiche della *Traviata* di Giuseppe Verdi e della *Sonnambula* di Vincenzo Bellini nell'interpretazione della cantante⁷.

“Callas è stata – se ricordate la fiaba – l'usignolo naturale di questi anni, di questo secolo, e delle lacrime che ho pianto non devo per niente vergognarmi” – scrive Bachmann. Un nome proprio rimanda a un nome comune – entrambi stretti a comporre un'allegoria. Callas rimanda all'usignolo, o meglio: Callas è essa stessa, senza mediazioni, l'animale: è l'usignolo. Possiede la forza di risvegliare, nella memoria del pubblico, diversi e profondi strati di passato. Il suo canto trasporta verso il basso; “attraverso i secoli” sentiamo altre antiche voci oltre alla sua:

scopi di finzione letteraria” (Solibakke 2005, p. 32). Ma ciò non sposta, anzi potenzia la portata teorica di questo scritto. Un'“ottica interdipendente” (Solibakke 2005, p. 33) abbraccia gli scritti teorici, la pratica di scrittura librettistica accanto a Henze e l'*Erlebnis* della cantante in scena ricordato negli appunti bachmanniani. Certamente, come scrive Weigel 1999, p.176, “un filo segreto conduce dal paragrafo conclusivo del saggio *Musica e Poesia* a quella serata iniziatica”. Sulle voci “sorelle” di Callas e Gaspara Stampa in relazione a Bachmann ho già scritto in Miglio 2010b.

⁵ Cfr. *infra*, p. 147.

⁶ KS, MC_1, p. 408.

⁷ Henze 1996, p. 155.

All'improvviso si poteva avere un udito che passava attraverso i secoli. Era l'ultima favola [...] Quando è vissuta, quando morirà?⁸

Il 'morso' di Maria Callas è dunque la sua *performance* sulla scena. Agire poeticamente e artisticamente, secondo Bachmann è costitutivo per l'Io artista (come per la Callas sulla scena davanti al suo pubblico) e a un tempo creaturale (come per l'usignolo al cospetto dell'imperatore morente nella fiaba di Andersen). Su questo punto – la potenza del piacere che la fisicità di un corpo scatena mentre canta, l'impatto della sua performatività – si verifica un'interessante convergenza tra Ingeborg Bachmann e il Roland Barthes de *La grana della voce*⁹ e dei *Frammenti di un discorso amoroso*¹⁰ – che abbiamo visto annunciarsi già nei concetti di "rapimento" o "festa"¹¹. Ma Bachmann marca una cruciale differenza. Per Barthes il piacere è tutto nella vittoria della *phoné* sulla significazione, nell'eccedenza dei significanti oltre la rete dei significati, nella perdita di controllo del sé; o per dirla con Julia Kristeva¹², nel piacere della vittoria del genotesto (flusso semiotico di associazioni) sul fenotesto (sostanza culturale e significativa). Per Bachmann il momento del piacere dell'ascolto di una voce o di un suono è sempre accompagnato, o seguito, da un gesto conoscitivo.

È questo l'amaro *stilnovo* attraverso il quale l'elemento ctonio italiano si sposta per la scrittrice-poetessa dal piano etnografico-antropologico a quello artistico-esistenziale. All'osservazione del rituale collettivo si sostituisce un sentire soggettivo e determinato come sentimento d'artista. Soggettivo, ma non individuale e assoluto. Chiedersi – come la Bachmann – quando la Callas sia vissuta e quando mai morirà, significa inserirla in una sequenza temporale indistinta, che arriva lontano, ma trasforma l'elemento antico, tragico, in una condizione amorosa, moderna.

Callas si rispecchia, secondo una tecnica di composizione, richiamo, ripetizione, variazione, in altre donne realmente existi-

⁸ KS, p. 411.

⁹ Barthes 1986, pp. 4-6.

¹⁰ Barthes 1977 e 1979.

¹¹ Cfr. *supra*, p. 57.

¹² Kristeva 2006; cfr. su questo tema Bielefeldt 2003, pp. 43-55.

te e personaggi fittizi, nomi propri di protagoniste dell'arte canora e scenica, arti della voce: Gaspara Stampa ed Eleonora Duse, ma anche Violetta, Tosca, Lenora¹³. Potremmo dire con il comparatista Daniel Heller-Roazen che anche in questo caso Bachmann è affetta da una particolare, artistica "ecolalia"¹⁴. In tutte queste interpreti femminili Bachmann ha intessuto fili "imperdonabili"¹⁵ della sua biografia, riscrivendo e rivisitando le loro biografie, i cui dati nella trama della scrittura si trasformano in motivi e figure di una nuova grana di voce. Un frammento pervenutoci in più versioni, *Poesia per il lettore*, attribuisce alla poesia una voce che si rivolge a chi legge. Lo fa nei modi del discorso amoroso barthesiano, di un amore che non consola. L'innamorata è un velo. La metafora del *textus* si fa concreta, diventa carne, tessuto connettivo, pelle. Carne e terra. Le vene fluide del sottosuolo l'incendio e la lava della terra entrano nel corpo amato:

Ich bin ein Gespinnst aus vielen Stoffen, aber mein Stoff muß du tragen [...]. Deine Nacktheit, und ist es nicht dies! habe ich nie bedeckt, aber ich bin in deinen Sinnen und in deinem Geist aufgesprungen, wie die Goldadern in der Erde, und ich will dich durchschimmern und durchleuchten, wenn du schwarz wirst und deine Sterblichkeit die alte Krankheit ausbricht, die man den Brand nennt¹⁶.

Sono un tessuto fatto di molti materiali [...] la tua nudità io non l'ho mai coperta, ma sono esplosa nei tuoi sensi e nel tuo spirito come una vena d'oro nella terra, e ti illuminerò e scintillerò in te quando diventerai nero e scoppierà l'antico morbo, la mortalità che si chiama comunemente incendio.

Questo ultimo, quarto movimento riguarda l'arte, non più il rituale. È una *ars canendi, amandi et moriendi*. Il tema centrale dell'*ars amandi*, centrato su una paradigmatica *figura di artista* (maschile o femminile), viene ripreso e variato con le note poli-

¹³ Per una puntuale ricostruzione dell'intreccio intertestuale e di rimandi simbolici costruito da Bachmann con le opere e le biografie di Gaspara Stampa, Eleonora Duse, Gabriele D'Annunzio, Rainer Maria Rilke, cfr. Agnese 2004. Sull'impianto della scrittura femminile come costruzione di una voce plurima, in un confronto con le scritture femminili contemporanee, cfr. Curti 2006.

¹⁴ Cfr. Heller-Roazen 2007, e *supra*, p. 84.

¹⁵ Nel senso inteso da Campo 1987.

¹⁶ KS, pp. 244-245.

foniche di una molteplice *ars moriendi*. L'Io che scrive è una *Gestalt* mobile che rispecchia le dinamiche di identità parziali, mutevoli, attuali o memoriali. Nei testi di Bachmann l'uso di queste voci, come citazioni che stabiliscono le più diverse connessioni, viene temperato e riscritto grazie a una nuova contestualizzazione. Le citazioni in questo senso 'mordono'. Sono agenti scatenanti di emozioni, che si nutrono di schegge di opere liriche e di memorie, e che hanno la consistenza e l'impatto di un vero e proprio vissuto. Come sempre nella poetica di Bachmann – ma anche, spesso, del suo "fratello"¹⁷ Henze – le voci dell'arte e dell'esperienza rimandano a un discorso politico cifrato. Persino l'esplorazione del *belcanto* nella quale i due artisti si avventurano (lei in poesia e lui in musica) ha una base conoscitiva storica e materiale da non sottovalutare. Il loro comune lavoro a *Il giovane Lord: Opera comica in due atti*, intenzionalmente anacronistico ed epigonale nello stile, si fonda su uno studio profondo delle tecniche di recitativo del XIX secolo. Henze studiò la produzione operistica italiana degli anni 1810-1860 (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi fino alla triade *Rigoletto* – *Trovatore* – *Traviata*). "Questo periodo della storia operistica italiana dopo la fine delle guerre napoleoniche rappresenta una restituzione di dignità e fama all'Opera italiana attraverso l'arte di primedonne assolute, [...] virtuose che conquistarono tutto il pubblico europeo"¹⁸. Il legame tra la rinascita civile avvenuta dopo o già durante una dominazione straniera (che porterà in Italia all'Unità)¹⁹ e il contraccolpo emotivo di un'opera interpretata da voci trascinati era evidente per Henze, anzi ne costituiva la motivazione politica nascosta. La voce femminile, modulata ad arte, entra allo stesso modo nel discorso poetico di Bachmann come rivolta paradossale contro il dominio della violenza e del sopruso nelle relazioni d'amore. In questo senso l'amore, per Bachmann, non smette di essere un *politicum*.

¹⁷ Così in Rosteck 2009, p. 214.

¹⁸ Solibakke 2005, pp. 32-33.

¹⁹ Sulle motivazioni politiche e di critica sociale del *Giovane Lord* cfr. Beck 1997, pp. 260-283.

2. Maria e Gaspara: un duetto

I sentimenti sono figure in movimento. Passano da un amore a un suono, o a una parola o a un'immagine, e riprendono la primigenia forma in un petto diverso²⁰.

Ingeborg Bachmann, *La strana musica*, 1956

Nelle liriche di Ingeborg Bachmann su Gaspara Stampa s'intrecciano tratti biografici, *topoi* e modalità lessicali della poetessa veneziana ed elementi della *Pathosformel*²¹ (nel più pieno senso del termine) di Maria Callas²². Un simile procedimento compositivo appare nella maggior parte delle liriche postume e si dispiega nelle opere in prosa dove l'Io che scrive è costituito da un composto di diverse istanze: "*ein Gespinst aus vielen Stoffen*". "*Stoffen*" nel senso di trame testuali, ma anche di materiali narrativi.

²⁰ KS, p. 210.

