

Quodlibet Studio

Lettere

Camilla Miglio

La terra del morso

L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann

Quodlibet

Prima edizione: novembre 2012

© 2012 Quodlibet s.r.l.

Via Santa Maria della Porta, 43 - 62100 Macerata

www.quodlibet.it

Stampa: Grafica Editrice Romana, Roma

ISBN 978-88-7462-501-7

Indice

9	Premessa
	Preludio
	Cercando un altro sud
21	<i>Manovre Autunnali</i> (1952)
23	1. “E non ci è data via di fuga verso sud – agli uccelli invece sì”
26	2. Geopoetica e musica del sud
	Primo movimento (lento, poi rapido)
	Il morso della vipera
37	<i>La terra prima</i> (1956)
39	1. Cicli musicali
40	2. Il canto della terra, primigenia e primogenita
42	3. Dinamica e statica dei tempi verbali
46	4. Simultaneità, reversibilità, metamorfosi
	Secondo movimento (moderato, poi rapido)
	Il canto della terra
53	<i>Canti di un’isola</i> (1954)
57	1. Palinsesti e sguardo verticale
59	2. Poesia-musica. Bachmann come “Wort-Komponistin”
61	3. Memoria come “formula” mnestica
62	4. Memoria individuale
66	5. Memoria culturale dell’isola: festa, vulcano e terremoto
76	6. Sopravvivenze
78	7. Ritmo

83	8. Melos e phoné
87	9. Musica e poesia come “ <i>Platzhalter</i> ”
92	10. Una geopoetica musicale. Il soggetto che canta è l'isola con le sue voci
	 Terzo movimento (allegro non troppo) Il morso della tarantola
97	<i>Apulia</i> (1955)
99	1. L'elemento ctonio dal paesaggio al corpo
104	2. Sud e magia
	 Quarto movimento (lento, poi rapido) Il morso della creatura-artista
109	<i>Alla più umile, alla più umana, alla più sofferente</i> (1963-1964 circa)
111	1. La grana di voci sorelle, il canto italiano
116	2. Maria e Gaspara: un duetto
125	3. Gaspara, Maria, Tosca. Il canto discendente
140	4. Da capo al fine: <i>Canti lungo la fuga</i> (1954)
147	 Congedo. Mistero meridionale
155	 Bibliografia
171	 Indice dei nomi

Is this your “volles”? If so, go on, and you can do things who [sic] hurt and bite and upset your readers very much.

Hans Werner Henze a Ingeborg Bachmann nella lettera di risposta al dono dei *Canti di un'isola*, Ischia, 15 maggio 1954 (BHt, p. 20, BH, p. 35).

Premessa

Questo studio raccoglie gli elementi che disegnano un sud latente nei versi “italiani” di Ingeborg Bachmann. Donna poeta, scrittrice, traduttrice, ma anche filosofa e acuta critica della letteratura e della cultura, della sua breve vita (1926-1973) trascorre come “residente in Italia”¹ quasi la metà degli anni (1953-1973) tra Ischia, Napoli, Roma. E a Roma scompare tragicamente, per un incendio provocato forse da una sigaretta rimasta accesa mentre dormiva.

La sua scrittura poetica è striata dai segni di un’Italia ctonia: non del tutto evidente nei temi, l’impronta (soprattutto acustica) di questa terra sotterranea si rivela nelle forme e nei ritmi di alcune poesie che nel corso del libro verranno auscultate.

Dell’Italia non si troverà una referenzialità storico-topografica². Si tratta, scrive Ingeborg Bachmann nella quarta lezione di Francoforte, di un “atlante che solo nella letteratura acquista leggibilità”. Su quell’atlante “magico” un luogo può essere

molto più vero di quanto non sia in realtà, su quelle pagine la Neva con la Senna, e sulla Senna ecco il Pont du Carrousel di Balzac e il Pont Mirabeau di Apollinaire, e le pietre e l’acqua sono fatte di parole. [...] I nostri viaggi, dove ci hanno veramente condotto? Nel bordello di Dubli-

¹ Cfr. Weidenbaum 2004. Sulla vita di Ingeborg Bachmann cfr. gli studi di Hans Höller riportati in bibliografia. Al lettore italiano si consiglia la lettura di Höller 2010. Per un profilo critico e complessivo di tutta la sua opera si veda l’ampia ed esaustiva monografia di Svandrlik 2001 e Larcari 2006.

² Nella quarta lezione di Francoforte Bachmann parla chiaramente del particolare atlante che la letteratura rende visibile, dove i toponimi, oltre che i nomi propri, si caricano di un’aura e di un significato utopico che continua, tuttavia, sempre, a incrociare i piani della realtà, sempre di nuovo superandoli. Cfr. KS, p. 313, LF, p. 85.

no o sul Blocksberg, nelle tenute finlandesi del Signor Puntila, e nei salotti della Cacania – questi sono i luoghi dove forse siamo stati davvero³.

Il sud che qui si cerca di comporre ha uno statuto di “realtà” che il teorico della *géocritique*, Bertrand Westphal, definirebbe *réalème*⁴. Si configura come relazione intertestuale tra scrittura, luoghi, culture materiali, stratificazioni mitiche, antropologiche, e immagini sonore (*Klangbilder*)⁵ connesse. Le poesie, di per sé, sono luoghi di memoria (individuale e culturale) e i luoghi stessi sono a loro volta testi con una propria leggibilità, partiture con una propria cantabilità. In ogni caso, l’immaginario di Bachmann non è mai altrove rispetto alla storia e al mondo. Anzi: ne assume tutto il peso, se ne fa deformare e piegare. La via di “fuga verso sud” alla ricerca dell’umano dopo il disastro, dopo la guerra e la devastazione è per lei – si vedrà – discesa agli inferi.

In quest’ottica la scrittrice di Klagenfurt segna una discontinuità rispetto alla tradizione tedesca, che era stata decisiva nella costruzione dell’immagine del sud “classico”, nelle sue declinazioni ora apollinee ora dionisiache⁶. Piuttosto, Ingeborg Bachmann si avvicina alla riflessione antropologica ed estetica italiana degli anni Cinquanta e Settanta.

L’intento di questo saggio per approssimazioni successive è far luce su un aspetto poco frequentato della sua complessa personali-

³ LF, pp. 84-85, KS, pp. 312-313.

⁴ Westphal 2007, p. 262 introduce la nozione di *réalème*, un luogo che vive “dell’intertestualità” tra geografia e scrittura.

⁵ Cfr. Kucher-Reitani 2000, pp. 17-18 (introduzione dei curatori).

⁶ Della copiosissima letteratura critica sull’argomento ci limitiamo qui a citare il recente Brunnhuber 2010, che contiene diversi contributi sul tema, anche Svandrlík 2001 su Bachmann, e bibliografia aggiornata sul tema. Nella tradizione dei viaggiatori tedeschi esistono effettivamente prima di Bachmann voci che hanno annoverato Roma tra gli esempi di degrado morale e urbanistico. Così Lutero, Herder, Humboldt. E dopo Bachmann certamente possiamo almeno fare il nome di Rolf Dieter Brinkmann. Lo stesso Goethe non manca di notare i lati oscuri di Roma, una fonte, o una porta di accesso alla dimensione simbolica dell’infero. Cfr. su questo tema Perretta 2008, pp. 255-264, già in Arzeni 2004; si veda tutto il volume di Arzeni 2004; importante per il ripensamento di Ingeborg Bachmann in relazione a una lettura etnografica e antropologica del sud è stata la lettura di Reitani 2000, pp. 172-183. Per un quadro generale del rapporto di Bachmann con l’Italia, Huml 1999. Sul rapporto poetologico tra nord e sud v. anche Cambi 1997; sulla presenza di viaggiatori e letterati tedeschi in Puglia: Scamardi 1987, Scamardi 1988.

tà di donna che intese, o subì, la propria vita come spazio di risonanza di voci antifoniche, come sovrapposizione di *personae* e *vitae* antifrastiche, come decostruzione del ruolo di *persona* femminile che vive il proprio tempo, ama, scrive, al limite del naufragio del sé.

Ingeborg Bachmann nasce nel 1926 in Carinzia, in un ambiente geografico e politico in cui appartenenza austriaca, slovena e italiana si trovano in stretto, inquieto contatto. Sin dalla prima giovinezza si sente parte di una cultura plurale, polifonica – o sarebbe meglio dire disfonica. Questo sentimento *windisch*⁷ la accompagnerà per tutta la vita, come appare evidente nella stilizzazione di sé lasciata in *Nota biografica (Biographisches)*⁸. Il rapporto con l'origine è comunque problematico per ragioni sociali, storiche e, appunto, biografiche. Figlia di un insegnante elementare, impegnato politicamente e pedagogicamente a sostenere il regime nazista, Ingeborg sviluppa molto presto il senso della differenza tra la propria origine familiare e culturale e le sue attese etiche, politiche, estetiche; donde il suo precoce progetto di vivere “altrove” e in altro modo, pur mantenendo un legame emotivo fortissimo sia con la terra natìa che con la famiglia.

La vita di Bachmann è marcata da incontri importanti, difficili, spesso drammatici. Sodalizi artistici ed esistenziali, relazioni che nel privato segnano cesure e nello spazio pubblico appaiono sintomo di ferite epocali, la cui portata è emersa solo negli ultimi dieci anni, con l'apertura progressiva degli archivi, ricchi di materiali inediti e carteggi⁹. Si pensi al primo innamoramento, intriso di senso della storia e di responsabilità, con Jack Hamesh, soldato britannico (in realtà ebreo austriaco in fuga dal nazismo, arruolato nella *British Army*) di cui testimonia il giovanile *Diario di guerra*¹⁰. O ancora le complicate, dolorose vicende che la legano a Paul Celan, col quale nel 1947 inizia uno scambio poe-

⁷ È il nome delle genti del *Dreiländereck*, “angolo dei tre paesi” (Carinzia sudorientale) da cui Bachmann proviene. Da bambina trascorreva lunghi periodi in campagna, a Hermagor, non lontano dal confine italiano (cfr. Caduff 1994).

⁸ KS, p. 4 sgg.

⁹ Si citano qui solo alcuni incontri rilevanti non solo a livello biografico, ma soprattutto per l'intreccio con la scrittura. Per un quadro completo della biografia di Ingeborg Bachmann si rimanda a Höller 2010.

¹⁰ Bachmann 2011.

tico e sentimentale sul filo dell'impossibile – testimoniato ora da un carteggio giustamente intitolato dal curatore italiano *Troviamo le parole*¹¹, e dai curatori tedeschi *Herzzeit* (*Tempo di cuore*). Un tempo, il loro, mai veramente compiuto. Un rapporto di amore profondo ma di convivenza irrealizzabile, di fatto mai interrotto nelle *correspondance* poetiche¹², spezzato invece nella corrispondenza biografica, visto che l'ultimo incontro tra loro ebbe luogo a Zurigo nel 1960 e l'ultima lettera intercorsa tra i due è datata 1967. Quasi parallelo, e non meno intricato, il sodalizio artistico e amoroso col compositore Hans Werner Henze, che ebbe i suoi momenti più intensi dal 1953 ai primi anni Sessanta. Un periodo che segna un passaggio cruciale nell'approfondimento della poesia "ctonia" di Bachmann¹³. Infine, l'esperienza di convivenza con lo scrittore svizzero Max Frisch¹⁴ tra fine anni Cinquanta e primissimi anni Sessanta¹⁵: un drammatico spartiacque per l'equilibrio psicologico e artistico della scrittrice. Dall'incontro-scontro con Frisch inizia la "doppia vita" di Ingeborg Bachmann, che alla scrivania romana rivive temi, motivi e ambienti viennesi. Da allora è come se il movimento verso sud si fosse incagliato nei modi dell'impossibilità di scriverne. Ma nelle poesie, fino alla fine, resta lo scavo, s'incide una traccia che conduce verso l'esplorazione del sottosuolo italiano. Esplorazione che via via si sposta dalla dimensione antropologica e geopoetica a quella psicologica e artistica.

Vittima di una troppo presto raggiunta notorietà di letterata in vetrina – cui certamente contribuì anche una sua *Selbstinszenierung* (messa in scena di sé): si pensi alla copertina che il settimanale *Der Spiegel* le dedica nel 1954, consacrandola come "divina" della poesia tedesca¹⁶ –. Ingeborg Bachmann era in realtà tutt'altro che una diva, tantomeno divina. La severa disciplina che si dà all'università la porta, negli studi di filosofia e lettera-

¹¹ Bachmann 2010 e 2008.

¹² Cfr. Böschstein-Weigel 1997.

¹³ BH e trad.it. BHt.

¹⁴ Cfr. Albrecht 1989.

¹⁵ Tra il 1958 e il 1962 Bachmann pendola tra Roma e Zurigo.

¹⁶ Cfr. *Der Spiegel*, N. 34, 18 agosto 1954; *Diva der Dichtkunst*, così anche in Baumgart 1980. Su tutta la vicenda della "divina Bachmann" in Italia cfr. Larcati

tura condotti a Vienna¹⁷, a laurearsi con un'innovativa, molto critica tesi su Martin Heidegger. Seguono contributi filosofici importanti con le riflessioni su Wittgenstein, Mach, Musil¹⁸. Il suo interesse teoretico è guidato dalla ricerca dei limiti, dei confini della verità nel linguaggio. Consapevole dell'impossibilità di trovarne una assoluta – essendo la verità sempre legata al suo contesto – Bachmann indaga la relazione tra linguaggio e corpo, in cerca di un “luogo” abitabile, anche provvisorio, per un soggetto non solo femminile, ma umano *tout-court*. Un soggetto novecentesco, segnato dalle cicatrici e dai traumi postbellici, privo di giustificazione ontologica¹⁹. Come scrive Bachmann già nella sua tesi di dottorato,

Le esperienze fondamentali al centro della filosofia esistenziale vivono effettivamente nell'uomo e spingono verso una manifestazione linguistica. Esse tuttavia non sono razionalizzabili²⁰.

Il luogo “non razionalizzabile”, mai raggiunto, Bachmann lo pensava in un punto d'incontro sotterraneo e “vero” tra parola e musica, tra danza e ritmo.

Nella struttura omertosa e fundamentalmente ostile all'intelligenza femminile della Germania e dell'Austria, ma anche dell'Italia del dopoguerra, non era semplice riuscire a “trovare frasi vere”²¹ e soprattutto farle ascoltare.

L'attenzione al rapporto tra linguaggio ed etica, ma anche tra letteratura e antropologia, lega la riflessione di Ingeborg Bachmann ad alcune sue coetanee molto diverse tra loro ma con

2011. Interessanti osservazioni sul “fatale applauso della critica giornalistica tedesca” in Kucher-Reitani 2000, pp. 10-11 (Introduzione dei curatori).

¹⁷ Comincia gli studi di diritto e filosofia a Klagenfurt, li continua a Vienna affiancando alla filosofia la germanistica e la psicologia.

¹⁸ Sulla formazione filosofica di Bachmann cfr. Cambi 1979, Cambi 1990; Agnese 1996. Un confronto tra linguaggio heideggeriano e rivisitazione critica nella poesia *Il tempo dilazionato* in Dorowin 2000, pp. 96-108.

¹⁹ Sull'io “senza garanzie”, al centro della prima delle lezioni francofortesi di Bachmann, cfr. KS, p. 288, LF, p. 58 (Terza lezione di Francoforte: *L'io che scrive*); cfr. Von der Lühe 1982, pp. 106-131.

²⁰ KS, p. 129. Traduzione di Luigi Reitani in IOM, p. 220. Si veda anche la postfazione del curatore, su questo argomento alle pp. 217-225.

²¹ Cfr. Bachmann 1983.

una comune radice morale e civile: Hannah Arendt²², più anziana di vent'anni, ma vissuta due anni più a lungo di lei; Simone Weil²³, anch'essa più grande (di diciott'anni) ma morta già nel 1943, e da lei molto letta e amata. E in Italia: Elsa Morante, Amelia Rosselli, Anna Maria Ortese²⁴. In questo studio non si percorre tuttavia la via d'accesso al suo genio femminile, su cui esistono importanti studi, anche italiani²⁵. Né si tratterà di un'indagine sulla topografia italiana *strictu sensu* della sua produzione letteraria²⁶. Sin troppo evidente è la strategia di proiezione reciproca tra *Szenerie* italiana e altri *Schauplätze*, altri scenari memoriali (la Carinzia, Vienna, Berlino in particolare, con i loro paesaggi e con le relazioni, i traumi soprattutto, ad essi legati), ampiamente indagati dalla letteratura critica.

Si cercherà qui piuttosto di interpretare il “mistero” dell'interesse di Ingeborg Bachmann per il sud Italia: per una terra sismica, popolata di animali pericolosi e fatali – vipere, tarantole – oppure da esseri mobili, anfibi, capaci di vivere in molti regni (uccelli, salamandre, formiche, lucertole), e da voci sot-

²² “Non ho mai dubitato che dovesse esistere qualcuno come lei, ma ora lei c'è realmente, e la mia straordinaria gioia per questo durerà in eterno” – scrisse nel 1962 Bachmann alla Arendt dopo averla incontrata a New York (cit. in Wandruszka 2008, p. 111). Sul rapporto tra Bachmann e Arendt cfr. Wandruszka 2008, pp. 111-118.

²³ Attenta lettrice di Simone Weil, le avrebbe dedicato un saggio e diversi abbozzi, cfr. KS, pp. 155-186.

²⁴ Su Morante, Rosselli e Bachmann cfr. Svandrlik 1991, pp. 365-379, Mazzoni 2011; su Ortese e Bachmann cfr. Haas, F., <http://letteratitudine.blog.kataweb.it/2009/06/02/strane-coppie-n-3-anna-maria-ortese-ingeborg-bachmann/#comment-69332> (2009).

²⁵ Penso al lavoro di una vita di Hans Höller e alle ricerche recenti di Corina Caduff, Andrea Stoll, Irmela von der Lühe, Sigrid Weigel; e rimando alla germanistica italiana, che ha dato un contributo notevole e internazionalmente riconosciuto all'ermeneutica bachmanniana; e penso per esempio a Rita Svandrlik e Marie Louise Wandruszka, Uta Treder, Antonella Gargano, Vanda Perretta, Isolde Schiffermüller e Barbara Agnese, Fabrizio Cambi, Arturo Larcati Hermann Dorowin, Franz Haas, oltre alle due curatrici, tedesche ma residenti a Roma, Christine Koschel e Inge von Weidenbaum. Di tutti questi studiosi e studiose si vedano i titoli riportati in bibliografia.

²⁶ Alle topografie letterarie nell'opera di Ingeborg Bachmann sono stati dedicati numerosi interessanti studi, concentrati soprattutto sul rilevamento della dimensione storica e politica. Cfr. Morris 2001, p.78. Sull'anti-idillio italiano di Bachmann e sul farsi della sua poetica topografica, cfr Svandrlik 1997, pp. 9-20. Inoltre v. Kucher-Reitani 2000 e Weigel 1993.

terrane. Mistero, nel senso che Giorgio Agamben conferisce a questo termine nel suo libro su Kore²⁷. Così Giorgio Agamben:

Nei misteri l'uomo antico non apprendeva qualcosa – una dottrina segreta – su cui, in seguito, doveva tacere, ma faceva gioiosamente esperienza dello stesso ammutolire (*mega gar ti theon sebas ischanei auden*, “un grande stupore di fronte agli dei impedisce la voce”: Hymn. Cer. V. 479). [...] Per questo non era possibile divulgare il mistero, “perché non c'era propriamente nulla da divulgare” (Clem. Aless.). [...]

Non sorprende, allora, che “divulgare i misteri” in greco si dicesse *exorchesthai ta mysteriai*, letteralmente “danzarli via, o fuori”, cioè “contraffarli”, “imitarli malamente”. [...] Ciò che gli iniziati facevano nella notte eleusina è sempre espresso col verbo “vedere” (*opopen*: Hymn. Cer., v. 480).

Chi s'incammina per quel meridione si espone al “morso” che attraverso un dolore acuto, va “danzato via”, “imitato”, a volte “contraffatto” esponendosi allo “scherno” (vedremo, è una categoria che pertiene alla poetica di Bachmann). Questo nuovo modo del sentire è il percorso iniziatico verso un modo-altro del “vedere”. È, per Bachmann, una spedizione alla ricerca di scosse mitiche e culturali capaci di risvegliare l'umano, l'autentico distrutto dalla Storia.

Alla dimensione estatica concorre non solo il contatto con la natura animale sotterranea, ma anche la mimesi di ritmi antichi, vivi tuttavia nell'uso popolare. In questo senso la ricerca di Bachmann, nel mettere in scena voci, danze, situazioni della ritualità meridionale, si affianca agli studi antropologici di Ernesto de Martino, certamente vicino alle ricerche di Henze sulla voce e sulla canzone popolare²⁸.

²⁷ Agamben 2010. Hanno rintracciato elementi di un viaggio ctonio – tra storia e mito – Von der Lühe 2009, pp. 85-94; Höller 2007, pp. 25-34; Svandrlík 1995, pp. 104-112; Cambi 2000, p. 248. Anche Gargano 2000, p. 187, nella sua lettura del *Notturmo Romano* riconosce nella figura dell'altalena una memoria mitica che rimanda a viaggi ctonii e celesti, in relazione ai ritmi ciclici delle stagioni. Il riferimento è, tra l'altro, a Fedra, nell'interpretazione di Fusini 1990, pp. 76-77.

²⁸ Ernesto De Martino con Diego Carpitella, etnomusicologo, affrontò per la prima volta in modo sistematico lo studio delle tradizioni popolari in relazione a rituali magici accompagnati sempre da *performance* musicali. “Negli anni cinquanta la sua attenzione si focalizza in modo determinante sulla musica popolare italiana: le ricerche che si avviano intorno ad essa, la scoperta dell'esistenza di un patrimonio

La ricerca dell'energia ctonia in animali magici e in danze rituali, porta infine la scrittrice a riconoscerla in personaggi che con la propria presenza scenica e con la propria voce sono per così dire portatori positivi di tali forze. Una per tutte è Maria Callas, icona vivente. Anch'essa, come Ingeborg Bachmann, condannata dai media alla posa di inattingibile e perfetta "divina", in realtà creatura esposta più di ogni altra alla fragilità, allo scarto fatale tra la vertigine del suo canto e l'incapacità psicofisica di sostenerla. Anche Pier Paolo Pasolini avrebbe colto quelle stesse forze nella Callas, non a caso affidandole il ruolo di Medea nel suo film del 1969²⁹.

In molti dei testi selezionati e commentati in queste pagine, la percezione delle ombre nel viaggio verso sud è collegata al contatto con zone infere del sé. Sono i cubicoli oscuri in cui indugiano le "domande inevase" della storia recente: i traumi della violenza e della distruzione, il senso di colpa dei sopravvissuti, da una parte; e dall'altra, la tensione tra vittime e discendenti dei

etnico-musicale italiano, autonomo e di grande valore espressivo, la conseguente necessità di affrontarne lo studio in modo serio e pertinente" (Cfr. la bibliografia on line dell'archivio Carpitella: http://rmcisadu.let.uniroma1.it/glotto/archivio/bibliografia|biblio_carpitella.pdf).

²⁹ Su Bachmann e Pasolini cfr. Larcati 2011. Larcati fa riferimento agli ambienti frequentati da Bachmann e intellettuali italiani come Moravia, Morante, Pasolini. Figura centrale fu la principessa Marguerite Caetani, fondatrice della rivista "Botteghe Oscure", che nel 1954 avrebbe ospitato testi di Pasolini. Con Pasolini e Moravia Bachmann collaborò anche nella progettazione di una rivista internazionale – mai realizzata – "Gulliver". Bachmann compare anche nella poesia sulla "partitella al Trullo" in una serie di nomi di "giovani intellettuali" messi accanto ad altri "giovani" borgatari. "[...] E i giovani, che, ai giovani del Trullo, son fratelli, | Siciliano, Dacia, Garboli, Bertolucci figlio; e, come Sordello, | disapprovante e innamorato, Citati. E chi è là, su quella terra con un barattolo rosa e un torsolo giallo? | Baldini e Natalia. E dentro un cortile tagliato | dalla luce come in un caravaggesco senza neri, Longhi, | la Banti, con Gadda e Bassani. Roversi e Leonetti | e Fortini e Volponi scendono alla fermata dell'autobus, | con i saluti di Contini e quelli dell'ombra di Spitzer. | E, insieme, la Bachmann, Uwe Johnson, Enzensberger... | e un gruppo di angeli londinesi e di fotografi americani | con gli occhi rossi dei nevrotici, e, dalla Russia, Ciurkrai, come venisse alle crociate, e Sartre, | come un sordo, che si fa tradurre, mentre ha capito tutto... | Chi ha detto che il Trullo è una borgata abbandonata? | Le grida della quieta partitella, la muta primavera, | non è questa la vera Italia, fuori dalle tenebre?" Pasolini 1964, p. 80. Pasolini e Ingeborg Bachmann fecero un viaggio in Sicilia in occasione della consegna del Prix Italia a Anna Achmatova. Su tutto questo si rimanda al puntuale studio di Larcati 2011.

carnefici³⁰. La questione dell'oscurità, che in quegli stessi anni si andava formulando non solo in sede morale, ma anche in sede estetica nelle poetiche del dopoguerra³¹, assume, negli scritti di Bachmann, concretezza geopoetica, materialità antropologica e profondità ancestrale. Funziona come correlativo iconico di una domanda sulla legittimità dell'arte dopo l'orrore. C'è una questione indagata, ma priva di risposta definitiva. Ingeborg la condivide con l'amico Hans (Werner Henze) che per primo la invitò in Italia. L'intreccio tra forte motivazione politica, attenzione al sud, sensibilità ai ritmi primordiali³², alla voce e al canto è forse il sottotesto più interessante dell'incontro tra la scrittrice austriaca e il compositore tedesco: il filo più robusto che la lega alla terra italiana (o meglio al suo sottosuolo), a una patria elettiva che mai l'accoglie veramente. Si potrà solo accennare, in chiusura di questo libro, allo sconfinamento in terre "ancora più a sud", che nella traccia biografica sono marcate dai viaggi con l'ultimo incontro della sua vita sentimentale, lo scrittore austriaco Alfred Opel, in Egitto e Sudan. L'Italia del sud è però più di ogni altra configurazione geopoetica portatrice di una forza ctonia, antica, parente del dolore, della vita profonda dell'umano, e della poesia stessa. Ai *reportage* radiofonici romani si rimanda il lettore che cerchi conferma dell'interesse della Bachmann giornalista per una Roma e una Italia sotterranee, cupe e notturne, sporche e desolate, niente affatto solari, teatri di delitti e di miserie³³.

Senza mai riuscirci fino in fondo, Bachmann cerca di trasformare questa localizzazione in "utopia". L'unica "mappa" che forse ci ha lasciato di questo *u-topos* è la poesia *La Boemia è sul mare*, dove le dimensioni nord e sud saltano del tutto, e vale sem-

³⁰ La questione della "colpa" diretta o indiretta, è uno dei temi forti che attraversano il carteggio tra Bachmann e Celan (Bachmann-Celan 2008, trad. it 2010). Il confronto tra la poetessa, figlia di un austriaco che aveva di fatto sostenuto il nazismo e il figlio di una famiglia ebrea sterminata.

³¹ Ne ho scritto in Miglio 2012.

³² Per avere un'idea dello stretto legame tra trasferimento in Italia, ricerca dell'origine 'antropologica' della musica, domanda di senso sul compito del musicista nella contemporaneità, in senso politico, cfr. le memorie di Henze 2008, p. 146.

³³ Si rimanda allo studio di Antonella Gargano su *Römisches Nachtbild*. È evidente, nell'immagine dell'altalena, l'oscillazione tra mondo sotterraneo - subacqueo e mondo celeste. Cfr. Gargano 2000, pp. 184-191.

mai la verticale alto-basso, l'orizzontale terra-mare, in una geografia che “non si trova su alcuna carta”³⁴, come avviene appunto per il fantastico regno di Boemia, ‘inventato’ da Shakespeare.

La sua Italia del sud va quindi sempre vista e pensata come luogo-segno, figura geo poetica creata dalla scrittura, ma in modi ‘misteriosi’ “mescolata” col reale. Così nella poesia *Resta (Bleib)*:

Die Karten sind bebildert
 Und zeigen jeden Ort.
 Du hast die Welt geschildert
 Und mischst sie mit dem Wort³⁵.

Le carte hanno figure | E mostrano ogni luogo. | Hai ritratto il mondo
 | E lo mischi alla parola.

La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann è organizzato in quattro movimenti musicali. L'andamento vuole comporre voci ed elementi diversi secondo una scansione che lasci anche a chi legge spazi ritmici e pause di riflessione su una materia fluida.

Gli indizi che Ingeborg Bachmann ha lasciato sono frammentari: qui si prova ad accoglierne alcuni rapsodici passaggi³⁶. La scrittura lascia spazio al canto, alle poesie offerte alla lettura in originale e in traduzione. Molte sono state ritradotte, o riviste in parte, nel convincimento che ogni nuova interpretazione chiami la rilettura, ovvero la ritraduzione del testo³⁷.

³⁴ KS, p. 313, LF, p. 84.

³⁵ Traduzione qui da me lievemente modificata di Luigi Reitani in IOM, pp. 122-123. Si noti ciò che il curatore osserva sull'ambiguità semantica della parola *Karte*, carta geografica e carta da gioco: “Alla illusoria fuga dal mondo la poesia contrappone un ‘gioco’ in cui è compito del linguaggio, della parola poetica, inventare un luogo della verità (IOM, p. 187-188).”

³⁶ Devo ad Arno Dusini una lettura “bachtiniana” della poetica di Ingeborg Bachmann; cfr. Dusini 2009, pp. 31-44.

³⁷ Le varianti di traduzione qui presentate non intendono dunque sostituire le traduzioni correnti.