²¹ Adotto anche qui l'idea di "formula di pathos" così come pensata da Aby Warburg. Cfr. *supra*, pp. 31 e 104.

²² Interessante come quest'aura di Maria Callas venisse percepita anche da altri artisti dell'epoca, appartenenti allo stesso giro di amicizie italiane di Ingeborg Bachmann. Un esempio per tutti, Dacia Maraini. Leggiamo un'intervista rilasciata nel 2007 ad Annalisa Serpilli: *In che occasione conobbe personalmente Maria Callas?* "Me la presentò Pasolini una sera a cena in una trattoria romana. Certo la conosco come artista, l'avevo sentita cantare e avevo una grande ammirazione per lei. Me la immaginavo diversa, avendola vista sul palcoscenico dove mi era sembrata una pantera. In privato invece era timida e goffa. Mi è stata subito molto simpatica, proprio per la sua timidezza e goffaggine. Non aveva niente della diva".

Cosa rappresentava la Callas all'epoca per lei? "Per me rappresentava una meravigliosa creatura musicale. Era un piacere ascoltarla. Una voce unica, potente ma anche delicata, sensuale e spirituale nello stesso tempo. Una voce che riconosci fra mille, che fa pensare a paesaggi grandiosi, montagne e laghi di alta montagna, con un'eco del mare più profondo". Dacia Maraini a sua volta la associa all'altra grande poetessa cinquecentesca nel suo testo su Veronica Franco. Così ancora nell'intervista: *Si è mai ispirata a lei per qualcuno dei personaggi nei suoi romanzi?* "Sì, quando ho scritto *Veronica Franco, meretrice e scrittrice* un testo teatrale su una poetessa del '500, ho pensato a lei. Naturalmente il contesto è diverso, la storia un'altra, i luoghi lontani, ma il carattere di Veronica ha qualcosa del carattere indomito e nello stesso tempo ingenuo e fanciullesco di Maria". Cfr. Serpilli 2007.

Le due *personæ* condividono la necessità di strutturare la vita e i dolori personali a un livello diverso da quello esclusivamente biografico-artistico (della scrittura recitata ad alta voce per Stampa, o del canto per Callas). In ogni modo, il modello postulato da Bachmann non stabilisce un radicale *aut-aut*, nessun platonico confronto tra mondo e rappresentazione. Invece, presuppone una crepa, una spaccatura, nella quale abita l'Io che scrive, turbato e influenzato fisicamente da entrambi gli ambiti: il mondo e la sua rappresentazione.

Immerzu in den Worten sein, ob man will oder nicht,
immer am Leben sein, voller Worte ums Leben,
als wären die Worte am Leben, als wäre das Leben am Wort.

So anders ists, glaubt mir.
Zwischen ein Wort und ein Ding
da dringst du nur selber ein,

Essere sempre nelle parole, che lo si voglia o no,
Essere sempre in vita, piena di parole sulla vita,
come se le parole fossero in vita, come se la vita fosse in parola.

È tanto diverso, credetemi.
Tra una parola e una cosa
Ti ci infili da sola,

La posizione dell'Io tra "parola e oggetto" rivela una vicinanza fisica con malattia e morte.

[...]
wie bei einem Kranken liegst du bei beiden
da keins je ans andre sich drängt
du kostest einen Klang und einen Körper,
und kostest beide aus.

Es schmeckt nach Tod.

rimani stesa tra loro come accanto a un malato
poiché nessuna si stringe all'altra
assapori un suono e un corpo,
e gusti entrambi.

C'è un sapore di morte.

La voce canta e pronuncia mimeticamente le parole dei morti nell'atto stesso di scriverne e riscriverne senza sosta.

Doch Tod und Leben, ob es beides gibt,
wer weiß,
da soviel Totes Fernes, in [sic] mir ist
mich soviel Totes,
mich Tote auch
schon eingenommen haben.

Eppure morte e vita, se ci sono,
chissà,
poiché tanto di morto di lontano, c'è in me
me tanto di morto,
me i morti
mi hanno già presa.

A sua volta, la voce di un'“amica” lontana può essere riscritta come frammento, può essere usata come “scheggia” di un vaso in pezzi. Da quel vaso (ormai distrutto) si può comunque attingere, e permettere all'Io di rivolgersi a un Tu assumendo la voce di un'altra,

eine Freundin, die mich früher kannte,
ein Scherben, aus dem ich dir zutrank

un'amica che mi conosceva un tempo,
un vaso da cui ho bevuto alla tua salute²³

In Bachmann questo nucleo di sentimento produce conoscenza dell'umano (l'esperienza di Callas come Violetta in scena ne *La Traviata*) e dell'arte (ascoltando la Callas come Tosca probabilmente da un'incisione discografica)²⁴. Nella “lettura” che Bachmann fa delle poesie di Gaspara Stampa sono presenti tutti e due i momenti. Gaspara Stampa e Maria Callas sono legate da una traccia segreta: Eleonora Duse, che per Bachmann è prefigurazione della Callas²⁵. Il motto della vita della Duse era stato proprio il verso delle *Rime* di Gaspara Stampa citato da Bachmann:

²³ PI, p. 174-175.

²⁴ *Tosca. Melodramma in tre atti*. Testi di Victorien Sardou, Luigi Illica e Giuseppe Giacosa; musiche di Giacomo Puccini. Cfr. www.librettidopera.it; Prima: Roma, 14. I. 1900.

²⁵ Citato da Bauer 1998, p. 163; vedi su questo tema anche Eberhardt 2002, pp. 368-369.

“vivere ardendo e non sentire il male”²⁶. Duse e Callas condividono un destino simile, che nella leggenda le assegna il ruolo di vittime²⁷. Un ruolo di vittime in diverse modulazioni: pene d’amore e per amore, nella morte e per la morte. Destini che accomunano le eroine dell’opera lirica, Violetta, Tosca e Leonora. Eroine dell’opera lirica, cui la Callas restituisce una risonanza che Bachmann riconfigura poeticamente e poetologicamente. Nella tradizione dei contemporanei la vicenda di Gaspara Stampa, fino all’edizione Laterza del 1913²⁸, rappresenta il prototipo dell’amante infelice, maltrattata per quanto impavida. Secondo la vulgata, Gaspara si sarebbe tolta la vita buttandosi in uno dei canali di Venezia. È noto invece che morì di febbre nel proprio letto. Gaspara fu un’artista, una poeta, musicista e cantante dotata di enorme fascino. Incantava la buona società veneziana recitando le rime di Petrarca, o le sue, accompagnandosi al liuto. Gaspara concepiva se stessa come artista e come essere umano sempre sul punto di scivolare nella morte, sempre trattenuta in vita dall’amore, salamandra e fenice nel resistere e sopravvivere al dolore. Così Gaspara nel sonetto XXVI:

Arsi, piansi, cantai; piango, ardo e canto;
piangerò, arderò, canterò sempre

La sua arte rappresenta, come la vita, un cantare con i mezzi dell’intelletto, degli “occhi e del cuore”, del fuoco e delle lacrime, cui solo la morte o il destino può porre fine. La sua arte unisce naturalezza e sentimento, precisione e intelletto.

²⁶ Stampa 1954, pp. 213-214.

²⁷ Sul ruolo di vittima della Duse nei confronti di D’Annunzio e su possibili paralleli con la costellazione Bachmann-Frisch, vedi Bauer 1998.

²⁸ Cfr. Stampa 1913, dove entrambe le poetesse, Gaspara Stampa e Veronica Franco, vengono presentate come cortigiane. Donadoni dedica alla poetessa una monografia – senza distinguere i due livelli, quello del vissuto e quello costruito dall’invenzione poetica (cfr. Donadoni 1919). Croce per primo ha rotto la leggenda invitando a concentrarsi sull’arte, e non sulla biografia della poetessa (cfr. Croce 1919, pp.366-375). In questo senso Maria Bellonci – con la nuova edizione del 1954 apparsa dunque negli anni in cui Bachmann si trasferiva in Italia –, le ha assegnato il posto che merita nella storia della letteratura femminile. I *gender studies* americani hanno approfondito questa linea di ricerca, cfr. per esempio Lipking 1988.

Nel ciclo bachmanniano è chiaro l'effetto di una stilizzazione in cui s'intrecciano fili che rimandano a Gaspara Stampa. Ma anche a Petrarca e a Saffo, indirettamente anche a Rilke, che a sua volta cita Gaspara nel romanzo *I quaderni di Malte Laurids Brigge* e nella prima elegia duinese²⁹. Nella riscrittura dei motivi torna un sentimento del tempo e della vita in cui il dolore si fa "stile"³⁰. Da Gaspara Bachmann deriva soprattutto i temi dell'abbandono, della morte 'artistica', dell'odio misto a dedizione, della ricerca di un interlocutore ideale attraverso gli strumenti del canto e della poesia. E deriva anche la dimensione formale che permette di trasfigurare il dolore esperito in composizione poetica. Il canone poetico esplose nello stesso istante in cui viene evocato. Maria ha la stessa potente valenza scenica di Gaspara. Trasmette con la voce e con l'arte operistica anche molteplici rispecchiamenti di se stessa, proprio come nelle *Rime* di Gaspara si rifrangono diverse modulazioni della sua esistenza di artista. In ogni modo, la figura della Callas viene potenziata dall'impatto immediato che deriva dalla sua presenza fisica. La citazione che segue, tratta dal secondo progetto bachmanniano di saggio sulla cantante, può valere per entrambe, Callas e Stampa³¹:

Sie wird nie vergessen machen, daß es Ich und Du gibt, daß es Schmerz gibt, Freude, sie ist groß im Haß, in der Liebe, in der Zartheit, in der Brutalität, sie ist groß in jedem Ausdruck [...]³²

Essa non ci farà mai dimenticare che esistono un Io e un Tu, che esiste il dolore, la gioia, infatti Callas è grande nell'odio, nell'amore, nella gentilezza, nella brutalità, è grande sempre in ogni sua espressione.