Preludio

Cercando un altro sud

Ci attende il vino nelle coppe dorate, | Ma aspettate a bere,
voglio intonare un canto! | Il canto del dolore vi suonerà nel-
l'anima | Con un sorriso. Quando il dolore è vicino | Si fanno
desolati i giardini dell'anima, | Avvizisce la Gioia e muore il
Canto. | Buia è la vita, oscura la morte. | [La tua cantina serba
abbondanza di vino dorato] || Signore di questa casa! | Serba
la tua cantina abbondanza di vino dorato! | Io qui possiedo
soltanto un liuto! | Suonare il liuto e vuotare i bicchieri, |
Sono cose che bene s'accordano. | Un calice pieno di vino nel
giusto momento | Val più di tutti i regni di questa terra! | Buia
è la vita, oscura la morte. || Azzurro in eterno resterà il firma-
mento, e la terra | Durerà a lungo per rifiorire sempre a pri-
mavera. | Ma tu, uomo, per quanto tempo vivrai? | Neppure
cento anni ti è concesso gioire | Delle cose futili e periture di
questa terra, | [Soltanto una cosa possiederai con certezza: |
è la tua tomba con il suo truce aspetto. | Buia è la vita, oscu-
ra la morte.] || Osservate laggiù! | Sopra le tombe, al chiaro-
re lunare, | sta rannicchiata una forma spettrale e selvaggia |
È una scimmia! Ascoltate come il suo stridulo grido | irrompe
nel soave profumo della vita! | Beviamo ora insieme! È
giunto il momento! | Vuotiamo, amici, le coppe dorate! | Buia
è la vita, oscura la morte!

Testo del *Trinklied vom Jammer der Erde*, primo movimen-
to della Sinfonia di Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde*
(Il canto della terra) (In Bethge 2001, trad. di F. Albergiani).

Manovre autunnali (1952)¹

1. Non dico: era ieri. In tasca denaro estivo
 2. fuori corso di nuovo ci stendiamo
 3. sulla pula dello scherno, e il tempo fa manovre autunnali.
 4. E non ci è data via di fuga verso sud –
 5. agli uccelli invece sì. Più oltre, di sera,
 6. sfilano pescherecci e gondole, e a volte
 7. una scheggia di marmo sazio di sogni centra l'occhio,
 8. là dove sono più fragile, passando per la bellezza.
-
9. Leggo e leggo i giornali, il freddo
 10. e le sue conseguenze, i matti e i morti,
 11. genti scacciate, assassini e scaglie
 12. di banchisa a miriadi, ma poco che mi conforti.
 13. E perché dovrebbe. Chiudo la porta
 14. all'accattone di mezzogiorno – è tempo di pace
 15. e ci risparmiamo quella vista, ma non
 16. l'agonia triste delle foglie nella pioggia.
-
17. Partiamo, in viaggio! Sotto cipressi
 18. anche palme o in giardini d'aranci
 19. a prezzi stracciati guarderemo tramonti
 20. senza eguali! Le lettere mai scritte
 21. al nostro passato, dimentichiamole!
 22. Il tempo fa miracoli. Ma se ci importuna
 23. bussando alla colpa: spiacenti non siamo in casa.
 24. Nella cantina del cuore, insonne, mi ritrovo
 25. sulla pula dello scherno, e il tempo fa manovre autunnali.

¹ W, I, p. 36. Traduzione mia.

Herbstmanöver (1952) || Ich sage nicht: das war gestern. Mit wertlosem | Sommergeld in den Taschen liegen wir wieder | auf der Spreu des Hohns, im Herbstmanöver der Zeit. | Und der Fluchtweg nach Süden kommt uns nicht, | wie den Vögeln, zustatten. Vorüber, am Abend, | ziehen Fischkutter und Gondeln, und manchmal | trifft mich ein Splitter traumsatten Marmors, | wo ich verwundbar bin, durch Schönheit, im Aug. || In den Zeitungen lese ich viel von der Kälte | und ihren Folgen, von Törichten und Toten, | von Vertriebenen, Mördern und Myriaden | von Eischollen, aber wenig, was mir behagt. | Warum auch? Vor dem Bettler, der mittags kommt, | schlag ich die Tür zu, denn es ist Frieden | und man kann sich den Anblick ersparen, aber nicht | im Regen das freudlose Sterben der Blätter. || Laßt uns eine Reise tun! Laßt uns unter Zypressen || oder auch unter Palmen oder in den Orangenhainen | zu verbilligten Preisen Sonnenuntergänge sehen, | die nicht ihresgleichen haben! Laßt uns die | unbeantworteten Briefe an das Gestern vergessen! | Die Zeit tut Wunder. Kommt sie uns aber unrecht, | mit dem Pochen der Schuld: wir sind nicht zu Hause. | Im Keller des Herzens, schlaflos, find ich mich wieder | auf der Spreu des Hohns, im Herbstmanöver der Zeit.

1. “E non ci è data via di fuga verso sud – | agli uccelli invece sì”

Ingeborg Bachmann lesse per la prima volta *Manovre autunnali*² nell'autunno 1952, durante l'incontro del Gruppo '47, nel castello di Berlepsch, una rocca sulla strada tra Kassel e Gottinga. Almeno due volte l'anno l'*intelligencija* critica tedesca s'incastellava per discutere opere e giorni della rifondazione di una cultura devastata da nazismo ed esili. La guerra era finita da sette anni. La Germania era percorsa davvero da manovre militari (autunnali) delle forze alleate, sul proprio suolo, ancora sotto tutela. Proprio il 1952 è l'anno della creazione di una fascia difensiva tra le due Germanie larga cinque chilometri. Mentre a Berlino est si posava la prima pietra della *Stalinallee*, a ovest il cancelliere Konrad Adenauer pagava il suo *pensum* alle ragioni della guerra fredda allineando la Germania su posizioni gradite all'Alleanza atlantica. Ciò comprendeva una diffusa rimozione del passato e una reintegrazione in chiave “anticomunista” (dopo rapida “denazificazione”) di gran parte della classe dirigente di prima della guerra, dall'economia all'educazione alla ricerca. Sempre nel 1952 a ovest nasceva la *Bild-Zeitung* del colosso Springer, dando il via al consumo di notizie popolari. Rispetto alle ferite e ai traumi del passato esse erano per così dire narcotizzanti. L'estate del '52 fu anche la prima stagione di campeggio di massa all'estero per le giovani famiglie tedesche³. Nel frattempo gli

² La poesia fu raccolta nel volume d'esordio di Ingeborg Bachmann, *Die gestundete Zeit*, Piper, München 1953 [*Il tempo dilazionato*], a oggi non tradotto integralmente in italiano. La traduzione qui pubblicata è mia [C. M.].

³ Come Hans Magnus Enzensberger ha ben mostrato nella sua *Teoria del turismo*, la politica economica e la pubblicità spingevano verso viaggi e distrazioni a buon mercato. Cfr. Enzensberger 1965, pp. 66-89. Ed. or. Enzensberger 1962.

inglesi facevano esplodere la loro prima bomba atomica e gli americani (proprio il primo novembre, mentre Bachmann leggeva nel castello di Niendorf) sperimentavano la prima bomba H su un atollo. Erano tempi doppi e sfuggenti. Bertolt Brecht, due settimane dopo la lettura di Bachmann, lo avrebbe detto al mondo con la “prima” teatrale dell’*Anima buona del Sezhuàn*⁴, un dramma che metteva didatticamente e dialetticamente in scena l’impossibilità, per un’anima buona come la soave Shen-te, di restare tale nel mondo di oggi, e la necessità di una consapevole vestizione, o voluto travestimento, nei panni del “cattivo” Shui-ta.

In *Manovre autunnali*, in tre ottave severe, l’Io lirico si rifiuta di scrollarsi il passato dalle spalle, nonostante la “moneta di ieri” sia già fuori corso e il presente occupi la vita *manu militari*. Il presente vale a dire una stagione di chiusura a ogni “parola vera”, di dolore o morte. L’autunno ha perso il suo significato di spazio-tempo della memoria. La bellezza e l’armonia sono il grande inganno da cui nemmeno gli artisti sono immuni, esposti come sono alle mistificazioni dei tempi bui che incombono sotto false spoglie di luce. Le manovre militari sono mimetizzate dalla pubblicità, dal fiume di notizie dei giornali, dove tutto diventa uguale a tutto, dalle catastrofi alle immediate *promesse de bonheur* turistiche o estetiche. Lasciare inevasa la posta, dimenticare le domande del passato è la scelta di chi è ‘ir-responsabile’: di colui che non risponde. Bachmann non risparmia nessuno. La sua ironia sottile, forse scherno appena mascherato, non salva nemmeno la voce recitante, la sua.

Proprio la lettura davanti al Gruppo ’47 apre a Ingeborg Bachmann la sua problematica “via di fuga verso sud”. Tra il pubblico rapito dalla giovane e severa poetessa di Klagenfurt siede il compositore Hans Werner Henze, in procinto di trasferirsi in Italia appena qualche mese dopo. Folgorato dalla sua personalità e dai versi ascoltati, di slancio, subito le scrive un biglietto:

cara signorina bachmann [sic] – non La vedrò mai più? Lunedì mattina parto per colonia, se vuole, La prendo con me”⁵.

⁴ Cfr Brecht 1971.

⁵ Cfr. BHt, p. 3; BH, p. 11. Un efficace profilo della relazione di amicizia, amore, colleganza tra Bachmann e Henze nella biografia del musicista in Rosteck 2009, pp. 213-256.

Appena un anno dopo le avrebbe proposto una partenza diversa da quella “ir-responsabile” di chi lascia le domande della storia inevase. Da Ischia le avrebbe scritto: “perché non viene qui?”⁶

Sei mesi prima, a Niendorf sul Baltico, nella precedente riunione del Gruppo '47, era stato invitato Paul Celan, ma a differenza di Bachmann da quello stesso uditorio aveva subito un trattamento a dir poco traumatico. Come documentato dai carteggi (sia quello con Henze sia quello con Celan), i due episodi legati al Gruppo '47 (a maggio e a novembre) segnano una cesura nelle relazioni rispettive di Bachmann con i due artisti: la lettura apre alla poetessa la strada verso l'Italia, verso la Campania, verso Ischia, ma chiude idealmente la strada verso nord, verso Parigi dove Celan si era trasferito.

Andare a sud per molti tedeschi significava cercare un luogo abitabile. Così per Henze, che appena pochi anni dopo avrebbe scritto, in uno zoppicante italiano all'amica Inge(borg), di non poter più vivere in Germania, considerato da lui un paese di assassini e di sterminatori a piede libero:

Perciò ti ripetto⁷ che, per la nostra propria salute, non possiamo permetterci di tornare in quel paese di assassini, neofascisti, neo neurotici⁸.

Non certo spinta da escapismo o ricerca di rinascite meridionali, nell'estate del 1953 Ingeborg Bachmann si mosse alla volta di Ischia⁹. È la prima tappa di un progetto di vita che include l'Italia come orizzonte di “terra prima” in cui abitare, pur continuando a scrivere nella lingua madre, in tedesco. Allo stesso modo in

⁶ BHt, p. 9; BH, p. 17.

⁷ L'ortografia fantasiosa è di Henze, la lettera è scritta in italiano.

⁸ Cfr. BHt, p. 30. Va però segnalato che nelle sue memorie Henze ricorda anche, e non senza ironia, di essere fuggito non tanto dalla “Restaurazione”, quanto dalla “Avanguardia” tedesca (Henze 1996, p. 146). Interessante il fenomeno del plurilinguismo del carteggio Bachmann-Henze, per cui a seconda dell'argomento – più o meno delicato, più o meno coinvolgente dal punto di vista emotivo, i due amici si scrivevano in tedesco (per lavoro), in inglese (se la questione era imbarazzante), in italiano (in un tentativo di costruzione di una *koiné* amorosa) cfr. Haas 2007, pp. 186-194.

⁹ Accoglie l'invito di Henze, confermando in se stessa una decisione che andava contemplando da qualche tempo; come osserva Höller in BHt, p. 218, due mesi prima dell'incontro del Gruppo '47 Bachmann era già stata in Italia (Roma, Napoli, Positano), in “un giro di ricognizione per un più lungo soggiorno in Italia”.

cui scrittori come Paul Celan o Peter Weiss scelgono di andare o di restare “a nord” non smettendo di scrivere in tedesco pur risiedendo in terre non germanofone (la Francia, la Svezia). È dunque in sintonia con un più generale movimento centrifugo dalle terre tedesche degli autori del dopoguerra che Bachmann emigra. La novità è che alcuni aspetti della sua ricerca estetica battono in modo originale piste italiane coeve al suo periodo di permanenza “a sud” (1953-1973): oltre alle già citate ricerche etnografiche di Ernesto De Martino¹⁰, lo sguardo ‘mitico’ sul sud che avrebbe sviluppato, più in là, Pier Paolo Pasolini.

Non una relazione di causa-effetto, ma una costellazione temporale e d’interessi spinge a collocare Ingeborg Bachmann nel campo culturale italiano. In quel contesto si deve leggere il suo sguardo antropologico, ma soprattutto il suo uso poetico e iconologico delle dimensioni ctonie nei riti, nelle danze e nelle voci del sud. E così trova piena spiegazione la centralità di una ‘creatura’ come Maria Callas, immagine per antonomasia del canto italiano e di forze elementari e profonde¹¹.

2. Geopoetica e musica del sud

Ingeborg Bachmann approda nel 1953 in una parte dell’Italia disastata dalla guerra e da sempre sismica: la Campania. Ma la sua visione scardina il *topos* del paesaggio meridionale come luogo d’incontro con un Antico figurato *ad usum* dell’*Humanität* goethiana (e ancora vivido – sia pure in altre forme – nell’immaginario di un Nietzsche o di un Gottfried Benn); e taglia anche

¹⁰ De Martino pubblicava nel 1948 il suo primo volume di *Il Mondo magico* nella collana viola di Einaudi, che codirigeva con Giuseppe Cocchiara. Celebri i dibattiti in seguito a tale pubblicazione, che continuano negli ambienti intellettuali tra Torino, Napoli e Roma nei primi anni cinquanta, non solo su riviste specializzate, ma anche in sedi di pubblico dibattito; nel 1961 avrebbe pubblicato per il Saggiatore *La Terra del rimorso* (De Martino 1961). Cfr. Angelini 2012. Giustamente Luigi Reitano richiama anche il ruolo del romanzo di Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, pubblicato nel 1945 (Levi 1945). Cfr. Kucher-Reitani 2000, pp. 174-175.

¹¹ Rivelate da appunti fino a poco tempo fa inediti di Bachmann (MC_1, MC_2), che Pasolini non può aver letto, ma anticipano i motivi per cui il regista volle la Callas per la sua Medea cinematografica.

i nodi etici ed estetici stretti intorno al sud come luogo di dissipazione e disfacimento – come *Morte a Venezia* di Thomas Mann, o *Andrea o i ricongiunti* di Hofmannsthal¹².

Il sud che attrae Bachmann è approdo a sua volta inospitale, a sua volta tutt'altro che tranquillizzante. Anzi: proprio l'aspettativa di rigenerazione e ritrovamento di sé per secoli affidata dai tedeschi al *refugium*-Italia fa esplodere le contraddizioni. Se pensiamo alla cifra di testi come i *Lieder auf der Flucht* (*Canti lungo la fuga*, 1956)¹³, la 'sua' Napoli è una città invernale, spazzata da voci e da venti, dall'ira del dio della lava, dove il luogo residuale dell'estate è solo quello dell'invocazione o del ricordo. Bachmann vede una Napoli costruita sopra cunicoli e luoghi cavi, quasi un alveare di forze oscure, primigenie, sepolte. Anche la 'sua' Roma¹⁴ ci viene incontro in aspetti sinistri e oscuri, in cui nessuno si può davvero accasare. E infine, tutta la 'sua' terra italiana è un pericolo mortale: per la straniera come per il lazzarone, per il contadino lucano, per il pescatore di Ischia e per il tarantato pugliese, tutti a vario titolo posseduti da forze profonde. Nel sud bachmanniano nessuno può sentirsi fino in fondo padrone di sé: lo dice la lunga durata della geologia e della tradizione. A sud non ritroviamo, ma disperdiamo noi stessi. La sorpresa è nella natura di un territorio che invade e pervade l'umano, dissolvendone l'unitarietà.

Con questa lettura si vorrebbe offrire al lettore qualcosa di simile a uno spartito in quattro movimenti, quattro corpi testuali e sonori costituiti da tre segmenti dell'*Invocazione all'Orsa Maggiore* (1956) – *La terra prima* (apre il volume ma è tra le ultime composte, 1956), *Canti di un'isola* (1954)¹⁵, *Apulia* (*In Apu-*

¹² Sul sud di Gottfried Benn ho scritto in Miglio 1997, pp. 35-57.

¹³ In *W I* e *IOM*, pp. 132-150. Si tenga presente l'ambiguità di memoria interlinguistica del termine: *fuga* nella sua accezione di movimento nello spazio e *fuga* come particolare forma di composizione musicale.

¹⁴ Persino nel suo lavoro di cronaca e reportage Bachmann volutamente insiste su elementi anti-topici; cfr. I. Bachmann, *Was ich in Rom sah und hörte*, pubblicato per la prima volta nel 1955 sulla rivista "Akzente", 1, Febbraio 1955, raccolto in italiano in Bachmann 2002, in cui la poetessa dà notizia di "misteriosi eventi criminosi [...], sulle catastrofi naturali che colgono di sorpresa i già provati popoli della Campania, sulle inquietanti manovre della mafia [...]" (dalla quarta di copertina dell'edizione italiana). Su utopia e atopia in Bachmann, cfr. Treder 1994.

¹⁵ In *W I*, pp. 121-124; *IOM*, pp. 92-99; prima pubblicazione in "Jahresring 54. Ein Schnitt Literatur und Kunst der Gegenwart", 1954.

lien, 1955)¹⁶ – e da un *corpus* di motivi riemergenti nelle poesie inedite pubblicate nel 2000 in Germania e in Italia nel 2006 sotto il titolo *Non conosco mondo migliore*¹⁷. Motivi tutti legati a figure di artiste, reali o fittizie (la cantante Maria Callas, la poetessa Gaspara Stampa, l'attrice Eleonora Duse, le eroine dell'Opera Tosca, Violetta, Leonora).

L'*Invocazione all'Orsa Maggiore* copre i passaggi tra la terra d'origine di Ingeborg Bachmann (la Carinzia, Vienna, l'Austria: il "nord") e la terra elettiva di arrivo: il "sud".

Non la luce, ma le ombre della luna e la lava del sottosuolo circondano la sua voce lirica. Non la bellezza, ma la serpe e la tarantola afferrano corpo e parola di chi scrive (come si vedrà nel primo e nel terzo movimento del nostro 'spartito'). Nel secondo movimento, la precisione dei riferimenti all'ecosistema vulcanico (Epo- meo, isole e terra sismica campana) o al paesaggio naturale e culturale della Puglia mobilitano, nella scrittura poetica di Ingeborg Bachmann, una semiogenesi ctonia del sud del tutto nuova nella storia dei rapporti tra nord germanico e meridione italiano.

Il procedere memoriale, topologico, musicale del "secondo movimento", nel ciclo dei *Lieder (Canti di un'isola)* segue la stretta interconnessione tra strati geologici, geosferici e geosemiotici. Il paesaggio non è "né essenza né fatto squisitamente linguistico-epistemologico", bensì fenomeno in cui si realizza il rapporto tra soggetto, mondo, natura, secondo un punto di vista "al di là di ogni psicologismo"¹⁸. È vero: i *Lieder* di Bachmann mettono in musica e in parola esperienze topografiche e circostanze biografiche riconoscibili e documentabili: l'arrivo a Ischia la sera della festa di San Vito nell'agosto del 1953; la nascita dell'amore tormentato (ovvero della solidissima amicizia fraterna) con Hans Werner Henze; o, ancora, nel caso del testo preso in esame nel "terzo movimento", un viaggio in Lucania e Puglia. Ma più che il dato storico è rilevante la "*production de l'espace*"¹⁹ nello spazio terzo della poesia, ovvero la rappresentazione dello spazio che

¹⁶ I. Bachmann, *In Apulien*, IOM, pp. 110-111; prima pubblicazione in "Mercur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken", anno 9, fasc.1, gennaio 1955, p. 35; la pubblicazione dunque precede di un mese il testo su Roma pubblicato su "Akzente".

¹⁷ UG, Pl.

¹⁸ Cfr. Italiano 2009, p. 31.

¹⁹ Cfr. Lefebvre 1974.

scaturisce dalla produttiva interazione tra poesia e memoria culturale inscritta nei luoghi vissuti.

Che nei *Canti di un'isola* si tratti di Ischia possiamo inferirlo dalle testimonianze extratestuali e dalla attenta rilevazione delle tracce ambientali (territorio, flora, fauna) e antropiche (riti e segni della storia, architetture). Ma ciò che nel titolo resta indeterminato (un'isola) prende corpo attraverso il progressivo manifestarsi del palinsesto geopoetico. Non è rilevante il nome (Ischia?), ma l'ecosfera di un territorio che di per sé produce canto. Un canto le cui implicazioni poetologiche e storiche travalicano la materialità referenziale dell'isola, aprendosi a problemi ben più ampi. Si tratta per Bachmann di cercare la risposta al quesito: come possiamo rendere testimonianza del lato infero e oscuro del presente? In questa stessa chiave andrebbero forse interpretati anche i rimandi intertestuali alla produzione lirica di Paul Celan e al loro carteggio. È la risposta al come condurre una vita *auf Reisen*, "in viaggio" (così un titolo, sempre di Celan)²⁰. Mentre Celan è a Parigi, Bachmann si accasa provvisoriamente sotto il sole, o meglio, tra le ombre di Ischia. Entrambi si esprimono implicitamente, nella loro corrispondenza, sulla questione posta in *Manovre autunnali*. Come rispondere, con la poesia, all'oblio collettivo? Come rispondere alle lettere invase del passato? Come testimoniare?

Allo stesso modo nel "terzo movimento", il titolo *Apulia* non è la determinazione specifica di una regione tra le meno frequentate dagli itinerari tradizionali del *Grand Tour*, ma la focalizzazione di un tipo di rapporto tra territorio, riti, comunità umana, presenza del passato e *poiesis*. Per questo – come sempre Bachmann annota, il termine *Apulia* può essere pensato in analogia con altri nomi di luoghi originari, come *Orplid* o *Atlantide*²¹:

Natürlich war ich in Apulien; aber *In Apulien* ist etwas anderes, löst das Land auf in Landschaft, und führt sie zurück auf das Land, das gemeint ist. Es gibt wunderschöne Namen für die Ursprungsländer, die versunken und die ertäumten, Atlantis und Orplid. „Apulien“ ist ein wunderschöner Name –

²⁰ Celan 1998, p. 68. ed. or. GW III, p. 60. Su questo tema, e sui legami intertestuali tra i *Canti di un'isola* e la poesia di Paul Celan, cfr. Graf 2011, pp. 113-114, 118-119.

²¹ Cfr. anche LF, p. 85. Orplid è l'isola immaginaria del romanzo *Maler Nolten* di Eduard Mörike (1832), in Mörike 1981, pp. 423-818.

ich glaube nicht, daß sich jemand entschliessen könnte, Le Puglie zu sagen, das italienische Wort trifft es nicht, es ist geographisch²².

Naturalmente sono stata in Puglia, ma *Apulia* è qualcos'altro, dissolve la terra in paesaggio (*das Land in Landschaft*), e riporta, in un secondo momento, alla terra cui ci si riferisce. Esistono nomi meravigliosi per le terre originarie, per le terre sommerse o sognate, Atlandide e Orplid. *Apulia* è un nome meraviglioso – non credo che ci si possa rassegnare a dire: Le Puglie, la parola italiana non coglie nel segno, è geografica.

Tra la sua *Apulia* e *Le Puglie* esiste una relazione “intertestuale” dal punto di vista geocritico. La risonanza del toponimo, trasportata dalla vocale chiara incipitale “a” e dalla liquida, leggera consonante “l”, combinata con la nasale sonora “n”, ne fa un *Klangbild*²³ che conduce a un fondo mitico, “sommerso”, onirico; il quale a sua volta rimanda a un territorio storicamente esperito e riconoscibile. Le tracce ambientali e antropiche appartengono a un più largo ambito spaziale, che certamente comprende la Lucania, “Die Höhlenstädte”, le città rupestri (dalle gravine pugliesi ai “sassi” lucani). Infatti, prosegue Bachmann nel suo commento:

Ich bin nicht sicher, ob es noch in Apulien oder schon in Lukanien war, als ich aus dem Zugfenster sah, in einen Olivenhain, auf einen riesigen Mohnteppich [...]²⁴.

Non sono sicura se fosse ancora Puglia o già Lucania quando guardai fuori dal finestrino del treno e vidi un campo d'olivi su un enorme tappeto di papaveri [...].

Puglia o Lucania che fosse, questo è anche il paesaggio che De Martino in quegli stessi anni andava circoscrivendo come *La terra del rimorso*²⁵. Per Bachmann è il luogo geopoetico di un importante scambio tra dimensioni del paesaggio geografico e mitico, del rito collettivo e antropico, e situazioni psicofisiche. Il corpo degli offerenti nelle processioni, dei tarantati, di chi intona cori, litanie e nenie, di chi batte ritmicamente, magicamente i piedi, entra in contatto con dimensioni estatiche. L'origine sta nel sottosuolo, perché viene dal morso di piccoli animali fugaci che nel sot-

²² KS, pp. 187-188. Cfr. su questo Kucher-Reitani 2000.

²³ “Immagine sonora”, cfr. *supra*, p. 10.

²⁴ KS, p. 188.

²⁵ Cfr. De Martino 1959.

tosuolo hanno regno: la vipera, la tarantola. I versi di Bachmann sono in questo senso analoghi alla sostanza iconica del *Rituale del serpente* descritto da Aby Warburg²⁶, dove lo sguardo estatico si apre a una cognizione dell'autentico altrimenti inaccessibile. Il “canto della terra”²⁷, la dimensione profonda più autentica giace nel sottosuolo. Per emergere si affida ai suoi messaggeri animali o minerali. Appunto: vipera, lava, tarantola o (per contrasto) salamandra²⁸. Oppure – nel “quarto movimento” – alla voce di “creature” che possono essere donne ma anche usignoli. Ecco un'altra possibile chiave di lettura: ciascuno dei quattro movimenti di questo libro mette in risonanza un aspetto della fenomenologia del “morso”, ovvero del “messaggio” ctonio.

Il messaggio ctonio è di natura ritmica e non verbale: sia esso terremoto, canto, danza, *phoné* di donna o trillo di uccello. Bachmann, attenta lettrice di Platone e filosofa di formazione, offre, per tracce, un itinerario di discesa nella *Chora*²⁹. *Chora* è non a caso omofono di *Kore*: fanciulla ancora indeterminata, che raggiunge la propria individuazione scendendo agli inferi e scegliendo responsabilmente di mangiare il melograno offertole da Ade. *Kore* torna volontariamente, ciclicamente, ovvero ritmicamente, ora nel buio del sottosuolo, ora nello splendore del giorno. *Kore* così dà vita ai movimenti naturali delle quattro stagioni.

Chora, a sua volta, è la landa dell'indistinto. *Chora* è per Platone una materia informe, sottoposta all'azione del Demiurgo, un semidio ordinatore, che attraverso la sua opera di impasto della *Chora* ancora fluida giunge alla costruzione, alla fissazione dell'opera e della forma. Di questa matrice antica, profonda, indicibile in categorie solo verbali, conserva memoria Goethe che non a caso localizza nel “regno delle Madri” qualcosa di molto simi-

²⁶ Warburg 1998.

²⁷ Non casuale è l'allusione al *Lied von der Erde* (*Canto della terra*) di Gustav Mahler, che Bachmann e Henze, “pazzi di Mahler” ascoltavano spesso insieme; cfr. Henze in un'intervista con Leslie Morris, in Albrecht-Göttsche 2000, pp. 143-159; 149.

²⁸ Sulla valenza antifrastrica della figura della salamandra, animale insensibile, capace di passare indifferente attraverso il fuoco (ovvero il dolore), cfr. Svandrlik 2001.

²⁹ Cfr. Platone, *Timeo*, 28ab – 29a. Su *Chora* cfr. Derrida 1997, pp. 50-54 e Cavareto 2003, pp. 146-153.

le alla *Chora*. Proprio laggiù deve scendere Faust, nel luogo che il *logos* mefistofelico si rivela incapace di interpretare e nominare³⁰. Laggiù, nel regno della *Gestaltung* e della *Umgestaltung* (del continuo configurarsi e modificarsi delle forme)³¹, Faust si cala a cercare la chiave che riporterà in vita, con tutto il corpo, sulla terra, *hic et nunc*, la Bellezza per antonomasia: Elena.

Bachmann a sua volta sembra calarsi in una 'sua' personalissima *Chora*. Ma lo fa per recuperare il senso dell'umano. Un senso su cui Goethe non aveva dubbi, anzi: in tutta la sua vita e con la sua opera egli ha contribuito a farne un valore, un mito. Bachmann non cerca di rubare la chiave della bellezza eterna. Interroga, in modo antimetafisico, la regione più oscura della terra, abitata da ombre, animali, fluidi; provando a mimarne i gesti, le "scosse", i ritmi, le oscillazioni, i movimenti. Con l'umiltà di chi non cerca l'*apriori*. Infatti Bachmann non aspira a dare forma (niente di demiurgico, né di prometeico, tantomeno eroico nel suo scrivere) o a "prender paese"³². Lo chiarisce il senso del titolo, in italiano, della poesia dedicata a Maria Callas (ma anche a Gaspara Stampa) che analizzeremo più oltre nel quarto movimento: *Alla più umile, alla più umana, alla più sofferente*³³. L'"umanità in tempi bui"³⁴, se vuole provare a ritrovarsi, deve ricominciare da umiltà e dolore, cifre di una nuova, non divina ma *humana mimesis*. Solo così la terra-*Chora* potrà forse venire percepita e riprodotta senza incorrere nel pericolo dell'(auto)distruzione.

Sulla base degli indizi (ritmi, figure, allusioni) celati nelle poesie che costituiscono il *corpus* della nostra ricerca si è pensato di riconfigurare il sud ctonio di Bachmann come *Terra del morso*. Il morso provoca la comprensione di un "ineffabile" privato di ogni aura simbolista, e associato ora al "rimorso" di una "colpa storica", ora a "vere presenze"³⁵ infere, al tempo stesso vitali-primigenie e distruttive-apocalittiche. All'alterità ctonia si accede, nelle

³⁰ Cfr. Goethe 1970, pp. 548-549, vv. 6209-6211.

³¹ Cfr. Goethe 1970, pp. 556-557, vv. 6285-6289.