Anche da questo punto di vista Callas entra nella personale mitologia del sud disegnata da Bachmann. È proprio la soprano all'origine del suo "ossessivo interesse" per l'opera lirica³³: l'interprete preferita di Visconti e Zeffirelli (nei panni melodramma-

²⁹ Cfr. Rilke 1992, IV, p. 833; I, p. 686. Su questo Agnese 2004, p. 32.

³⁰ Stampa 1954, p. 25.

³¹ Caduff 1998, pp. 106-111, illustra le differenze tra le due stesure. La prima è caratterizzata da una marca soggettiva, la seconda da un tentativo di oggettivazione, per far emergere "ciò che la Callas prefigura in quanto artista".

³² KS, 410, Zweiter Callas-Entwurf [da ora in poi MC_2].

³³ Nelle *Notizen zum Libretto. Der junge Lord* [abbr. NjL] ammette che il suo "ossessivo interesse per questa forma d'arte" (KS, p. 420) venne scatenato dall'*Erlebnis* della Callas a Milano.

tici di Violetta, Tosca, Leonora) ma anche di Pasolini, nei panni tragici di Medea³⁴.

Abbiamo già visto come il canto sia stato un terreno d'incontro estetico tra Bachmann e Henze. Per Bachmann come già per Henze, pesa la forza della reattività dei rituali, delle energie primigenie che si sprigionano nel canto (litanìa, *Lied*, opera), frenati o inibiti dalla civiltà. Nel 1959 lo storico della musica Teodoro Celli aveva dedicato proprio alla Callas un saggio dal titolo *Una voce venuta dall'altro secolo*, studio che Bachmann con ogni probabilità conosceva³⁵. Celli sottolineava l'ampiezza dello spettro vocale della cantante che faceva rinascere la tradizione del belcanto. Possiamo osservare in Bachmann lo stesso movimento e la stessa associazione di immagini quando legge e rilegge Gaspara. La voce di Gaspara rivive grazie all'effetto d'urto, al *Ruck* della Callas, definita nello scritto di Bachmann, appunto, "voce da un altro secolo".

Maria Callas appare in diverse forme nelle opere critiche e poetiche di Bachmann: come nome proprio, come personaggio, come canto di Violetta nella *Traviata* o di Tosca nell'opera omonima, di Leonora del *Trovatore*. Si tratta di figure femminili che la voce stessa della Callas richiama in vita in forma di epifanie, e che sono costitutive per l'esistenza artistica della cantante.

³⁴ Per capire le relazioni di Ingeborg Bachmann con l'ambiente degli intellettuali romani, e in particolare l'amicizia con Pasolini e Elsa Morante, può essere illuminante leggere le memorie di Henze (Henze 1996, pp. 241-247). Dove si racconta dell'amicizia e partecipazione con cui seguivano il contributo di Elsa Morante al *Vangelo secondo Matteo* (fu lei a scegliere le musiche di Bach per la colonna sonora); di quando provarono ad andare alla prima di *Accattone* di Pasolini, ma questa non ebbe luogo a causa di un violento attacco fascista. Interessante, dal nostro punto di vista, la sua interpretazione della poetica di Pasolini e Morante (ma anche di Sandro Penna): in modi diversi cercavano un senso etico del loro mestiere d'artisti, coltivando un odio verso la borghesia che stava distruggendo ogni legame con le radici culturali e popolari dell'Italia. Il loro lavoro "voleva risvegliare nei lettori colti l'attenzione per la cultura popolare, e del popolo per le proprie radici" (Henze 1996, p. 246).

³⁵ Caduff 1988, pp. 112-113. Simile formulazione nel *Traumkapitel* (capitolo onirico) di *Malina*, in Bachmann 1973, pp. 188-189: "Ha molti anni più di mia sorella, dev'essere vissuta in un'altra epoca, in un altro secolo, conosco dei suoi ritratti, ma non mi ricordo, non mi ricordo... Ho anche letto, ho sognato una volta che mi leggeva qualcosa, con una voce spettrale. Vivere ardendo e non sentire il male. Dove è scritto? Malina: | Che ne è di lei? | È morta lontano dalla sua terra" (ed. or. Bachmann, 1971, p. 223). Cfr. su questo Eberhardt 2002, pp. 342-343.

Nel primo incontro, *Ur-erlebnis* milanese alla Scala, attraverso il *per-sonare* della voce di Callas nella maschera di Violetta, Bachmann viene colta dall'agnizione di ciò che è profondamente umano. Violetta riesce a superare, cantando, la frontiera tra vita e morte:

VIOLETTA
 Cessarono
 Gli spasmi del dolore.
 In me rinasce m'agita
 Insolito vigore!
 Ah! io ritorno a vivere
 (trasalendo)
 Oh gioia!
 (Ricade sul canapè)³⁶

L'artista *non recita*. Callas è la “nuova” Violetta. La soprano greca infonde nuova vita a un personaggio che esiste solo nella sfera dell'arte. Callas risveglia i ricordi di spettatori e ascoltatori: “Violetta di cui avevo dimenticato tutto”³⁷, annota Bachmann. Violetta che cantando rinasce, poi cadendo muore, secondo l'ossessiva traiettoria alto-basso, sul canapè.

Quando Bachmann assiste alla *Tosca* della Callas, un'artista dal carisma enorme, esperisce la “presenza” di ciò che è artistico³⁸. Amante coraggiosa, Tosca è in grado di rinunciare a tutto per amore, di dare e darsi la morte. Nella sua storia la violenza non è quella esercitata dall'amante sull'amata, ma dal potere del perfido e sordido Scarpia, cioè dal sistema politico contro il quale Tosca si rivolta nel momento in cui accoltella a morte il suo carnefice, capo della polizia papalina.

Und später, als ich sie die Tosca singen hörte, das triumphierende “Ecco, un artista!” mit einer rasenden Stimme, die auf das zurast, was sie selbst war, weil sie wusste, was das war, hätte ich damals denken können: *Ecco, un artista*³⁹.

³⁶ *La Traviata. Opera in tre atti*, Libretto di Francesco Maria Piave, musica di Giuseppe Verdi. Cfr. www.librettidopera.it. Prima: Venezia, “La Fenice”, 6.3.1853.

³⁷ Primo abbozzo del saggio su Callas [abbr. MC_1], in KS, p. 408.

³⁸ Proprio la maestria e la precisione della *performance* provocano piacere e “scosse” nel pubblico.

³⁹ (MC_1), in KS, p. 409.

E più tardi, quando la sentii cantare Tosca, quel trionfale “Ecco un’artista!” con la follia di una voce che ripiombava su quello che lei stessa era, perché sapeva bene che cosa fosse, avrei potuto ben pensare: *Ecco, un’artista*.

“Avrei potuto pensare”: l’Io s’identifica col personaggio e pensa di Tosca la stessa frase che Tosca pronuncia a proposito del pittore Mario Cavaradossi. L’Io del testo appare come un’artista, simile in questo alla figura di Tosca, e si pone il problema di un’arte che mette in scena un “modo di morire” (*Todesart*). Qui arte come finzione: cadere fingendo di morire “come la Tosca a teatro”⁴⁰. Ma l’acuto trionfale: “Ecco, un’artista!” prelude a profondissima disperazione. Il pittore Mario, che dovrebbe “morire” come un artista, finisce inaspettatamente per non incontrare né la finzione, né l’arte, bensì la morte (quella vera).

La qualità principale della Callas non è quella di essere un prodigio vocale. È la sua creaturalità che si percepisce e agisce soprattutto nella *performance* della sua arte, sospesa tra speranza e disperazione: “Callas è l’unica creatura ad aver calcato le scene della lirica”⁴¹ così Bachmann. Lettrice di Ungaretti e Celan conosce bene il termine *creatura*. “Il suo respiro”, il modo di pronunciare ogni singola parola, è importante⁴². E ancora:

Sie war immer die Kunst, ach die Kunst, sie war immer ein Mensch, immer die Ärmste, die Heimgesuchteste, die Traviata⁴³.

⁴⁰ Così Cavaradossi a Tosca nel III atto.

⁴¹ MC_1, in KS, p. 409.

⁴² *Ibid.*; vedi anche MC_1, in KS, p. 408: “e ascoltavo e guardavo tra me e me, fino al momento in cui un movimento, una voce, un essere, tutto insieme, provocò questa scossa in me, questo scuotimento fisico ovvero questa comprensione veemente, un compimento spirituale, all’improvviso. Sulla scena c’era una creatura, un essere umano”. Sulla poetica del dolore e della creaturalità in Ingeborg Bachmann cfr. Larcari 2006, pp. 240-242.

⁴³ MC_2, in KS, p. 410. Si riconosce in questa frase l’istanza wittgensteiniana del “mostrare” contrapposto al “significare” affrontata da Bachmann nel radio-saggio dedicato al filosofo viennese (cfr. KS, p. 61). Nello stesso tempo, questo brano rimanda a uno dei passaggi fondamentali del *Meridiano* di Paul Celan: “Ach, die Kunst!”, “Ah! L’Arte!”, che a sua volta cita Georg Büchner in un discorso sulla relazione tra *Kunst* (arte esatta) e *Kreatur* (condizione dell’uomo che soffre); cfr. GW III, p. 191. Anche la “*Heimsuchung*”, l’essere perseguitati, travagliati dall’ossessione, possessi, connota nelle *Lezioni di Francoforte* i “*revolutionäre[n] Stöße der Künstler*”, “le spinte rivoluzionarie degli artisti” (cfr. KS, p. 261, LF, p. 22).

Lei era sempre arte, ah! l'arte, era sempre un essere umano, sempre la più sofferente, la più perseguitata, la Traviata.

La virtuosistica e a un tempo creaturale presenza scenica della Callas⁴⁴ induce Bachmann a inserire nel tessuto della sua poesia un'altra figura di diva: Eleonora Duse⁴⁵. All'attrice teatrale si ricollega anche il capitolo del romanzo di Bachmann, *Malina*, dove ricompare una costellazione analoga: ancora e sempre Gaspara (citazioni, richiami, evocazioni fantasmatiche e oniriche) e la Duse, attraverso il nome della sorella sognata: Eleonore⁴⁶.