³² Sul gesto "maschile" del "prender paese" (da *Landnahme*) cfr. Svandrlik 2001, p. 68.

³³ Cfr. *infra*, pp. 108 sgg.

³⁴ Nel senso inteso da Arendt 2006.

³⁵ Qualcosa di simile alle *real presences* evocate da Steiner 1999.

parole di Bachmann, per mezzo di una “scossa” violenta, *Ruck*³⁶: per “morso” di vipera e tarantola, attraverso un’eco tellurica riprodotta dal ritmico battere di piedi durante una processione. Oppure attraverso la presenza in voce e in corpo della voce-sorella, voce polifonica di donna, di molte donne montate e composte insieme.

La sequenza è ormai familiare: terremoti che “cullano”; vulcani che attraversano le vene di chi, testimone di una strana apocalisse, guarda e ascolta; processioni arcaiche; danze rituali. E infine voci: dalle cicale di platonica memoria, un tempo esseri umani che si lasciavano morire nel piacere del canto; e poi trasformate in cicale dagli dei; fino all’“usignolo naturale”, Maria Callas; col suo canto tutto femminile, *phoné* ancor prima che *melos*, erede della voce fatale delle sirene³⁷. Un canto disceso sulle tavole dei teatri dell’opera, dove il melo-dramma, se ascoltato nella sua componente semantica, se inteso come discorso amoroso, non si sottrae al pericolo del ridicolo, restando sempre sulla soglia dello “scherno” altrui.

La tesi che si tratterà di documentare e mettere in risonanza nel dettaglio dei quattro movimenti che seguono è che Ingeborg Bachmann, attraverso le sue poesie, si sia messa in sintonia con una certa Italia. L’Italia che negli anni Cinquanta e Sessanta cercava di immaginarsi e di farsi conoscere al di là dello stereotipo del Classico che l’ideologia fascista aveva sovraccaricato di significati impropri. La poetessa ha conferito al suo sforzo di scrittura la funzione, rimasta incompiuta, di indagare l’abitabilità del mondo. Lo ha fatto scavando nel dolore, tra le tensioni, nelle testimonianze delle vittime, esplorando il male, la distruzione, le forme dell’indicibile, ovvero del mistero, senza consolazione né redenzione. Resta, ambiguo, al termine del percorso il pensiero di un *pharmakon*, come inteso da Leopardi nello *Zibaldone*³⁸. Rimedio possibile, “ma non per noi”, direbbe Kafka³⁹.

³⁶ Sul “*Ruck*” cfr. *infra*, pp. 111-113.

³⁷ Cfr. Cavarero 2003, pp. 65-168.

³⁸ Leopardi 1991. Cfr. *infra*, p.

³⁹ “Unendlich viel Hoffnung, nur nicht für uns”, “Speranza infinita, ma non per noi”, avrebbe detto Kafka all’amico Max Brod; cfr. Brod 1983, p. 71.

Primo movimento (lento, poi rapido)
Il morso della vipera

All'alba partii con Inge verso Cuma, per salutare il sole di là, dal lago Averno.

Dalle memorie di Hans Werner Henze, anno 1954 (Henze 1996, p. 161).

La terra prima (1956)¹

1. Verso la terra mia prima, verso sud
2. migrai e trovai, nudi e in miseria
3. e fino ai fianchi nel mare,
4. castello e città.

5. Schiacciata dalla polvere nel sonno
6. giacevo nella luce,
7. e con la chioma salata dallo Ionio
8. si chinava su di me scheletrico, un albero.

9. Là non cadeva sogno.

10. Là non fiorisce rosmarino,
11. né uccello rinfresca
12. il suo canto in sorgenti.
13. Nella terra mia prima, a sud
14. M'assaltò la vipera
15. e l'orrore nella luce.

16. Oh chiudi
17. gli occhi chiudi!
18. Premi la bocca sul morso!
19. E avendo bevuto di me
20. e la mia terra prima
21. cullandosi in terremoti,
22. mi ridestai alla vista.

23. Là mi accadeva la vita.
24. Là non è morta la pietra.
25. Rapido sguizza lo stoppino,
26. quando uno sguardo l'incendia.

¹ Cfr. IOM, pp. 88-91, versione qui da me modificata.

Das erstgeborene Land

In mein erstgeborenes Land, in den Süden | zog ich und fand, nackt
und verarmt | und bis zum Gürtel im Meer, | Stadt und Kastell. | Vom
Staub in den Schlaf getreten | lag ich im Licht, | und vom ionischem Salz
belaubt | hing ein Baumskelett über mir. || Da fiel kein Traum herab. || Da
blüht kein Rosmarin, | kein Vogel frischt | sein Lied in Quellen auf. | In
meinem erstgeborenen Land, im Süden | sprang die Viper mich an | und
das Grausen im Licht. || O schließ | die Augen schließ! | Preß den Mund
auf den Biß! | Und als ich mich selber trank | und mein erstgeborenes Land
| Die Erdbeben wiegten, | war ich zum Schauen erwacht. || Da fiel mir
Leben zu. || Da ist der Stein nicht tot. | Der Docht schnellt auf, | wenn ihn
ein Blick entzündet.

1. Cicli musicali

Das erstgeborene Land (*La terra prima*, 1956)² apre la terza delle quattro sezioni del volume *Invocazione all'Orsa Maggiore*. Si tratta di un ciclo³ che dispiega la topografia poetica di una terra, l'Italia, intesa come *erstgeboren* (primigenia e primogenita, in una reversibilità tra origine nel passato e generazione nel futuro), ma osservata anche *erst geboren* (appena nata, nata nel presente con la parola pronunciata e cantata). Leggendo nelle memorie di Henze lo struggente ricordo della morte dell'amica, possiamo aggiungere un significato ulteriore: "la terra della nostra prima nascita" (*das Land unserer ersten Geburt*):

I suoi parenti non vollero autorizzare una sepoltura nel Cimitero Protestante di via Caio Cestio. Ci sarebbe stato posto, per lei, tra Shelley e Keats, le sarebbe piaciuto – in effetti non aveva mai più voluto abbandonare la terra della nostra prima nascita⁴.

La terra prima mantiene connotati geopoetici e culturali riconoscibili nei paesaggi di Ischia o di Napoli: il castello, la città semisommersa dal mare, il lavoro di una pietra metamorfica viva, perché soggetta a movimenti tellurici e lavici; anche se da ricostruzioni biografiche il testo sembra tradurre un'esperienza di viaggio in Calabria, a Le Castella⁵. In ciascuno dei componimenti di que-

² Si veda il puntuale commento e l'analisi metrica di Luigi Reitani alle pp. 177-179.

³ Per un inquadramento critico, tematico, storico-letterario, biografico del volume rimando alla postfazione di Luigi Reitani in IOM, pp. 193-239.

⁴ Henze 1996, p. 401.

⁵ Cfr. il commento in IOM, p. 177 e Hapkemeyer 1990, p. 80.

sta terza sezione Bachmann marca luoghi-segno⁶ della penisola, che il nostro studio rende solo in campionatura. Per sommi capi, possiamo attraversare l'esperienza del buio (la chiusura iniziatica, degli occhi), che apre a un'esperienza "altra" di terre e isole campane (*Canti di un'isola*), Roma (*Lettera in due stesure*⁷, *Notturmo romano*⁸), campagne del sud con connotazioni dionisiache (*Sotto la vite, Nord e sud*), Puglia, Lucania (*Apulia*), ma anche una scura Venezia (*Valzer nero*), Agrigento (*Sull'Akragas*). Non manca una risposta in forma parodica rivolta a uno dei grandi cantori del sud mediterraneo nel Novecento, Gottfried Benn, non meno presente di Goethe come immaginato contrappunto (*Dopo molti anni*). Né mancano diversi riferimenti a colui che davvero condusse Bachmann all'Italia, Hans Werner Henze (*Ombre rose ombre*), peraltro destinatario principale dei *Canti di un'isola*. La poesia *Rimani*, infine, pare rispondere a Henze nei contenuti e a Benn nella forma. Il ciclo si conclude con un canto *Al sole*, solenne riflessione sulla potenza della luce – una luce che rende visio-nari attraverso il suo contrario, l'accecamento.

2. Il canto della terra, primigenia e primogenita

Il catalogo dei motivi sviluppati nella terza parte di *Invocazione all'Orsa Maggiore* è già in larga misura presente in *La terra prima*, un'*ouverture* bipartita costruita secondo lo schema d'iterazione, ripresa e variazione⁹ di temi e suoni. La prima sezione è composta di due quartine, un verso isolato e una terzina. Potremmo dire che interpreta lo stato della "terra primigenia". La seconda, più dinamica, in *accelerando* e in *crescendo*, consta di due ter-

⁶ Per il concetto di luogo-segno cfr. il "triangolo geosemiotico" in Vallega 2006. I tre vertici del triangolo, ispirato a quello di Peirce, sono: il luogo come oggetto (nella sua materialità topografica e geografica); il luogo come figura (produzione di metafore); il luogo come segno (produzione di storie, discorsi). Ho adottato la lettura geosemiotica dei luoghi-segno adattandola al campo letterario in Miglio 2008; si integra qui la lettura geosemiotica con la geocritica di Westphal 2007.

⁷ Su questa poesia cfr. l'interpretazione di Svandrlik 2000, pp. 151-163.

⁸ Cfr. la già citata interpretazione di Gargano 2000.

⁹ Su questa modalità compositiva come momento fondamentale dell'*ars poetica* bachmanniana cfr. Manacorda 2000, pp. 136-150.

zine, due quartine, un verso isolato e una terzina. Lì si dà voce al canto della “terra primigenita” e “appena nata”, in quanto generata dalla visione poetica¹⁰.

Le due parti sono introdotte dal motivo portante ed eponimo, ogni volta ripreso secondo una tecnica contrappuntistica di ripetizione e variazione, con decisivi slittamenti di senso e suono. Il titolo-frase musicale, sin nell’articolo determinativo che la introduce, *Das (erstgeborene Land)*¹¹, si rifrange in eco nei ripetuti “da” (“là”) anaforici incipitali: “*Da fiel kein Traum herab*”¹² (v. 4) | “*Da blüht kein Rosmarin*”¹³ (v. 10) della prima parte e simmetricamente “*Da fiel mir Leben zu*”¹⁴ (v. 23) | “*Da ist der Stein nicht tot*”¹⁵ (v. 24) della seconda. Ma il movimento è determinato soprattutto dal parallelismo tra l’incipit della prima parte – “*In mein erstgeborenes Land*”¹⁶ (v. 1) che segna il movimento transitivo accompagnato strutturalmente dall’*enjambement* “*in den Süden | zog ich*”¹⁷ (v. 2) – e l’apertura della seconda parte, “*In meinem erstgeborenen Land*”¹⁸ (v. 13), specularmente seguita dall’*enjambement* (“*Im Süden | sprang die Viper mich an*”¹⁹, v. 14) che riprende il sintagma declinandolo al dativo e situandolo in un luogo preciso, appunto a sud, sotto un albero scheletrico.

Una successione fittissima di allitterazioni e assonanze “*Süden*” (vv. 1 e 13) - “*Stadt*” (città, v. 4) - “*Staub*” (polvere) - “*Schlaf*” (sonno, v. 5) - “*Salz*” (sale, v. 7), nella seconda parte s’innesta in consonanza con voci come “*sprang*” (assaltò, v. 14), per raggiungere un *climax* nella terzina (ai vv. 16-18) intarsiata di sibilanti fino al risveglio epifanico dello “*schauen*” (guardare, v. 22); ripiega infine su “*Stein*” (pietra, v. 24), “*schnellt auf*” (s’incendia, v. 25). Queste sonorità, accompagnate dagli

¹⁰ Svandrlík 2001, p. 71, parla di “partenogenesi”.

¹¹ “La terra prima”.

¹² “Là non cadeva sogno”.

¹³ “Là non fiorisce rosmarino”.

¹⁴ “Là mi accadeva la vita”.

¹⁵ “Là non è morta la pietra”.

¹⁶ “Verso la terra mia prima”.

¹⁷ “Verso sud | migrai”.

¹⁸ “Nella mia terra prima”.

¹⁹ “A sud | m’assaltò la vipera”.

effetti più morbidi delle liquide in – “*Land*” (terra, vv. 1-12) – “*Lied*” (canto, v. 12) – “*Leben*” (vita, v. 23), dispiegano l’arpeggio della terra.

3. *Dinamica e statica dei tempi verbali*

Nella prima strofe il movimento è segnato da una sottile linea fonica tra primo e secondo verso (nel secondo si concentrano i due verbi, monosillabici e legati dalla congiunzione). La ripetizione di suoni rallenta il verso in un incedere paratattico: “*zog ich und fand*”²⁰ (v. 2). L’effetto generale della prima quartina è dunque statico, imperniato soprattutto sui sostantivi, intrecciati in reciproci scambi e rimandi vocalici e consonantici: “*Land*” (terra, v.1) – “*fand*” (trovai, v.2); “*nackt*” – “*verarmt*” (nudi – e in miseria, v.3) – “*Stadt*” (città, v. 4).

In mein erstgeborenes Land, in den Süden
zog ich und fand, nackt und verarmt
und bis zum Gürtel im Meer,
Stadt und Kastell.

Verso la terra mia prima, verso sud
migrai e trovai, nudi e in miseria
e fino ai fianchi nel mare,
castello e città.

Nella seconda strofe i due verbi si trovano in posizione forte rispettivamente all’inizio dei versi 6 e 8: “giacqui”²¹, “*hing ein Baumskelett*”²². La posizione dell’Io lirico è orizzontale, il verbo indica stasi. L’incombere dello scheletro d’albero è altrettanto immobile.

In posizione esposta a fine verso (vv. 5 e 7) si addensano con lenta intensità i participi dei verbi *treten* (schiacciare) e *belauben* (avere una chioma). Il movimento indicato da “*getreten*” è in

²⁰ “Migrai e trovai”.

²¹ “Distesa”

²² “Si chinava un albero, scheletrico”.

effetti sul piano semantico di natura statica: passaggio dalla polvere al sonno²³. Anche la forma “*belaubt*” non rimanda a una chioma fiorente, ma a un’arsura di salsedine incrostata sui rami. Che non si tratti di un luogo preciso (sia Ischia, sia Napoli), ma di un sud topograficamente composito, ce lo dice un particolare minimo. Il sale che dissecca l’albero è “ionico”. E qui la referenza ‘calabrese’ è evidente, e si mescola, come in un gioco di tessere o carte, con le referenze precedenti.

Vom Staub in den Schlaf getreten
Lag ich im Licht,
und vom ionischen Salz belaubt
hing ein Baumskelett über mir.

Da fiel kein Traum herab

Schiacciata dalla polvere nel sonno
giacevo nella luce,
e con la chioma salata dallo Ionio
pendeva su di me scheletrico un albero.

Là non cadeva sogno.

Il verso isolato “*Da fiel kein Traum herab*”²⁴ (v. 9) conferma nella sua negatività l’assenza di sogno nello scarno universo della dormiente. L’albero non ha chioma, dal suo ramo non possono cadere frutti né sogni²⁵. L’assenza si conferma nella terzina che chiude la prima parte di *La terra prima*. Le azioni del fiorire e del rinfrescare si esprimono *ex negativo*. “*Da blüht kein*

²³ Il curatore in IOM, p. 178 rimanda al gioco di parole con l’espressione idiomatica “*in den Staub treten*”, schiacciare nella polvere.

²⁴ “Là non cadeva sogno”.

²⁵ L’azione del cadere è suggerita dal verbo *herab-fallen*, secondo un movimento altrimenti coniugato dal punto di vista metrico, sintattico e semantico nella poesia che dà il titolo all’intera raccolta, appunto *Invocazione all’Orsa Maggiore* (IOM, pp. 32-35) in cui l’Io lirico si rivolge alla costellazione/animale dell’Orsa, perché discenda sulla terra: “*Komm herab*” (v. 1), e si chiude con una visione di pigne d’albero che come meteore cadono (“*fallen*”) sulla terra (v. 27). Il richiamo alla poesia eponima, contenuta nella prima sezione del volume, è importante, proprio perché segna a sua volta un movimento sulla verticale alto-basso. In questo caso, non dalla terra verso il sottosuolo, ma dal cielo alla terra.

Rosmarin”²⁶ – “*Kein Vogel frischt | sein Lied in Quellen auf*”²⁷ (vv. 10-12). Al posto del compiuto, epico *Präteritum* s’istituisce la legge del presente indicativo, che fissa l’immagine in una dimensione negativa senza tempo né divenire.

Da blüht kein Rosmarin,
kein Vogel frischt
sein Lied in Quellen auf.

Là non fiorisce rosmarino,
né uccello rinfresca
il suo canto in sorgenti.

La poesia nega la presenza di una flora che profumi (il rosmarino viene utilizzato qui come marca connotativa della macchia mediterranea). Non c’è fauna, né elementi naturali che ‘cantino’. L’uccello era già stato evocato – attraverso la presenza della notturna civetta, uccello di Athena, nel controllo delle emozioni e delle angosce attraverso le arti del pensiero e della tessitura; uccello rapace, dell’aggressione e della difesa – nel componimento di chiusura della prima sezione del volume, *Mio uccello*²⁸. L’acqua primigenia delle fonti, fonti di vita, sempre nel primo ciclo in *Di una terra, del fiume e dei laghi*²⁹, connotava invece il paesaggio natio austriaco, per così dire *das gebürtige Land*.

Nella seconda parte ritmi e registri cambiano. Le due terzine accelerano l’azione. Lo ‘stato in luogo della ripresa’ (in + dativo: *in meinem*) non determina stasi, ma al contrario innesca il dramma. È il luogo, con i suoi elementi eterici e ctonii, luce e sottosuolo, ad aggredire l’Io che in esso in modo inquietante si accasa.

In meinem erstgeborenen Land, im Süden
sprang die Viper mich an
und das Grausen im Licht.

Nella terra mia prima, a sud
m’assaltò la vipera
e l’orrore nella luce.

²⁶ “Là non fiorisce rosmarino”.

²⁷ “né uccello rinfresca | il suo canto in sorgenti”.

²⁸ IOM, pp. 37-38.

²⁹ IOM, pp. 11-31.

È proprio l'orrore a provocare un cambiamento di attitudine nell'io in cerca di meta a sud.

O schließ
die Augen schließ!
preß den Mund auf den Biß!

Oh chiudi
gli occhi chiudi!
Premi la bocca sul morso!

Una voce, come di coro antico, mette in moto l'azione. La voce nel testo più che parlare o cantare sibila: "*schließ [...] schließ! [...] Preß [...] Biß*". Lo stesso carattere tipografico "ß" anche nel segno grafico reca con sé la sinuosità inquietante del serpente persino sul piano visuale. Come ricorda Giorgio Agamben, "*Myein*, in greco iniziare, significa etimologicamente chiudere – gli occhi, ma soprattutto la bocca. All'inizio dei riti sacri, l'araldo comandava il silenzio (*epitattei ten siopen*)"³⁰.

L'imperativo è interiore, appartiene all'io lirico, ma è anche manifestazione sonora della terra primigenia, della sua luce e del suo buio. È già canto della terra. Le due dimensioni sono parallele, introdotte dal suono-congiunzione nell'anafora "*Und*" - "*und*" (vv. 19-20). Stringere gli occhi per la luce accecante e per il dolore sarà come premere con le labbra sulla propria ferita. Occhio, ferita, bocca: dal punto di vista iconologico pertengono a un medesimo ambito metapoetico. Fessure, soglie tra interno ed esterno, buio e luce, io (corpo) e mondo (elementi naturali): la stretta via che la parola può e deve percorrere.

Lo conferma la seguente strofe se la leggiamo come esperimento di scrittura simultanea, come partitura di voci tra io e mondo, bocca e ferita, sottosuolo e sole.

Und als ich mich selber trank
und mein erstgeborenes Land
die Erdbeben wiegten,
war ich zum Schauen erwacht.

³⁰ Agamben 2010, p. 12.

E avendo bevuto di me
e la mia terra prima
cullandosi in terremoti,
mi risvegliai alla vista.

4. *Simultaneità, reversibilità, metamorfosi*

La ripetizione delle dominanti sonore, da “*Land* | “*zog ich und fand*”³¹ (vv. 1-2) a “*Land*” | “*sprang [...] mich an*”³² (vv. 13-14), si realizza con movimento metamorfico, che passa per “*Mund*” (bocca, v. 18) e si propaga in “*Und*” - “*und*” (e – e, vv. 19-20).

Bere il veleno dalla propria ferita è saggiare se stessi attraverso l'elemento estraneo, il siero del serpente che viene dal sottosuolo. Questo evento accade in contemporanea con un'altra manifestazione sotterranea: il terremoto. La terra trema e non distrugge ma culla, così come succhiare il morso di un serpente non uccide ma salva la vita. Il veleno è *pharmakon*. Il terremoto è “scossa”, *Ruck, choc*, dis-trazione, dislocazione dell'armonia³³.

Queste sono le condizioni per cui non il sogno, ma la vita possa (ac)cadere. La “vita” è qualcosa che ci accade se intraprendiamo la traiettoria dall'alto verso il basso. È un paradosso, perché qui la ricerca di vita segue una traiettoria di viaggio infero. Ma su questo particolare movimento si tornerà spesso nel corso del libro.

Da fiel mir Leben zu.

Là mi accadeva la vita.

“*Da*”: prima viene definito luogo dove non (ac)cadono sogni, dove non fiorisce il rosmarino (*ergo*: dove non vale lo stereotipo del sud come luogo sognato di profumi mediterranei). Poi è il

³¹ “Terra | migrai e trovai”.

³² “Terra | mi assaltò”.

³³ Così Bachmann nelle *Lezioni di Francoforte* (LF, p. 24): “La realtà acquista un linguaggio nuovo ogni qualvolta si verifica una scossa [uno scatto] morale, conoscitiva”. La poesia a sua volta dovrà essere “pane che stride tra i denti come sabbia, e risvegliare la fame piuttosto che placarla”; dovrà essere “affilata di conoscenza e amara di nostalgia se vorrà scuotere l'uomo dal suo sonno” (LF, pp. 29-30); cfr. *infra*, pp. 153-154.

luogo dell'accadere, anzi del fluire della vita, se si tiene conto di quanto recita l'ultima terzina: "là non è morta la pietra" (v. 24). Una pietra viva – lo insegnano l'intertesto bachmanniano dei *Canti di un'isola* – è la pietra stessa nel suo stato magmatico: fuoco liquido, lava.

Da ist der Stein nicht tot.
Der Docht schnellst auf,
wenn ihn ein Blick entzündet.

Là non è morta la pietra.
Rapido sguizza lo stoppino,
quando uno sguardo l'incendia.

I versi alludono all'opera dell'uomo, a uno stoppino che s'accende solo con lo sguardo³⁴ di chi sappia vedere. L'occhio del poeta è pietra incendiaria.

Rispetto al canone tedesco del viaggio in Italia Bachmann segna una cesura: rivisita e riscrive, guarda con occhi nuovi e ricrea nella scrittura un luogo tutt'altro che ameno. La poetessa-filosofo affronta l'esistenza del sottosuolo e del buio non per superare la morte in una rigenerazione estetica – come avrebbe potuto fare Goethe – bensì per entrare in contatto con strati profondi, sotterranei, non familiari al 'normale' viaggiatore in Italia proveniente dal Nord, che semmai li avverte come disturbo, contrappunto, interferenza rispetto alla propria ricerca di armonia.

Elemento decisivo in questa poesia della rinascita di una terra e di una scrittura non sono tanto il male, né il veleno, né il buio

³⁴ *Zufall* è qualcosa che ci precipita addosso. Su questa particolare etimologia Bachmann avrebbe ragionato nel discorso pronunciato nel 1965 in occasione del Premio Büchner, *Ein Ort für Zufälle* (trad. it. *Luogo eventuale*, Bachmann 1992); Svandrlik 2001, p. 127 ragiona sul termine *Zufall* in relazione al discorso pronunciato per il Premio: "Nel suo significato letterale il titolo vuol dire 'Un luogo per eventi casuali'" – suggestivamente tradotto con *Luogo eventuale* nell'edizione corrente. Ma – ricorda Svandrlik, la genesi del titolo risale all'uso particolare di questa parola che si ritrova nel racconto *Lenz* di Georg Büchner, come sinonimo di "attacco" (più propriamente si dovrebbe dire: *Anfall*) psicotico, alterazione di uno stato mentale. Questa alterazione, attacco, colpo improvviso, ci porta nella zona semantica del "*Ruck*", della scossa, del "morso".

(vedi le diverse interpretazioni di questa poesia che continuano ad assimilare il territorio all'Eden)³⁵, bensì l'atto del morso e la vita feconda del sottosuolo.

Si indica con precisione il nome della *Viper* e non di una generica *Schlange* (serpente) che pure avrebbe trovato ragion d'essere, nel tessuto fonico del componimento, nella serie di assonanze e allitterazioni in sibilante. Questo perché le associazioni non vanno spontaneamente verso il maestoso serpente tentatore dell'Eden, ma verso una figura di dimensioni molto più modeste, meno legata all'albero e aderente alle zolle del suolo. La vipera andrebbe messa in relazione con la tarantola che compare nella altrettanto musicalmente, ritmicamente composta *Apulia*³⁶. Il morso della tarantola, come quello della vipera, è doloroso ma necessario punto di contatto con gli strati profondi dell'Italia (intesa come territorio simbolico di genesi; i morsi aprono un varco alla ricerca stratigrafica del sé nell'oscuro, in contiguità con forme estatiche che nulla hanno a che vedere con il classicismo, ma attingono alla "Vorzeit", tempo anteriore³⁷. Tempo anteriore, mondo preclassico, dionisismo, arcaico ma ancora vivo nell'oggi: Ernesto De Martino stava appunto lavorando su questi temi e materiali negli anni in cui Bachmann scriveva, e Henze vi contribuiva con i suoi studi e le sue opere³⁸. Con ogni probabilità Ingeborg Bachmann ebbe tra le mani il numero di "Nuovi Argomenti" del 1953 su cui De Martino pubblicò il suo *Diario di viaggio* in Lucania e in Puglia³⁹.

L'attenzione di Bachmann alla musica, al ritmo e alla ripetitività ossessiva permettono di riconoscere un programma di rifon-

³⁵ Cfr. Huml 1999; Schmaus 2002, pp. 67-78.

³⁶ Traduco *Apulia*, e non (nella più corretta dizione) *In Puglia*, nell'intento di mantenere l'aura eufonica del toponimo così come percepito da Bachmann. Cfr. Svandrlik 2001, p. 72; ma anche Kucher-Reitani 2000, p. 176.

³⁷ Cfr. *infra*, pp. 70-71.

³⁸ Cfr. la precoce e diffusa pubblicazione di Ernesto De Martino, *Note di viaggio*, in "Nuovi Argomenti", I, 1953, n. 2: 47-79 (De Martino 1953), che precede di sei anni la pubblicazione de *La terra del rimorso* (De Martino 1959). Su Henze e il dionisismo cfr. Russi 2008, pp. 141-162. Cfr. Serpa 1986, pp. 96-103.

³⁹ È documentata dalle stesse memorie di Henze la frequentazione e la consonanza con il gruppo editoriale di "Nuovi Argomenti" (cfr. Henze 1996, pp. 70, 244-247), anche prima di conoscerli di persona negli anni sessanta a Roma.

dazione poetica attraverso una ritualità geopoeticamente situata. Nella terza parte del canzoniere consegnatoci sotto il nome di *Invocazione all'Orsa maggiore*, la poetessa esplora terra e sottosuolo, mettendo alla prova diverse forme poetiche e musicali, dopo aver individuato nella musica l'arte portatrice di verità arcaiche.

La terra prima, non a caso una delle più tarde poesie tra quelle pubblicate⁴⁰ nel volume, avvia temi, introduce voci che si dispiegano nei componimenti successivi in *Lieder*, arie, contrapunti, danze, alla ricerca della voce di una terra partorita dallo sguardo, dal canto, dal corpo ferito, cioè aperto.

Per questo la terra primigenia è simultaneamente terra primogenita. Forse in italiano l'ambiguità potrebbe risolversi traducendo "terra mia *prima*". *Prima* nell'accezione latina, (nello spazio) anteriore, davanti, precedente, estremo; (nel tempo) iniziale, recente, primo.

⁴⁰ Pubblicata per la prima volta in "Wort in der Zeit", I, 1956, p. 38.

Secondo movimento (moderato, poi rapido)
Il canto della terra

Musica e parola, entusiaste l'una dell'altra, entusiaste d'essere insieme, sono uno scandalo, una rivoluzione, un amore, una confessione. Tengono svegli i morti e danno fastidio ai vivi, anticipano ogni desiderio di libertà e inseguono ogni trasgressione fino a perdere il sonno. Il fine più alto per loro è produrre un effetto. [...] E si dovrebbe allora poter brandire una pietra e tenerla alta, nella selvaggia speranza che cominci a fiorire, come la musica tiene alta una parola e la illumina attraversandola con tutta la forza del suono. Poiché è tempo di avere occhi per la voce umana, questa voce di una creatura incatenata, non del tutto capace di dire di cosa soffre, di cantare fino in fondo le altezze e le profondità che pure va misurando. Abbiamo solo quest'organo non del tutto preciso, non del tutto affidabile col suo volume modesto, con una soglia verso l'alto, e l'altra verso il basso – ben lungi dall'essere un apparecchio, un sicuro strumento, o una macchina riuscita. [...] Ma è tempo di dare attenzione a questa voce, di consegnare a lei le nostre parole, i nostri suoni, di farla arrivare fino a chi sta in attesa, a chi s'è voltato dall'altra parte, con tutta la bellezza dei suoi sforzi. È tempo di non pensarla più come un mezzo, ma come vicaria, sostituto provvisorio fino a quando poesia e musica troveranno il loro momento di verità, incontrandosi.

Ingeborg Bachmann, *Musica e poesia*, 1964
(KS, pp. 249-252; traduzione mia).

Canti di un'isola (1954)¹

I

1. Frutti d'ombra cadono dai muri,
2. luce di luna imbianca la casa, e cenere
3. di crateri ormai freddi trasporta vento marino nelle stanze.