Sono i nomi, i loro suoni, oltre che le figure femminili citate, a comporre questo Io polifonico portatore della voce del dolore. Richiami ed echi muovono dalla poesia alla produzione poetologica, fino ai romanzi, da *Malina* agli inediti⁴⁷. Tutti partecipano al progetto figurale di un'esistenza artistica al femminile che reca in sé lo stigma della rovina: proprio la citazione di Tosca "Ecco, un'artista", ne rappresenta il sigillo⁴⁸. Si pensi del resto alla stessa *Undine*, creatura subacquea protagonista del suo racconto eponimo, alla quale Bachmann, in un'intervista attribuisce, con radicalità, le stesse caratteristiche:

⁴⁴ Henze nelle sue memorie riferisce di un'altra esibizione della Callas cui assistette insieme a Ingeborg Bachmann "verso al fine degli anni Cinquanta". Callas cantava, nelle vesti di Lucia di Lammermoor, al San Carlo di Napoli, il tempio della sua rivale Renata Tebaldi. Henze racconta di come l'artista fosse riuscita a conquistare il pubblico, un pubblico di intenditori non facili da soddisfare, proprio con il suo impegno, il suo lavorare sui "limiti e i difetti della propria voce", per esempio un "tremolo gutturale" che riusciva "a far dimenticare con intelligenza e musicalità", per cui "il pubblico partecipava della sua fatica, e in base a questa partecipazione emotiva alla sua performance artistica poteva e sapeva meglio apprezzarla" (Henze 1996, pp. 224-225).

⁴⁵ MC_2, in KS, p. 410.

⁴⁶ Cfr. Bachmann 1971, trad. it., Bachmann 1973, p. 223.

⁴⁷ Corina Caduff ha osservato in proposito la continuità tra il complesso Callas e il progetto di un personaggio analogo anche nella bozza Goldmann | Rottwitz (1966-1970), cfr. Caduff 1998, p. 115. Sulle continuità tra poesie inedite e la scrittura bachmanniana in prosa, cfr. Albrecht-Göttsche 2002, p. 80.

⁴⁸ Sulla figura della Callas come figura d'artista per antonomasia e sulle relazioni intertestuali con *Malina* cfr. Caduff 1998, pp. 114-115; sulla rilevanza poetologica della figura di Callas, pp. 93-95, dove Caduff rimanda a elementi già presenti in *Die wunderliche Musik (La strana musica, 1956, KS, pp. 201-215)* e poi in *Was ich in Rom Sah und hörte (1955, KS, pp. 145-154)*, trad. it. *Quel che ho visto e udito a Roma*, Bachmann 2002.

Die Undine ist keine Frau, auch kein Lebewesen, sondern, um es mit Büchner zu sagen, “die Kunst, ach die Kunst”⁴⁹

Undine non è una donna, né un essere vivente, ma, per dirla con Büchner, “l’arte, ah! l’arte”

3. Gaspara, Maria, Tosca. Il canto discendente

Mécanique humaine. Quiconque souffre cherche à communiquer sa souffrance – soit en maltraitant, soit en provoquant la pitié – [...]. Celui qui est tout en bas, [...] qui n’a le pouvoir de maltraiter personne [...], sa souffrance reste en lui et l’empoisonne.

Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, 1947

La création est faite du mouvement descendant de la pesanteur, du mouvement ascendant de la grâce et du mouvement descendant de la grâce à la deuxième puissance.

Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, 1947

La lirica *Alla più umile, alla più umana, alla più sofferente*⁵⁰ ordisce un *textus* che annoda insieme le pagine dedicate alla Callas, i versi di Gaspara Stampa e addirittura la biografia di Eleonora Duse. Il titolo è vicino al *ductus* del discorso riferito a Violetta nel progetto Callas: “un essere umano [...] la più povera, la più sofferente”⁵¹. La *Traviata* si trasforma e si ricompone nel titolo (in italiano nell’originale). Il motto della lirica sottolinea chiaramente il verso del sonetto CCVIII – il già citato “vivere arden- do e non sentire il male” – che costituisce, come ha mostrato Barbara Agnese, un importante *Leitmotiv* dell’opera di Bachmann⁵². La poeta si deve essere immediatamente identificata nell’inclinazione al “viver in foco”: un’altra figura ricorrente nel macrotesto

⁴⁹ Bachmann 1991, p. 46 (intervista del 5 novembre 1964). Su questa e altre figurazioni dell’arte (tutte, in ogni caso, legate al mondo ctonio), cfr. Svandrlik 2004, pp. 157-166, in una lettura che osserva l’oscillazione di genere dell’Io che scrive e del Tu destinatario.

⁵⁰ KS, p. 314

⁵¹ MC_2, in KS, p. 410.

⁵² Agnese 2004.

bachmanniano è infatti la salamandra. Ma a differenza dell'anfibio, che passa indenne per fuoco e fiamme, l'Io che scrive ne sente ogni vampata, e soffre⁵³. Il verso della Stampa, molto citato, già presente nel discorso narrativo di D'Annunzio (*Il fuoco*)⁵⁴ e nella costellazione esistenziale di Eleonora Duse (per il motto della sua vita), acquista maggior significato se lo seguiamo per tutto il testo di origine. Ecco il sonetto CCIII delle *Rime* di Gaspara⁵⁵.

Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco,
qual nova salamandra al mondo, e quale
l'altro di lei non men stranio animale,
che vive e spira nel medesimo loco.

Le mie delizie son tutte e 'l mio gioco
viver ardendo e non sentire il male,
e non curar ch'ei che m'induce a tale
abbia di me pietà molto né poco.

A pena era anche estinto il primo ardore,
che accese l'altro Amore, a quel ch'io sento
fin qui per prova, più vivo e maggiore.

Ed io d'arder amando non mi pento,
pur che chi m'ha di novo tolto il core
resti de l'arder mio pago e contento.

“Delizie e gioco”. Si può vivere ardendo ma questa vita comprende anche la consapevolezza di un gioco di ruoli. L'Io che brucia, desidera, ama e scrive. È destinatario “indifferibile”, inevitabile, per quanto fonte di dolore.

Gaspara in questo sonetto dichiara di non soffrire (“e non amar [...] abbia di me pietà molto né poco”). Così dicendo stabilisce un'eccezione nel contesto delle *Rime* il cui tono generale è quello dell'attesa disperata di un amore non corrisposto.

⁵³ Per esempio il “principe del fuoco, salamandra” in *Freies Geleit* (1957), W I, p. 161; ma già *Erklär mir, Liebe: “Ich seh den Salamander | durch jedes Feuer gehen. | Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt ihn nichts”*, in Ingeborg Bachmann, *Anrufung des Großen Bären*, Piper München-Zürich 1956 e 1989, p. 39. E l'interpretazione di Barbara Agnese, in Agnese 2004; v. anche Svandrlik 2001, pp. 78-79.

⁵⁴ Cfr. D'Annunzio 2009.

⁵⁵ Stampa 1954.

Il desiderio ardente, in questa lirica, cerca e trova un nuovo oggetto d'amore. Il sonetto marca infatti il passaggio dall'antico e paradigmatico amore infelice per il Conte Collaltino Collalto all'amore corrisposto per il Conte Zeri. Contrariamente a quasi tutte le composizioni liriche di Gaspara, questa esalta la potenza di fuoco e la vittoria dell'amore nell'io che scrive, che è più forte dell'indifferenza del primo amante o della morte stessa. In questo senso l'io lirico scopre un correlativo nella salamandra o in un "altro animale", che sarebbe poi la fenice. Il nuovo amore può cominciare a vivere. Nella lirica di Bachmann, la Tosca indignata è sorella alla Gaspara attiva e aggressiva, armata della potenza dell'amore e dell'arte⁵⁶. La direzione della poesia segue l'orientamento del sonetto di Gaspara. Lentamente però si muove verso la figura di Tosca e alla fine, in un duetto, unisce la sua voce a quella dell'io parabiografico. La figurazione del fuoco, propria del petrarchismo e della tradizione barocca⁵⁷, viene rifunzionata in un contesto che restituisce alla metafora una incandescenza e un corpo tangibili.

Rileggiamo *l'incipit*⁵⁸:

Meine Schwester soll mir weiterhelfen
meine Schwester ist nicht weit von hier.
Nur viel Zeiten ferner und so nah bei mir.
Nur viel länger tot als ich.

Mia sorella mi aiuterà ancora
mia sorella non è lontana.
Solo molti tempi più distante e a me così vicina
Solo morta da molto più tempo di me.

La prima identificazione, "mia sorella", riguarda Gaspara Stampa. Gaspara aiutata dalla sorella Cassandra, cui sola si deve la pubblicazione delle *Rime*. Gaspara "saffica" che si rivolge retoricamen-

⁵⁶ In questo senso contraddice di fatto quanto dichiarato dalla stessa Bachmann nell'intervista con Ilse Heim, per cui Eberhardt 2002, p. 343, ne deduce che Bachmann avrebbe inserito Stampa "nella serie delle donne assassinate". Si tratta però solo di un aspetto della figurazione di Gaspara, che viene orchestrata in dissonanza con questo altro aspetto nella rappresentazione letteraria.

⁵⁷ Cfr. Agnese 2004, p. 34.

⁵⁸ UG, p. 116; PI, p. 160.

te alle amiche⁵⁹. Gaspara sorella, affine a Gaspara per destino o spiritualità e lontana nel tempo, “voce da un altro secolo”.

L'ultimo verso della strofe ci dice anche un'altra cosa: le due interlocutrici del dialogo sororale sono entrambe già morte, una però è “solo morta da molto più tempo”. La seconda strofe (una terzina) ha un carattere dinamico e corrisponde alla posizione centrale dell'io che riporta il dialogo tra le due donne.