4. Negli abbracci di ragazzi belli
5. dormono le coste,
6. la tua carne sente la mia nella memoria,
7. mi era già accaduto
8. quando le navi
9. si levarono dalla terra e croci
10. col nostro peso terreno
11. ci fecero da albero maestro.
12. Ora i patiboli sono vuoti,
13. ci cercano e non ci trovano.

II

14. Quando risorgi,
15. quando risorgo,
16. non c'è pietra davanti alla porta,
17. non c'è barca sul mare.

18. Domani rotoleranno i tini
19. incontro alle onde, è domenica,
20. arriviamo con unguenti
21. ai piedi sulla spiaggia, laviamo
22. l'uva e pigiamo
23. il raccolto in vino,
24. domani sulla spiaggia.

¹ W I, pp. 121-124; IOM, pp. 92-99, ma qui traduzione mia.

- 25. Quando risorgi,
- 26. quando risorgo,
- 27. il boia pende alla porta,
- 28. il martello sprofonda nel mare.

III

- 29. Una volta dovrà pur arrivare la festa!
- 30. Sant'Antonio, tu che hai sofferto,
- 31. san Leonardo, tu che hai sofferto,
- 32. san Vito, tu che hai sofferto.

- 33. Spazio alle nostre preghiere, spazio a chi prega,
- 34. spazio a musica e gioia!
- 35. Abbiamo imparato la semplicità,
- 36. cantiamo nel coro delle cicale,
- 37. mangiamo e beviamo,
- 38. i gatti smagriti
- 39. si aggirano intorno al tavolo,
- 40. finché non comincia la messa della sera,
- 41. ti tengo per mano
- 42. con gli occhi,
- 43. e un cuore quieto e coraggioso
- 44. ti offre in sacrificio i suoi desideri.

- 45. Miele e noci ai bambini,
- 46. reti colme ai pescatori,
- 47. fertilità ai giardini,
- 48. luna al vulcano, luna al vulcano!

- 49. Le nostre scintille andarono oltre i confini,
- 50. oltre la notte i razzi lanciarono
- 51. una ruota, in rivoli scuri
- 52. si allontana la processione e fa
- 53. spazio al tempo del mondo anteriore,
- 54. alle lucertole sguscianti,
- 55. alle piante voraci,
- 56. al pesce febbricitante,
- 57. alle orge del vento e del desiderio
- 58. del monte, dove pia
- 59. una stella si sperde, si lancia
- 60. sul suo petto e si polverizza.

- 61. Ora siate dignitosi, ottusi santi,
- 62. dite alla terraferma che i crateri sono inquieti!

63. San Rocco, tu che hai sofferto,
64. oh tu che hai sofferto, Santo Francesco.

IV

65. Quando qualcuno va via, il cappello
66. con le conchiglie che ha raccolto
67. in estate, deve gettarlo in mare
68. e navigare coi capelli al vento,
69. il tavolo che aveva apparecchiato
70. per il suo amore, deve precipitarlo in mare,
71. il resto del vino
72. rimasto nel bicchiere, deve precipitarlo in mare,
73. il pane ai pesci deve dare,
74. e una goccia di sangue col mare deve mescolare,
75. il suo coltello nelle onde deve affondarlo bene
76. e fare affondare la sua scarpa,
77. cuore, àncora e croce,
78. e navigare coi capelli al vento!
79. Poi tornerà.
80. Quando?
81. Non chiedere.

V

82. È un fuoco sotto terra
83. e il fuoco è puro.
84. È un fuoco sotto terra
85. e pietra liquida.
86. È un fiume sotto terra
87. che scorre dentro di noi.
88. È un fiume sotto terra
89. e ustiona le ossa
90. Viene un grande fuoco,
91. viene un fiume e scorre sulla terra.
92. Noi saremo testimoni.

Lieder von einer Insel

Schattenfrüchte fallen von den Wänden, | Mondlicht tüncht das Haus,
 | und Asche erkalteter Krater trägt der Meerwind | herein. | In den Umar-
 mungen schöner Knaben | schlafen die Küsten, | dein Fleisch besinnt sich
 auf meins, | es war mir schon zugetan, | als sich die Schiffe | vom Land
 lösten und Kreuze | mit unserer sterblichen Last | Mastendienst taten. | Nun
 sind die Richtstätten leer, | sie suchen und finden uns nicht. || Wenn du auf-
 erstehst, | wenn ich aufersteh, | ist kein Stein vor dem Tor, | liegt kein Boot
 auf dem Meer. | Morgen rollen die Fässer | sonntäglichen Wellen entgegen,
 | wir kommen auf gesalbten | Sohlen zum Strand, waschen | die Trauben
 und stampfen | die Ernte zu Wein, | morgen am Strand. || Wenn du aufer-
 stehst, wenn ich aufersteh, | hängt der Henker am Tor, | sinkt der Hammer
 ins Meer. Einmal muß das Fest ja kommen! | Heiliger Antonius, der du
 gelitten hast, | heiliger Leonhard, der du gelitten hast, | heiliger Vitus, der
 du gelitten hast. | Platz unsren Bitten, Platz den Betern, | Platz der Musik,
 und der Freude! | Wir haben Einfalt gelernt, | wir singen im Chor der Zika-
 den, | wir essen und trinken, | die mageren Katzen | streichen um unseren
 Tisch, | bis die Abendmesse beginnt, | halt ich dich an der Hand | mit den
 Augen, | und ein ruhiges mutiges Herz | opfert dir seine Wünsche. | Honig
 und Nüsse den Kindern, | volle Netze den Fischern, | Fruchtbarkeit den Gär-
 ten, | Mond dem Vulkan, Mond dem Vulkan! | Unsre Funken setzten über
 die Grenzen, | über die Nacht schlugen Raketen | ein Rad, auf dunklen Flö-
 ßen | entfernt sich die Prozession und räumt | der Vorwelt die Zeit ein, | den
 schleichenden Echsen, | der schlemmenden Pflanze, | dem fiebernden Fisch,
 | den Orgien des Winds und der Lust | des Bergs, wo ein frommer | Stern
 sich verirrt, ihm auf die Brust | schlägt und zerstäubt. || Jetzt seid standhaft,
 törichte Heilige, | sagt dem Festland, daß die Krater nicht ruhn! | Heiliger
 Rochus, der du gelitten hast, | o der du gelitten hast, heiliger Franz. || Wenn
 einer fortgeht, muß er den Hut | mit den Muscheln, die er sommerüber |
 gesammelt hat, ins Meer werfen | und fahren mit wehendem Haar, | er muß
 den Tisch, den er seiner Liebe | deckte, ins Meer stürzen, | er muß den Rest
 des Weins, | der im Glas blieb, ins Meer schütten, | er muß den Fischen sein
 Brot geben | und einen Tropfen Blut ins Meer mischen, | er muß sein Mes-
 ser gut in die Wellen treiben | und seinen Schuh versenken, | Herz, Anker
 und Kreuz, | und fahren mit wehendem Haar! | Dann wird er wiederkom-
 men. | Wann? | Frag nicht. || Es ist Feuer unter der Erde, | und das Feuer ist
 rein. | Es ist Feuer unter der Erde | und flüssiger Stein. | Es ist ein Strom
 unter der Erde, | der strömt in uns ein. | Es ist Strom unter der Erde, | der
 sengt das Gebein. | Es kommt ein großes Feuer, | es kommt ein Strom über
 die Erde. | Wir werden Zeugen sein.

1. *Palinsesti e sguardo verticale*

RAVISSEMENT. Épisode réputé initial (mais il peut être reconstruit après coup) au cours duquel le sujet amoureux se trouve “ravi” (capturé et enchanté) par l’image de l’objet aimé [...]. Lorsque je “revois” la scène du rapt, je crée rétrospectivement un hasard: cette scène en a la magnificence: je ne cesse de m’étonner d’avoir eu cette chance: rencontrer ce qui va à mon désir; ou d’avoir pris ce risque énorme: m’asservir d’un coup à une image inconnue (et toute la scène reconstruite opère comme le montage somptueux d’une ignorance)².

FÊTE: [...] Pour l’Amoureux, le Lunaire, c’est une jubilation, ce n’est pas un éclatement: je jouis du dîner, de l’entretien, de la tendresse, de la promesse sûre du plaisir: “un art de vivre au-dessus de l’abîme”³.

Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*

I *Canti di un’isola* sono noti e letti soprattutto per il loro alto grado di referenzialità rispetto alle vicende private dell’autrice e ai paesaggi mediterranei che evocano. Hanno alimentato letture, anche perplesse, di una più mistica riscrittura del complesso mediterraneo, di benniana nonchè nietzscheana memoria⁴. Pro-

² Barthes 1977, pp. 223-229.

³ Ivi, pp. 139-140.

⁴ Cfr. per esempio la lettura di Corrado 2005, che discute criticamente, accogliendone sostanzialmente le posizioni, le letture di Huml 1999; Demetz 1970. Un’analisi formale della poesia in Muth 1976.

veremo piuttosto a interrogare questo ciclo di *Lieder* come palinsesto culturale e partitura musicale. S'intende palinsesto come ri-composizione di livelli e voci diverse: un *komponieren*, musicale della memoria, del dolore, della speranza individuale, ma anche delle memorie, dei dolori, delle speranze collettive⁵.

Perché tutti gli elementi citati (memoria del singolo e memoria culturale) trovino uno spazio comune in cui iscriversi e in cui risuonare, il ciclo di poesie va letto come partitura, dunque usando uno sguardo verticale. Lo sguardo e la scrittura “verticali” fanno parte della prassi e dell'estetica di Ingeborg Bachmann. Così nelle sue *Lezioni di Francoforte*: “Nell'arte non c'è progresso sulla linea orizzontale, ma solo un sempre nuovo innalzarsi di una verticale [*Aufreißen einer Verticale*]”⁶.

Scrivere per Ingeborg Bachmann è uno dei modi del “comporre”. (“Ho prima cominciato a comporre, e solo dopo a scrivere”)⁷ – ecco una delle possibili ragioni del trasporto che spinse da subito Hans Werner Henze verso la poetessa. In una delle prime lettere inviatele, il musicista si dice colpito dal carattere musicale, dalla “freddezza dodecafonica”, e dalla “felice scoperta della loro affinità con la nostra giovane musica”⁸ di alcuni testi che sarebbero confluiti nella raccolta *Il tempo dilazionato*. Dodecafonica, non armonica.

Nei *Canti di un'isola* come nei testi che successivamente andremo a considerare la direzione della verticale punta verso il sottosuolo, luogo delle dissonanze. Nel momento in cui le forze del sottosuolo emergono in superficie, in un'inversione direzionale, si libera un moto di distruzione violenta, un movimento di dis-armonia.

⁵ Il rimando a Genette 1962 è d'obbligo per una più generale teoria del palinsesto letterario, pp. 36-62. Sul ruolo della memoria nella poetica di Bachmann, cfr. Stoll, 1991; *idem*, 1993; Weigel, 1993; Caduff, 1995.

⁶ KS, p. 256, già in W IV, p. 195.

⁷ Bachmann 2004, p. 37.

⁸ BH, p. 11; BHT, p. 3.

2. Poesia-musica. Bachmann come “Wort-Komponistin”

I *Canti di un'isola* sono scrittura musicale in sé, a prescindere dalla successiva messa in musica di Henze⁹, che pure ne esalta alcuni aspetti compositivi. Henze stesso, intervistato, sostiene di averli voluti mettere in musica per dare loro una “seconda voce”, accanto a quella già presente nella stesura di Bachmann, per offrirne “*eine Bestätigung*”: “una conferma” del loro carattere peculiare. Sottintesa è per lui la presenza di una voce, musicale in sé e per sé, nelle poesie¹⁰.

I *Lieder* sono punto d'intersezione di molti temi bachmanniani riguardo alla memoria, alla voce, all'impegno, alla possibilità non di una fusione, ma di un luogo di *Angrenzung*, adiacenza, tra musica e poesia: il canto appunto.

Ma cosa vuol dire *Komposition* per Bachmann?

talvolta si parla di “prosa musicale”, “lirica musicale”, io respingo queste espressioni. Non esiste una lirica musicale, non esiste una prosa musicale. La musica è qualcosa di molto diverso, musica è qualcosa che richiede un orecchio assoluto, un orecchio assoluto per la composizione¹¹.

Questa visione della scrittura musicale comporta una diversa idea di spazio e tempo sulla pagina. Se leggiamo un testo, o se leggiamo una partitura, affrontiamo in entrambi i casi un'esperienza di arti temporali – l'una va verso l'orizzontale, l'altra si muove sia sulla verticale, sia sull'orizzontale. In verità quello che Bachmann ci ricorda, è che anche la poesia ha una sua invisibile verticalità.

⁹ Henze 1964.

¹⁰ Cfr. il documentario *Partitur einer Freundschaft*, ORF 2005. La qualità musicale del testo è testimoniata anche dagli studi presentati nel corso del convegno *Ingeborg Bachmann und die Musik*, Graz, 2005, soprattutto nell'attenzione per il trattamento di Giacomo Manzoni, che ha utilizzato per il suo *Finale e Aria* (1991) per soprano e orchestra e quartetto d'archi il testo integrale dell'ultima strofe dei *Lieder von einer Insel*, cogliendo le caratteristiche musicali della scrittura, nonché della lettura ad alta voce del testo bachmanniano; su Bachmann e il ruolo poetologico della musica cfr. ad es., tra i numerosi studi, Solibakke 2005, Bielefeldt 2003, Weigel 1999 (2003), pp. 134-149, 161-235; Achberger 1993; Lindemann 1993; Schrattenholzer 1985-1988; Weissmann 1978.

¹¹ Bachmann 2004, *Ein Tag wird kommen*; vedi anche l'intervista con Andrea Schiffner, in *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, München – Zürich, 1983, p. 124.

In che senso si tratta di un'arte ibrida, musica-scrittura? Theodor W. Adorno, in *Il saggio come forma* (1956)¹², individua nella successione temporale dei segni della notazione e della esecuzione il *trait d'union* tra scrittura e musica. Nello stesso anno, in *La strana musica* (*Die wunderliche Musik*), Bachmann sembra rispondergli: esiste una spazialità, oltre che una temporalità della partitura¹³.

È questa spazialità, questa capacità tettonica di partire dal fondo per risalire in superficie che fa dei *Canti di un'isola* una partitura della memoria culturale di Ischia e assume, nella sua forma poetico-musicale, un valore simbolico. Diventa uno dei modi per “danzare via” (*exorchein*) il “mistero” della terra¹⁴. La composizione si propone, in quanto *geformte Zeit*¹⁵, tempo messo in forma, come atto estetico, etico e politico in grado di raccordare l'arcaico, il profondo, con il qui e l'ora. È questo – conviene ripeterlo – il programma che anche i già citati studiosi e intellettuali italiani intendevano realizzare negli anni del sodalizio tra Bachmann e Henze. Si pensi per esempio a quanto Henze stesso scrive a proposito del programma estetico e politico di Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini e Sandro Penna nelle sue memorie: egli osserva come questi autori, in modi diversi, cercassero un senso etico del loro mestiere d'artisti, coltivando un odio verso una borghesia, da cui pur provenivano, che stava distruggendo ogni legame con le radici culturali e popolari dell'Italia, rendendola violenta, immemore e volgare. Il loro lavoro “voleva risvegliare nei lettori colti l'attenzione per la cultura popolare, e del popolo per le proprie radici”¹⁶.