Zu ihr sprech ich seit fast tausend Tagen,
und sie sagt mir, dass ein Ende wird
laß mich schlafen, nie erwachen⁶⁰

Le parlo da quasi mille giorni
e lei mi dice che verrà una fine
lasciami dormire, mai svegliarmi.

Nella terzina, con andamento ripetitivo, il presente non segna un'azione puntuale; si tratta piuttosto di un discorso che va avanti già quasi da “mille giorni” (circa tre anni)⁶¹. Anche la risposta ne ingloba molte altre, e sostiene la certezza che il dolore ‘avrà fine’. Da lontano arriva il ricordo del mondo fiabesco di Biancaneve o della Bella Addormentata: “Fammi dormire, mai risvegliare”⁶².

Nella terza strofe (ancora una terzina) l'io lirico trasferisce il peso del proprio dolore sulla “sorella”. Sarà lei a vivere e soffrire nel mondo come sua “vicaria” (*Platzhalter*). Nel verso successivo, il soggetto lirico resta nella piena sospensione della coscienza, tra sonno e morfina: “rappresento solo il sonno, il grande sonno”⁶³. Sottrarsi alla vita, dormire, non porta consolazione, non sortisce tuttavia l'effetto di una grazia.

Nella quarta strofe (cinque versi) ritorna la voce formale del dolore modulata sull'esempio di Gaspara. Tornano le ripetizioni e lo pseudoverso “non sentire il male” chiude l'emistichio relati-

⁵⁹ Stampa 1954, p. 135, Son. LXXXVI: “Piangete donne”.

⁶⁰ UG, p. 116; PI, p. 160.

⁶¹ Tre anni dalla separazione da Max Frisch? Dal 1962? Si potrebbe qui riconoscere una scheggia autobiografica, una voce che dal vissuto interferisce con la scrittura; la misura del tempo della separazione dall'amato si trova comunque anche in Gaspara.

⁶² Traduzione di S. Bortoli qui variata da me.

⁶³ UG, p. 116; PI, p. 160-161.

vo. Negli emistichi ancipiti dei primi tre versi si ode la voce dell'Io, negli emistichi di fine verso la voce della "sorella" nelle vesti di Gaspara. Negli ultimi due versi le voci si sovrappongono come in un duetto operistico, voci e prospettive si incrociano e si accavallano⁶⁴ in una struttura a chiasmo⁶⁵:

Voce dell'Io

La grazia morfina,
duole la grazia (_ _),
la grazia delirio,

Voce della sorella

ma non la grazia di una lettera
ma non la mano,
ma non il ritorno

Voce della sorella

per riparare il male,
per non sentire il male,

Voce dell'Io

occorre solo una parola
occorre la morte.

L'Io parabiografico è marcato da parole chiave come *morfina*, *dolore*, *delirio*. Dopo la cesura rinforzata dall'avversativa *ma*, la voce di Gaspara risponde in antifona, con termini rilevanti come *lettera*, *mano*, *ritorno*, tratti dal lessico delle *Rime*. Nessuna risposta, nessuna reazione dall'amato-carnefice: nemmeno "la grazia di una lettera". L'aveva detto già Gaspara nei primi versi della dedica delle sue *Rime*: "neanco cortese di scrivermi una parola"⁶⁶.

Tra testo tedesco e pre-testo italiano si verifica però un importante slittamento semantico. Il "male" viene inteso letteralmente da Bachmann, mentre per Gaspara il male è pena d'amore. Il verso si proietta in una dimensione universale ed esistenziale. Gaspara era riuscita a "compensare" il dolore e a "non sentire [...] più" il male grazie a un nuovo amore (come, appunto, la salamandra). La poesia bachmanniana si assume un compito molto più difficile: eliminare il male, non le pene d'amore. Questo rovesciamento non può avere altra possibilità

⁶⁴ Cfr. NjL, in KS, p. 413: "Contemporaneità dei testi, la possibilità del duetto, fino all'*ensemble*. Le persone non parlano una dopo l'altra ma una sull'altra [...] si interrompono a vicenda (*sich ins Wort fallen*)".

⁶⁵ UG, 116, PI, p. 160-161.

⁶⁶ Stampa 1954, p. 79. Questo motivo si può seguire anche oltre le poesie esplicitamente collegate con Gaspara Stampa. Cfr. per es. *An jedem Dritten des Monats o Gloriamstraße*.

se non quella di far coincidere, in rima, morte e parola, di renderle sorelle nel canto.

Nella poesia, a questo punto, nel nuovo verso s'incide una cesura dove anche la voce della sorella scompare:

Ich vetrete den Schlaf, den langen.

Io rappresento solo il sonno, lungo.

Meine Schwester hat mich auch verlassen⁶⁷

Anche mia sorella mi ha lasciata.

Sebbene in presenza della morte e del silenzio l'Io che scrive continua a vivere, perché ancora in grado di provare sentimenti. Nella quinta strofe l'Io non dorme più. Ma odia, quindi "prova" qualcosa. Si verifica di nuovo un ritorno, da parte di Bachmann, alla poetica di Gaspara. Per esempio alla poetica espressa nell'ottavo sonetto delle *Rime*⁶⁸, dove "pena e penna", dolore e scrittura artistica si infiammano a vicenda ("focile" rima con "simile"). In Bachmann, invece, l'Io che scrive, superato il dolore, precipita in un odio inconciliabile con la vita. Nella poesia di Bachmann la parola *odio* ha l'effetto di un basso continuo, insistito al limite della follia.

Wenn ich aber fühle und hasse, wenn der Hass mich
irrsinnig macht, weil ich so sehr hasse, wenn ich
auf ewig hasse, wie soll ich leben⁶⁹.

Ma se io sento e odio, se l'odio mi
fa impazzire perché odio tanto, se
odio in eterno, come vivrò?

A questo punto un'altra sorella arriva in soccorso: Tosca. L'artista che ama e odia insieme, appare nella sesta strofe. Le parole dell'Opera s'intrecciano con quelle della poesia e si trasformano in "parole chiave"⁷⁰.

⁶⁷ UG, p. 116; PI, pp. 160.

⁶⁸ "S'Amor con novo, insolito focile, | ov'io non potea gir, m'alzò a tal loco, | perché non può non con usato gioco | far la pena e la penna in me simile?"; cfr. Stampa 1954.

⁶⁹ UG, p. 116; PI, p. 161.

⁷⁰ Cfr. NjL, in KS, p. 414, dove le parole dell'Opera vengono definite "Wortmarken" e "Schlüsselwörter", parole chiave e segni di riferimento per la musica.

Qui Bachmann cita a memoria. Nel suo testo Tosca si butta da Ponte Sant'Angelo (e non, come nell'Opera, da Castel Sant'Angelo). Non possiamo, tuttavia, fare a meno di pensare a una singolare coincidenza. Da quel ponte si lancia l'Accattone di Pier Paolo Pasolini nel film eponimo (1961), andato nelle sale un paio d'anni prima della composizione di questa poesia.

Als sie von der Engelsbrücke gesprungen war,
und sie hatte ihm schon verziehen, blieb ihr
Schrei stehn. O Scarpia, davanti a Dio⁷¹.

Quando è saltata dal ponte degli angeli
e lo aveva già perdonato, il suo grido
è rimasto. O Scarpia, davanti a Dio.

Nel melodramma di Puccini due figure maschili si contrappongono⁷². Una è il capo della polizia segreta, Scarpia. Sappiamo già che è la personificazione del male segnata da evidenti tratti sadici. L'altra è il pittore repubblicano Mario Cavaradossi, artista virtuoso, persona innamorata, uomo onesto. Non solo la politica ma anche la passione per Tosca li rende rivali. L'azione raggiunge il culmine nell'arresto e nella tortura di Mario alla presenza di Tosca. Tosca non riesce a tacere il luogo dove si nasconde l'amico di Mario, perché non regge gli "Ahimè"⁷³ del suo amante torturato.

Tosca finge di barattare con Scarpia "una vita per un istante", e simula il suo cedimento ai desideri dell'uomo. Ottiene il salvataggio per sé e per Mario Cavaradossi, con la promessa che la sua esecuzione sarà una finzione. Nell'attimo in cui Scarpia avanza le sue pretese sessuali Tosca lo uccide pugnalandolo. Leggiamo ora il libretto dell'opera firmato da Giuseppe Giacosa e Luigi Illica. Atto II: l'eroina viene caratterizzata dalle indicazioni di

⁷¹ UG, p. 116; PL, p. 161.

⁷² La storia di Tosca ha come teatro storico i disordini della Repubblica Romana.

⁷³ Cfr. "Ahimé" come "marcatore verbale tragico" dell'Opera in NjL_1, in KS, p. 414. Nello stesso contesto viene richiamata un'altra citazione, la "ben riuscita" aria *E lucean le stelle* cantata all'inizio del III atto dal Cavaradossi ormai prigioniero sulla terrazza di Castel Sant'Angelo.

regia sulla modulazione della voce come piena di odio: “gridando”; “barcollando”; “con voce strozza”; “con odio”⁷⁴.

TOSCA

(gridando)

Questo è il bacio di Tosca!

SCARPIA

(con voce strozza)

Aiuto! Muoio!

(barcollando cerca di aggrapparsi a Tosca, che indietreggia terrorizzata)

Soccorso! Muoio!

TOSCA

(con odio, a Scarpia)

Ti soffoca il sangue?

(Scarpia si dibatte inutilmente e cerca di rialzarsi, aggrappandosi al canapè)

E ucciso da una donna!

Invece di un bacio, Scarpia riceve una coltellata.

Anche al culmine dell’odio e dell’omicidio, Tosca cerca consapevolmente di esercitare il suo potere su Scarpia. La sua forza nasce dall’odio e rivendica giustizia per tutti coloro che vengono torturati nel fisico e nello spirito. Ma la morte di Scarpia genera un cambiamento. Tosca abbandona il ruolo di vendicatrice e lo perdona.

La catastrofe sopraggiunge nel III atto. Folle per aver appreso della morte del suo amante, inseguita dagli scherani di Scarpia che intanto hanno scoperto il cadavere del loro capo, Tosca si butta da Castel Sant’Angelo con un acuto: “Scarpia, avanti a Dio”. E il sipario si chiude.

Nella quarta strofe della poesia di Ingeborg Bachmann torna il canto di Tosca come citazione lievemente modificata del finale dell’Opera: “O Scarpia, davanti a Dio”.

⁷⁴ Possiamo identificare la grana fisica ed emotiva della voce prescritta dalle didascalie come un luogo di ricerca per la stessa Bachmann, che anche nella sua prosa più musicale per struttura e impianto, *Malina*, cerca nei “suoni naturali” un “mondo fonico originario e paradigmatico per identificare l’estraneità della figura femminile da una Vienna tecnicizzata”. Così Solibakke 2005, pp. 212-213, a proposito della *Fiaba della principessa di Kagran* contenuta nel romanzo. In un crescendo la fiaba infatti identifica i suoni dei campi come un progressivo “sibilare, brontolare, ridere, gridare, sospirare” (*ibid.*).

Un Io topograficamente definito prende la parola nella settima strofe della poesia. Un Io che passeggia per Roma, dove anche l'autrice abitava, e che intensamente vede e ascolta⁷⁵. La memoria dell'Io ricapitola gli avvenimenti del II e del III atto della Tosca (anche se nel libretto le torture avvengono a Palazzo Farnese e non a Castel Sant'Angelo).

Nie habe ich die Burg sehen können, ohne
den Schrei zu hören und wahnsinnigen Folterungen,
nicht nur dieses einen Mario⁷⁶.

Non ho mai potuto vedere il castello senza
sentire il grido e le tremende torture,
non soltanto di quest'unico Mario.

Possiamo riconoscere in queste piccole varianti, ovvero lievi dislocamenti, i segni di "altre realtà" che si nutrono di elementi ora della storia ora dell'esistenza, ma posseggono leggi e costruzione poetica proprie. L'esperienza visiva di Castel Sant'Angelo risveglia un'esperienza di ascolto che scavalca il tempo e spinge l'Io alla scrittura.

Pietà e cognizione del dolore diventano sentire generale. Il problema della giustizia "davanti a Dio" riguarda tutti, anche gli assassini, che vengono a loro volta realmente assassinati, in una oscillazione chiasmica tra vittime e carnefici. La strofe chiude col verso:

Gerechtigkeit, auch für unsere Mörder.

Giustizia, anche per i nostri assassini.

Di nuovo perdono e giustizia esistono solo nella morte, cioè radicati nell'immobilità ultramondana dell'"andare in rovina"⁷⁷.

Nella settima strofe la figura dell'uomo amato viene sottopo-

⁷⁵ Höller 1987, p. 201 parla di "apertura della capacità percettiva nell'esperienza romana" e di un "collegamento tra chi vede e chi è visto".

⁷⁶ UG, p. 116, PI, p. 162. "*Dieses eine Mario*", "soltanto questo Mario" è certamente Cavaradossi, e non "un certo Mario" – "*ein gewisser Mario*", come in Rameder 2006, p. 69.

⁷⁷ Sul motivo dello sprofondare, dell'andare in rovina, "*Zugrundegehens*", cfr. Wandruszka 2007 e 2009, pp. 101-111. Sul tema poetologico e biografico dell'uomo "assassino" cfr. Wandruszka 2007, pp. 55-66.

sta a una prova estrema: in lui si intrecciano i caratteri di Scarpia, e di Collaltino – cioè dei malvagi, e non quelli del nobile Mario.

Oft habe ich gedacht, wenn der Haß
stärker war und wenn ich springen
wollte, von der obersten Terrasse,
dich dorthin zu rufen, wo Verzeihung
und Gericht sein könnte.

Spesso ho pensato, quando l'odio
era più forte e volevo
saltare dalla terrazza più alta,
di chiamarti lì dove potrebbe esserci perdono
e così giustizia⁷⁸.

Il suicidio di Tosca si proietta nei pensieri dell'Io lirico. Schegge di tradizione prendono corpo e voce per dire e cantare un dolore insopportabile.

Il motivo dell'amante | carnefice viene ripreso da Bachmann nella lirica *Codice Penale. Gaspara Stampa*⁷⁹. Il male subito, come il dolore della tortura, unisce uomini e animali. "L'insetto infilzato, la farfalla schiacciata in un album"⁸⁰. L'essere indifesi degli animali fa scattare la solidarietà dell'Io: nessun dolore commuove il carnefice.

[...]
Dass keine meiner Schmerzen ihn bewegt,
kein Schweiß ihn feuchtet, nicht der Todesschweiß
nicht gelbes Fieber, nicht der Scharlachbrand
ihn brennt, ihn brennen macht
und keine Litanei, und Rufe, Briefe,
Schreie wie nie
Gewesen sind, was soll noch mehr sein⁸¹,

Poichè nessuno dei miei dolori lo commuove,
nessun sudore lo bagna, non il sudore della morte
non la febbre gialla, né il fuoco della scarlattina
lo brucia, lo fa bruciare,

⁷⁸ UG, p. 116, PI, p. 162.

⁷⁹ UG, pp. 120-121; PI, pp. 164-167.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ UG, p. 120; PI, p. 164.

e nessuna litania, e richiami, lettere,
grida come
non ci furono mai, cos'altro dev'esserci?

In questa trasposizione del discorso sugli animali Bachmann utilizza formule e *topoi* di Gaspara Stampa. In molte poesie Gaspara appare stilizzata nella figura della martire torturata la cui sofferenza non commuove mai l'amante. Così, per esempio, nel Sonetto VII⁸²: "Imagin de la morte e dei martiri | [...] Una, che, perché pianga, arda e sospiri, | non fa pietoso il suo crudele amante"; o ancora nel Sonetto LXXIII, in cui l'amante rivela addirittura tratti di sadismo: "che contento i miei tormenti vuole"⁸³.

Dal motivo della tortura psichica e fisica deriva anche la lirica *Un'altra notte senza vederlo*⁸⁴, dove leggiamo una *enumeratio* di diverse specie di tortura. Il lessico appartiene ancora alla tradizione di Gaspara⁸⁵. *L'incipit* della poesia è il verso "che nessun mio dolore lo commuove", variante e approfondimento di un verso della lirica precedente, intitolata *Il Codice Penale*. Da Gaspara Stampa procede anche il tema delle diverse specie di morte, accennato anche nella lirica precedente nella seguente formulazione: "che nessuna di queste morti [...] lo commuove"⁸⁶.

Non esiste la morte in generale, le morti sono molte e varie. Ma nessuna "lo" commuove: "nessun guazzabuglio di dolore, soffocazione, angoscia"⁸⁷. Dalle "torture" che rimandano al secondo atto della Tosca, il campo si amplia e si fa catalogo di svariate forme di martirio (acqua bollente; strangolamenti, scorticatura) che tracciano anche una topografia personale.

⁸² Stampa 1954, p. 85.

⁸³ Ivi, p. 127.

⁸⁴ UG, p. 123; PI, pp. 168-169.

⁸⁵ Eberhardt 2002, pp. 342-345, riferendosi alla citazione da Gaspara Stampa rimanda anche alla monaca portoghese Alcofarado, già ricordata da Rilke accanto alla poetessa italiana nel *Malte*.

⁸⁶ Cfr. UG, p. 121, 123; PI, p. 164, 165; Stampa 1954, p. 228, Son. CCXXXVII: "perché io | moro più volte, e pur cresce il disio"; o per esempio p. 97, Son. XXVII; p. 159, Son. CXXIII.

⁸⁷ UG, p. 123.

Jahre von Haut, mir abgezogen
 Und ich gesotten, [ge]braten und verbrannt
 Gefoltert, gemordet, [er]drosselt
 Und erwürgt, es hat dich nie bewegt,⁸⁸

Anni di pelle, scuoiati via da me
 e io bollita, arrostita e bruciata
 torturata, assassinata, strozzata
 e strangolata, non lo ha mai commosso.

Si riconoscono il martirio di san Vito bollito vivo, noto a Bachmann dalla sua permanenza a Ischia; e quello di san Lorenzo sulla graticola, le cui reliquie sono conservate nella chiesa di san Lorenzo in Lucina, non lontano da una delle case romane di Bachmann. Nell'immagine della pelle strappata si riconosce il san Bartolomeo dipinto da Michelangelo nella Cappella Sistina, ma anche la fine di Marsia: Apollo spella vivo il cantore Marsia che lo aveva sfidato sul terreno della sua stessa arte. Sarà un'altra coincidenza: una *Punizione di Marsia* di Domenico Rietti da Figline (1547) si trova nell'appartamento Farnese a Castel Sant'Angelo. Ancora: potremmo pensare a una risposta molto più cifrata all'ex partner Max Frisch, che dei particolari biografici e della storia di Bachmann aveva fatto un uso improprio che le aveva letteralmente "tolto la pelle" come a Marsia, in un atto di concorrenza sleale. Il titolo di questa poesia appartiene, invece, al complesso Callas: è la citazione letterale di Leonora dal *Trovatore* di Giuseppe Verdi.

LEONORA
 Un'altra notte ancora
 Senza vederlo...

INES
 Perigliosa fiamma
 Tu nutri!... Oh come, dove
 La primiera favilla
 In te s'apprese?⁸⁹

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Cfr. www.librettidopera.it. Callas ha interpretato per la prima volta Leonora nel 1953 all'Arena di Verona.

La figura del fuoco allude all'amore di Leonora per il "trovatore". Infatti proprio la sua qualità di cantante fa sprigionare la prima scintilla nel cuore di Leonora. Il fuoco è anche il motivo centrale dell'opera, nel tema della zingara che avrebbe buttato tra le fiamme il presunto fratello del fidanzato di Leonora. Nel campo metaforico del fuoco si incrociano gli ambiti figurativi di Callas, Leonora, Eleonora (Duse), Stampa e colleghi artisti (D'Annunzio).

La variante *per quanto tempo ancora*⁹⁰ deriva da un verso della poesia *Alla più umile...*⁹¹. Qui è la vera tortura: l'attesa vana di un cenno da parte dell'amante scomparso. Così, secondo il modello Gaspara, il continuo richiamo all'amante lontano, assente e muto, si trasforma in furia amorosa. Anche in questa prima strofe si riconoscono due voci. La prima parla nel primo emistichio e, sempre secondo il modello Gaspara, espone le domande dell'Io lirico. Il motivo dell'estinzione del dolore viene ripreso e variato. Ciò che nella poesia originaria era stato il verso "e mi dice che ci sarà una fine", viene negato. L'altra voce⁹² nel secondo emistichio risponde con una negazione assoluta che conduce al silenzio.

la prima voce

Per quanto tempo ancora.
Perché da tanto tempo.
Finirà mai.
Non finirà mai.

l'altra voce

Non più per molto.
Non so.
Non chiedere.
Perché chiedere.

Un'unica voce, nella seconda strofe, specula sulle nuove compagnie dell'uomo amato e sulla eventuale violenza su altre donne. Questa ipotesi spinge al formarsi di una solidarietà tra vittime.

Ich spreche immer mit dir,
aber nicht mehr freundlich,
ich habe zuviele Fragen.
Auch über deinen Verbleib.

⁹⁰ UG, p. 124; PI, pp. 170-171.

⁹¹ "*und sie sagt mir, dass ein Ende wird*" ("e lei mi dice che ci sarà una fine". UG, p. 116; PI, pp. 160-161).

⁹² "Altra", non seconda. Seguiamo qui una scelta compiuta da Celan nella traduzione del *Canto a due voci* di Ungaretti. Cfr. Celan 2006, p. 131.

Aber wo warst du in den gemeinsamen Jahren.
Mit wem hast du gesprochen, wen gewürgt, wen beansprucht,
wen angeschrien.

Parlo sempre con te,
ma ormai non più da amica,
ho troppe domande.
Anche su dove stai.
Ma dov'eri negli anni insieme.
Con chi hai parlato,
chi hai strangolato, di chi hai profittato,
contro chi hai urlato.

La terza strofe riprende, con coloritura bachmanniana, il tema della dedizione d'amore e del sacrificio di sé tipico di Gaspara, come il desiderio dell'amato malgrado le sue crudeltà.

Ich habe mich ganz zur Verfügung gestellt,
mich oft gefürchtet, aber meine Furcht mit
der Liebe ausgetrieben, ich habe mich
nicht einmal vor Deinen Händen gefürchtet
nur manchmal, und zu spät.

Mi sono messa a completa disposizione.
spesso ho temuto, ma ho scacciato
la paura con l'amore, non ho
temuto neppure le tue mani,
qualche volta soltanto, e troppo tardi.

Sulla terrazza più alta appartiene chiaramente allo stesso ciclo. Infatti rielabora il tema del salto dalla terrazza di *Alla più umile...* Come Gaspara, solo con toni più amari, l'io si sottrae al suicidio. Con un certo sarcasmo afferma di non aver voluto disturbare la colazione dell'amato: "un cadavere, e a colazione | non lo avresti sopportato"⁹³.

Bachmann tenta di conservare un'aura"⁹⁴ alla propria cognizione del dolore, affermando se stessa come "Io che scrive", contro la distruzione di se stessa come persona. Perciò chiama in soccorso le voci delle sue "sorelle italiane". Eventi vissuti che spesso hanno ancora tratti riconoscibili della sua biografia, vengono

⁹³ UG, p. 125.

⁹⁴ Cfr. KS, p. 313: "se un nome è dotato di aura, sembra che riesca a rendersi autonomo e libero, basta il nome per stare al mondo". Traduzione mia.

formulati come “*Wandergestalten*”. Le “inaggirabili” Gaspara, Maria, Eleonora, Violetta, Tosca, Leonora passano di testo in testo, tra realtà e rappresentazione, come citazioni musicali. In una fratellanza che abbraccia i secoli, provocano una crepa nella temporalità. La voce delle sorelle è spesso arrochita dall’odio, l’odio di vittime in grado di reagire con forza, come Gaspara innamorata o come Tosca furiosa. Possiamo quindi leggere il testo di Bachmann come una messa in scena operistica in cui le voci spesso si sovrappongono, accavallandosi in un recitativo nel senso più (melo)drammatico del termine. Voci che risalgono ad epoche diverse ma contribuiscono a comporre un mobile, composito Io. Un Io monolitico e singolo non può esprimere la cognizione del dolore di un essere umano. È necessaria la solidarietà complementare di figure diverse⁹⁵, frammentate⁹⁶ e al tempo stesso orchestrate.

In questi versi appare il tentativo di trovare un nuovo linguaggio lirico. La novità deriva dalla riflessione sulle affinità tra lirica e *belcanto*. Nel loro essere imperfetti, “impuri”, vicini alla voce naturale, lirica e *belcanto* sono umani. Solo l’imperfezione rende possibile una crepa, un passo, una svolta verso il possibile, in questa poesia – opera lontanissima dalla perfezione della musica seriale e della poesia sperimentale⁹⁷.

Il dialogo tra musica e letteratura crea uno spazio poetico nel quale l’Io che scrive lotta per darsi una “vita nuova” e, di conseguenza, uno stile nuovo all’interno del complesso tematico di commiato e perdita⁹⁸. Esistono molte domande “devastanti”, “terribili nella loro semplicità”⁹⁹, e solo risposte provvisorie. La ricerca si rivolge sempre verso il basso, la grazia arriva solo se si è praticata la discesa nelle zone inferi, non è indicata la via di ritorno verso l’alto, non c’è chiave della bellezza da stringere in

⁹⁵ Ulteriore esempio: trattamento del *Tristan und Isolde-Motiv* in *Malina* e in un altro complesso di poesie in UG. Cfr. Schiffermüller 2011.

⁹⁶ “La lingua secondo Bachmann si rivela nella sua natura frammentaria nella poesia a sua volta frammentaria, che sia una riga, una scena o un paragrafo – ma non nell’intera opera”, così Maye 2008, pp. 162-174: 170.

⁹⁷ Cfr. Eberhardt 2002, p. 237; Caduff 1998, pp. 85-93, che confronta Bachmann con l’estetica musicale di Adorno in particolare a p. 87.

⁹⁸ Ivi, p. 300, v.a. Caduff 1998, p. 89.

⁹⁹ KS, p. 255.

mano – come accade invece al Faust che scende alle Madri e riemerge per far risuscitare Elena, con tutto il corpo. Ma – sembra indicare la via ctonia di Bachmann – lo sprofondare di chi canta, danza, scrive, permette alla voce (e solo a quella) di restare in superficie, e testimoniare l'impossibilità di una presenza del corpo, nella bellezza.

La grazia non è mai salvezza, ma apertura di spazi per “lettere da spedire” (parole in assenza di corpo), per voci da lontano. Il lontano, l'Altro – per la Bachmann italiana, è il sottosuolo, reale o figurato.

4. *Da capo al fine: Canti lungo la fuga* (1954)

Che non ci sia conforto né soluzione era stato del resto già l'esito della quarta sezione, *Canti lungo la fuga*, del ciclo di chiusura dell'*Invocazione all'Orsa maggiore*. Solo ora, alla luce del discorso sulla voce sviluppato da Bachmann nei dieci anni successivi alla pubblicazione dell'*Invocazione*, la portata di questo ciclo, come canto complessivo e polifonico, appare in tutta la sua luce. E possiamo capire più profondamente cosa voglia dire una voce intesa come “prosopopea dell'Io”¹⁰⁰, un Io definitivamente “sprofondato” di cui sopravvive il canto.

Nel veloce fugato che riorchestra contrappuntisticamente tutti i temi del volume – quasi a imitare le sinfonie di Mahler, in cui “il finale rappresenta il luogo di incontro di tutti i conflitti della partitura”¹⁰¹ – si riconosce l'arrivo repentino dell'inverno che copre tutta la terra nel momento in cui Kore discende agli inferi. La fuga si apre con una referenza italiana e in italiano nel testo, tratta dai *Trionfi* di Petrarca. Riguarda la legge obliqua cui si deve obbedire, la legge d'amore che arriva “di cielo in terra” – con un movimento ancora una volta discendente:

¹⁰⁰ Accolgo in questo senso la definizione in Dusini 2009, p. 44: “La voce come prosopopea del proprio io”.

¹⁰¹ Cfr. Russi 2008, p. 162.

Dura legge d'Amor! ma, ben che obliqua,
 Servar convensi; pero ch'ella aggiunge
 Di cielo in terra, universale, antiqua¹⁰².

Nel primo dei *Lieder auf der Flucht* (*Canti lungo la fuga*)¹⁰³ interpretato come “negazione dei motivi del Sud”¹⁰⁴, si può leggere in effetti una tematizzazione del mito di Demetra e Kore. Polverizzato e riscritto, il sistema intertestuale di questo *Lied* richiama la lirica del sud, da Goethe a Hofmannsthal a Rilke, per cambiare di segno la tradizione poetica e disattivarne la carica utopica¹⁰⁵. Il secondo *Lied*, che si apre con una reinvenzione di un celebre verso di Saffo¹⁰⁶ (“Ma io giaccio sola | nel reticolo di neve piena di ferite”), canta un Io abbandonato e ferito nel mondo infero, in una terra desolata e ghiacciata, al buio, pressato, bocca a bocca coi morti¹⁰⁷. Nel terzo *Lied* viene evocata la Grecia orientale, le Sporadi, con la loro luce e fertilità. Ma per gli umani “*auf Reisen*”, “in viaggio”, e per i naviganti, non c'è altro destino che il naufragio. Nel quarto *Lied* la stagione invernale si identifica chiaramente con la violenza della guerra. Tempo mitico e tempo storico si incontrano. La Napoli invernale è occupata dalla guerra, dalla morte, dalla violenza. Senza riscatto:

Kälte wie noch nie ist eingedrungen.
 Fliegende Kommandos kamen über das Meer.
 Mit allen Lichtern hat der Golf sich ergeben.
 Die Stadt ist gefallen

Freddo come non mai è penetrato,
 Volanti commandos giunsero dal mare.
 Con tutte le luci il golfo si arrese.
 La città è caduta.

¹⁰² Dal *Trionfo dell'amore* in Petrarca 1958, vv. 148-150. Si rimanda al commento e alle indicazioni bibliografiche in IOM, p. 189-192. La traduzione riportata di seguito è di Luigi Reitani, in IOM, pp. 132-149.

¹⁰³ W I, 138-147; IOM, pp. 133-150.

¹⁰⁴ Graf 2011, p. 127.

¹⁰⁵ Graf 2011, pp. 120-146.

¹⁰⁶ Cfr. il commento in IOM, p. 191, dove si rimanda alla rete intertestuale con Saffo.

¹⁰⁷ Ma qui il rimando salta i secoli e da Saffo arriva a Celan.

Nel quinto *Lied* si consuma la “vendetta” del dio irato, il “Dio della lava”.

Dal sesto all’ottavo *Lied* si svolge la metanarrazione del momento estatico, della congiunzione con la terra come corpo erotico. Non serve essere stati “istruiti nell’amore | da diecimila libri”, né “iniziati ad esso” da alcun rito. È lo “scendere”, il “colare” della lava dalla montagna a provocare l’apertura di corpi fino a quel momento “serrati”, chiusi in luoghi inhospitali (“spazi stretti”), a illuminare l’oscurità con la punta delle dita (a tastoni, o con la scrittura?)¹⁰⁸. Si alternano nei *Lieder* il momento estatico (di congiunzione con un corpo che è allo stesso tempo un luogo da abitare dentro, come un nido d’uccello in cui la lingua si rifugia) e il piacere sensuale (la carne dell’amato è un frutto dolce da gustare in una esperienza erotica di bacio), in una esperienza estetica di linguaggio. Inconfondibili gli echi del *Cantico dei Cantici*:

ist dein Mund ein flaumiges Nest
für meine flügge werdende Zunge.
Innen ist dein Fleisch melonenlicht,
süß und genießbar ohne Ende.

Dentro la tua bocca è un nido di piume
per la mia bocca che impara a volare.
Dentro la tua carne ha la luce di un melone
Dolce e gustosa all’infinito.

Ritorna la figurazione delle vene d’oro, che abbiamo già incontrato nel saggio-frammento *Poesia per il lettore*¹⁰⁹ (“dentro sono quiete le tue vene | e colme di quell’oro | che lavo con le mie lacrime”)¹¹⁰. Sembra riallacciarsi, qui, il filo di una fiaba, con un principe e un suo lieto fine. Le ultime strofe (“Dentro le tue ossa sono flauti chiari, | da cui ricaverò magici toni”) richiamano con una forzatura il mito di Orfeo: i suoni dei flauti d’osso saranno tali “che incanteranno la stessa morte...”. Chi suona, chi canta seduce la morte, e seduce la terra. Lieto e vitale il contatto con la

¹⁰⁸ Vedi anche KS, p. 273, la lezione francofortese in cui si parla di senso del tatto sulle punte delle dita per arrivare a comprendere una poesia.

¹⁰⁹ Cfr. *supra*, p. 114.

¹¹⁰ IOM, p. 141.

terra, in un *Lied* innico come l'ottavo ("Da baci arruffati | la terra, | il mare e il cielo. | Avvinta dalle mie parole | la terra"). Ma la chiusa del *Lied* cambia segno. E il canto diventa una *Heimsuchung*, una persecuzione per la terra ("Provata¹¹¹ dai miei suoni | questa terra [...] questa terra sconfitta"¹¹²). Una terra che ha aperto le sue "gole" a chi canta, ha scoperto il fianco dei suoi "campi magnetici". La terra sprofonda nel mare. Movimento di tutto il mondo ctonio, ancora più in fondo, in fondo al mare.

Il nono *Lied* è quasi uno scongiuro: gatto nero, olio per terra, malocchio, corno di corallo, buio della superstizione, magia nera. Dal decimo canto ha inizio una disperata invocazione all'amore, mentre esplodono paesaggio e corpo. In una situazione di fiaba orrificata accade il passo nel nulla, il precipitare nel vuoto. Nel dodicesimo *Lied*, la bocca porta oscurità notturna, la mano porta morte. Nel tredicesimo si canta la fine delle forze vive del sottosuolo e del fuoco. Il sole non scalda più, la lava sotterranea è fredda. La morte è una tortura, perché dura, come per il *Cacciatore Gracco* di Kafka¹¹³, che non riesce mai a morire del tutto. Una voce chiama: "Liberami! Non posso continuare a morire!"¹¹⁴. Disseminati come voci discordanti sono, in questa fuga, gli acuti dell'Io che scrive, o che canta: "Sono ancora colpevole. Sollevami | Non sono colpevole. Sollevami"¹¹⁵. E giustamente Graf riconosce le referenze intertestuali con le lettere che Bachmann scambia allora con Paul Celan. La fuga cerca una "trasposizione del principio rituale in una poetologia dell'essere testimoni"¹¹⁶. Ma, come mostrano i *Lieder* XI e XII, il passaggio dalla storia al paesaggio sotterraneo, e dal paesaggio sotterraneo

¹¹¹ Qui in tedesco *Heimgesucht*: provata, perseguitata, oppressa. Nelle lezioni di Francoforte la *Heimsuchung* è caratteristica di momenti sorgivi della poesia, cfr. KS, p. 261. In questo caso il soggetto che subisce la 'pressione' della *Heimsuchung* è la terra stessa, in un rovesciamento di ruoli tra l'Io e la natura. La terra è di per sé "artista", fonte di poesia e canto.

¹¹² IOM, p. 143.

¹¹³ Cfr. Kafka 1952, pp. 301-307; Kafka 1983, pp. 75-79.

¹¹⁴ IOM, p. 147.

¹¹⁵ IOM, p. 147.

¹¹⁶ Graf 2011, pp. 148-149: 149. V. anche Schmaus 2002, dove si legge come il principio ciclico della composizione metta insieme istanze poetiche e campi d'immagine contrastanti. Schmaus 2002, p. 69 sgg.

al corpo, non conduce alla “*Erlösung*”, alla “redenzione”. Non è prevista alcuna catarsi: “Non sono io. | sono io”. Ecco cosa resta: la voce, dopo la morte. L’eco di Tosca che si butta nell’abisso: “Aspetta la mia morte e poi di nuovo ascoltami”. Così il quattordicesimo *Lied*:

Wart meinen Tod ab und dann hör mich wieder,
es kippt der scheenkorb, und das Wasser singt,
in die Toledo münden alle Töne, es taut,
ein Wohlkalng schmilzt das Eis,
O großes Tauen!

Erwart dir viel!

Silben im Oleander,
Wort im Akazeingrün
Kaskaden aus der Wand.

Die Becken füllt,
hell und bewegt,
Musik.

Aspetta la mia morte e poi di nuovo ascoltami.
Si rovescia il cesto di neve e l’acqua canta,
sboccano in via Toledo tutti i suoni, sgela,
un’armonia fonde il ghiaccio,
O gran disgelo!

Aspettati molto!

Sillabe nell’oleandro,
parola nel verde d’acacia,
cascate dalla parete.

Riempie i bacini,
chiara e mossa,
la musica¹¹⁷.

Il movimento è discendente. Il cesto pieno di neve si rovescia e fa cadere neve che diventa acqua, acqua di fontane zampillanti, musica dell’acqua che scende in cascate, sillabe nel proliferare dei

¹¹⁷ IOM, pp. 148-149.

fiori d'oleandro, acacie che “cascano” giù dal muro. Sembrerebbe il trionfo della musica nell'invernale paesaggio urbano di Napoli. “Toledo” è la via Toledo che costeggia i quartieri spagnoli – forse non a caso teatro dell'educazione sentimentale di una giovane donna in uno dei grandi romanzi di una grande sorella italiana di Ingeborg, *Il Porto di Toledo* di Anna Maria Ortese¹¹⁸. Ma il trionfo appartiene alla musica dell'amore e della morte, non è “nostro”, non delle creature. Lo canta l'ultimo *Lied* del ciclo:

Die Liebe hat einen Triumph und der Tod hat einen,
die Zeit und die Zeit danach.
Wir haben keinen¹¹⁹.

L'amore ha un trionfo e la morte ne ha uno,
il tempo e il tempo che segue.
Noi non ne abbiamo.

A noi è destinato solo il movimento discendente (“tramontare intorno a noi di stelle”).

Nur Sinken um uns von Gestirnen. Abglanz und Schweigen.
Doch das Lied überm Staub danach
wird uns übersteigen¹²⁰.

Solo tramontare intorno a noi di stelle. Riflesso e silenzio.
Ma il canto sulla polvere dopo,
alto si leverà su di noi.

Solo il canto sulla polvere, postumo, “*wird uns übersteigen*”, “alto si leverà su di noi”, ovvero “ci sopravvivrà”. *Übersteigen*: superare, sopravvivere, forse seppellire. Il canto sale, il corpo sprofonda.

¹¹⁸ Ortese 1983, pp. 12-13: la Toledo “città invernale”, “estensione infinita di catapecchie che si arrampicavano fino alla Certosa, e frammezzo a queste, chiese buie, meravigliose, e poi torri, portali giganteschi, mercati di pesce, latrine; davanti non era, compatto e misterioso, che il mare”. La Toledo distrutta da venti, boati tellurici e pietre (lapilli?) alla fine del romanzo.

¹¹⁹ IOM, pp. 148-149.

¹²⁰ W I, pp. 147; IOM, 148-149.