¹² Adorno, 1958, pp. 31 sgg.

¹³ “Prima c'è il pentagramma con le sue linee orizzontali; cinque si configurano come una strada con indicazioni e pezzi di percorso, cartelli di divieto e di sosta e altri di avviso e di limitazione della velocità [...]. A volte il traffico è molto intenso, e la carta pullula di segni neri [...]. A tratti è tutto silenzioso e vuoto; solo una o l'altra nota s'è smarrita lì, ha osato troppo in là o è rimasta indietro. Le strade si perdono in un altro paese”; cfr. KS, p. 208.

¹⁴ Cfr. Agamben 2010, *supra*, p. 45.

¹⁵ Cfr. Solibakke 2005.

¹⁶ Cfr. Henze 1996, p. 246.

3. Memoria come “formula” mnestica

qui e là mi ricordo di un verso sentito tanto tempo fa, di un’espressione, e se qualcosa mi piace molto, e se penso che debba venire “salvata”, allora uso, o vario quell’espressione, gli conferisco un nuovo valore e una nuova posizione. È questo, se vuole, un particolare rapporto col passato, un modo di lavorare che per esempio nella musica è sempre esistito [...] Creare spazio per una nuova posizione, per un nuovo valore a ciò che è pieno di espressione e viene dal passato [*dem Ausdruckvollen in der Vergangenheit einen neuen Stellenwert in der Gegenwart einräumen*]¹⁷.

Il protocollo di funzionamento della memoria poetico-musicale di Bachmann non potrebbe essere tracciato meglio. Giunge innanzitutto, in chi si accinge a scrivere e comporre, il ricordo di un verso, di un’espressione ascoltata nel passato e percepita come “piacevole”. L’impulso è quello di “salvarla”. Per questo Bachmann la “usa” e la sottopone a “variazione”, attribuendole un “valore” nuovo – anche in senso musicale. Questo è il suo modo “di rapportarsi al passato” ma anche un “modo di lavorare”. Perciò ella rifiuta la categoria di “citazione letteraria” nella sua poesia, ma accetta invece l’idea di citazione musicale (in cui il suo amato Gustav Mahler era maestro).

Le citazioni musicali sono, in tal senso, accensioni in lontananza, “*Zündungen von Fern*”. Chi scrive, per Bachmann, inserisce “formule in una memoria [...], meravigliose parole antiche [...], legate o esplose per mezzo di parole nuove, nuovi segni per la realtà”¹⁸.

In questo “secondo movimento seguiremo il farsi di alcune “formule”, che producono insospettite “accensioni che vengono da lontano” e quasi magici rapporti tra la memoria individuale (di Henze, di Bachmann) e la memoria collettiva, storica. Ma anche “accensioni” tra le arti, tra musica e poesia.

¹⁷ Bachmann, 1973, p. 123. Trad. it. Bachmann 1989. Qui trad. mia.

¹⁸ *Wozu Gedichte*, in W IV, p. 303.

4. *Memoria individuale*

La memoria individuale, possiamo anticiparlo, verrà utilizzata come citazione, in senso musicale, nella poesia.

Il primo livello di lettura da cui partiamo è quello più evidente, il più frequentato. La riscrittura di un incontro. La nostra prima fonte sono le memorie di Henze¹⁹.

Arrivò una domenica, nel giorno della grande festa di San Vito a Forio. L'andai a prendere al porto e la portai nella piccola casa saracena che avevo fittato per lei accanto alla mia²⁰.

Henze descrive la prima serata a Ischia, la sera di San Vito – il santo dei tarantolati, sia detto per inciso – di quell'agosto del 1953. Ricorda tutti i particolari ancora riscontrabili nei *Lieder* di Bachmann: la vista sul mare e sulle gole del monte Epomeo, i canti e le processioni, i fuochi d'artificio. Nelle pagine dell'autobiografia Henze ricorda esattamente la frase della padrona di casa, la signora Antonia Capuano, che così reagisce alle preoccupazioni di Bachmann, che paventa la spesa eccessiva che i fuochi della festa di San Vito comportano per la comunità ischitana:

“Ma no! Dovrà arrivare una buona volta la festa!” Questa frase è poi diventata l'incipit di un canto processionale e per danza [*Tanz-und Prozessionslieder*] nei *Canti di un'isola* di Ingeborg, che io all'inizio degli anni sessanta ho messo in musica per un piccolo coro e per un piccolo numero di strumenti (tra essi un organetto)²¹.

Ricorda poi le loro giornate lente e scandite, intense e giocate sul margine tra distanza e unione, nell'ora del meriggio, nel canto delle cicale, il lavoro intenso e regolare, gli scambi affettuosi di idee, di reciproca conoscenza, e infine la teatrale partenza con la nave, sotto la pioggia che annunciava l'autunno.

Il secondo livello di referenza biografica si può ricostruire elaborando la vicenda dal punto di vista di Ingeborg Bachmann.

¹⁹ Henze 1996, pp. 154-156. Su questo testo autobiografico e sull'intreccio tra la memoria di Henze e la memoria di Bachmann, cfr. Zanasi 1995.

²⁰ Henze 1996, p. 154.

²¹ Henze 1996, p. 155.

Ischia, agosto-settembre 1953: la poetessa fa visita a Hans Werner Henze. Il viaggio segna di fatto il suo trasferimento in Italia. Quel periodo marca una svolta nella sua poetica. Da quel momento in poi Bachmann comincerà a riflettere sul rapporto tra composizione musicale e scrittura: per esempio, nel saggio *La strana musica* (1956), poi in *Musica e poesia* (1964); o ancora nella sperimentazione di moduli musicali in diversi generi letterari nel corso degli anni sessanta (poesia, libretto, romanzo, radiodramma). I *Canti di un'isola* appaiono per la prima volta nella rivista "Jahresring. Ein Schnitt durch Literatur und Kunst der Gegenwart" (1954). Lo stesso volume accoglie, e non è di secondaria importanza, una serie di componimenti in cui si trovano temi e motivi affini: c'è Paul Celan *Ho sentito dire (Ich hörte sagen)*, *Di notte (Nachts)*, *In forma di cinghiale (In Gestalt eines Ebers)*; c'è Marie Luise Kaschnitz con le sue poesie da un'altra isola, la Sicilia, nel ciclo *Viaggio nelle isole (Inselreise)*, inframmezzato dai disegni ad acquarello di Werner Gilles, *Pescatori d'Ischia*; e c'è Ursula Rusche-Wolters, con un tema più che mai tipico per il complesso poesia-mondo ctonio: *Orpheus*. Esiste dunque un clima comune, un'attenzione culturale condivisa, proprio nel 1954. L'esistenza di questo complesso tematico diffuso ci consente di andare oltre l'orizzonte biografico ristretto della vicenda Bachmann-Henze.

La situazione in cui il ciclo nasce è però ancora altra rispetto a quella di cui resta traccia biografica nelle memorie di Henze. Esso viene scritto dopo, ed è molto distante: come la *Stimmung* dell'io lirico e dell'io che scrive (che sente il distacco e l'addio), rispetto a quella, felicemente vissuta dall'io biografico nell'occasione cui il testo allude. La situazione psicologica dell'io storico di Ingeborg Bachmann è di profonda separazione e dolore. L'amicizia, questa *Merkwürdigkeit*, questa "cosa strana e particolare" (così Bachmann chiama il loro rapporto), tra la scrittrice e il "maestro" – è messa a dura prova. Separati da un'impossibile congiunzione dei corpi, eppure in continua ricerca l'uno dell'altro. Tra i fatti narrati da Henze e la riscrittura di Bachmann sono successi eventi che vale la pena ricordare, proprio per misurare i rischi di una lettura che non tenga conto del fatto che, anche la referenzialità biografica più evidente e apparentemente mimetica, è sempre *fiktiv*.

Il più eclatante degli eventi accaduti è la proposta di matrimonio fatta a Bachmann da Henze (nonostante la sua dichiarata omosessualità), seguita dal suo subitaneo ritirarsi spaventato, autoflagellandosi, autocondannandosi all’“Inferno”²². Rilevante è la risposta di lei, peraltro rimasta nel cassetto, del primo maggio 1954:

Please don't think that I was so hurt because you made up your mind otherwise. I was much more sad and ill because I didn't understand your behaviour, silence and coldness. Reading you letter I mean you were only afraid of this marriage-idea, afraid that I could take it seriously. [...] I don't believe in fair life and nice princes. There are many and different ways to go to hell.

La segnatura dell'esistenza nella scrittura è evidente:

I mean we should both forget this affair and make in future the best out of our friendship and our work and the possibilities between both. Take the “Lieder” which I owe you and which are written for you [...] Please do feel freely, and when we see again we can drink new wine for shy and witty times without harm || Ingeborg²³

I *Lieder* sono “scritti per” Henze, ma sono anche un superamento di un’*impasse* biografica. La stessa lettera di Bachmann rivela un elemento di autostilizzazione, in quanto tace delle altre relazioni intertestuali della poesia, che rimandano a Paul Celan²⁴. Henze non riceverà mai questa lettera, ma riceve il testo dei *Lieder*. Sa bene che non sono una risposta personale²⁵, ma una svol-

²² BH, p. 32; BHt, p. 17.

²³ BH, p. 33-34. BHt, pp. 197-198: “Per favore, non pensare che mi sia sentita così ferita dalla tua decisione di agire altrimenti. Mi ha rattristato e angustiato molto di più non riuscire a capire il tuo comportamento, il tuo silenzio e la tua freddezza. Leggendo la tua lettera ho capito che eri soltanto spaventato dall’idea di questo matrimonio, spaventato che io la prendessi sul serio. [...] Non credo nelle favole né nei principi azzurri. I modi di andare all’inferno sono molteplici, e tutti diversi. Ciò che voglio dire è che dovremmo dimenticare entrambi questa faccenda e in futuro trarre il massimo dalla nostra amicizia e dal nostro lavoro, nonché dalle possibilità derivanti da entrambi. Prendi i ‘Lieder’ di cui ti sono debitrice e che sono stati scritti per te. [...] Ti prego sentiti libero, e quando ci incontreremo di nuovo potremo brindare, senza esagerare, con del vino novello a periodi sereni o più spensierati || Ingeborg”.

²⁴ Cfr. *infra*, pp. 87 sgg.

²⁵ “*ich bin dankbar und froh, daß aus der ganzen Angelegenheit Kunst entstanden ist.*”, Henze a Bachmann, lettera n. 17, BH, p. 35.

ta nella stessa scrittura di Bachmann. Riconosce anzi ai *Lieder* “eine eigene Feuchtigkeit und Wildheit”, “una loro umidità e selvatichezza”: caratteristiche quasi naturali che hanno a che fare con strati profondi, avvertiti forse come troppo profondi per l'estetica degli anni Cinquanta, e per questo “scandalosi” e “allarmanti”. Attraverso la contaminazione con musica e tradizione antica l'elemento selvaggio lega la ricerca poetica di Bachmann con la ricerca musicale di Henze (contestata in quel periodo dal pubblico romano proprio per le trasgressioni al severo *diktat* della scuola di Darmstadt²⁶).

You have in these new poems something alarming, scandalous, bewildering, startling. If you go on this way you'll have the most beautiful scandals too, if you like it or not. You won't mind I hope. Is this what you understand with “aus dem vollen”? Is this your “volles”? If so, go on, and you can do things who hurt and bite and upset your readers very much²⁷.

Dagli stessi protagonisti della vicenda, dunque, il piano della memoria individuale e quello del dato biografico vengono trasferiti su quello simbolico dell'esperienza estetica e creativa nella quale entrambi, in modo speculare, si riconoscono²⁸.

²⁶ Costituitasi in scuola estiva di composizione, ma anche di interpretazione performativa di autori come Arnold Schönberg, Igor Stravinskij, Bela Bartók, diventa punto di riferimento per la nuova musica – tedesca e non solo, che si profila, in opposizione al Romanticismo espressivo e propone uno sperimentalismo razionalistico che mal si conciliava con le ricerche espressive e antropologiche di Henze. Cfr. Trudu 1992.

²⁷ BH, p. 35; BHt, pp. 20-21 (inglese), 199 (italiano): “In queste nuove poesie hai messo un che di inquietante, scandaloso, sconcertante, sorprendente. Se continui di questo passo, andrai incontro anche tu a un bello scandalo, volente o nolente. Spero non te ne curerai. È questo che intendi con “aus dem vollen”? È questo il tuo “volles”? Se è così, continua su questa strada, puoi fare cose capaci di pugnalarlo, mordere e agitare assai i tuoi lettori” (Traduzione leggermente modificata dall'ed. cit.).

²⁸ La specularità di riflessione tra Henze e Bachmann, dove la fonte primaria sembrerebbe nella maggior parte dei casi essere Bachmann, si può osservare sin nella redazione dei testi di teoria musicale di Henze, che riprende testualmente passaggi del pensiero bachmanniano; per esempio, su musica e poesia: “Entusiaste l'una dell'altra e del loro stare insieme, musica e parola sono una provocazione, una rivoluzione, un amore, una confessione. Tengono svegli i morti e disturbano i vivi, corrono avanti al desiderio di libertà e inseguono lo scandalo fino a perdere il sonno. Il loro massimo scopo è l'effetto”; Henze 1984, b, p. 55; cfr. testualmente Bachmann, KS, p. 251.

5. *Memoria culturale dell'isola: festa, vulcano e terremoto*

L'isola è marcata dalle signature di un mondo ctonio. Non il sole mediterraneo ma la notte; non i frutti ma le loro ombre proiettate su bianchi muri. Siamo nel regno delle ombre. Ischia, mai chiamata per nome nei testi ma descritta nei minimi particolari, in virtù del suo monte Epomeo, viene letta come luogo di latenza aorgica (il magma vulcanico del suo cratere spento). È presente nella cenere di crateri ormai freddi che vento marino a notte trasporta nelle stanze. Anche qui la valenza è doppia: i crateri rimandano al vulcano (a Ischia, isola dal vulcano spento, ma che si accenderà nella finzione poetica); e crateri sono le urne in cui si depositavano le ceneri dei morti. Il vento porta la forza del mare nello spazio chiuso (le stanze, che assumono la *Gestalt* dell'urna). Il movimento d'apertura è discendente. Dall'alto verso il basso. Così la prima voce dei *Lieder*:

Schattenfrüchte fallen von den Wänden,
Mondlicht tüncht das Haus,
und Asche erkalteter Krater
trägt der Meerwind herein

Frutti d'ombra cadono dai muri,
luce di luna imbianca la casa, e cenere
di crateri ormai freddi
trasporta vento marino nelle stanze.

L'aorgico è anche principio maschile-femminile. Così nei versi in cui “ragazzi belli” abbracciano le coste, o “la tua carne sente la mia nella memoria”:

In den Umarmungen schöner Knaben
schlafen die Küsten,
dein Fleisch besinnt sich auf meins,

Negli abbracci di ragazzi belli
dormono le coste,
la tua carne sente la mia nella memoria,

o, più avanti, nel quarto *Lied*, nelle profondità marine in cui occorre precipitare tutto il proprio passato. C'è poi un aorgico-natu-

rale, nella lussureggiante vegetazione o ancora nella fertilità dei giardini, oppure nel richiamo: “luna al vulcano, luna al vulcano!” che invoca lo spazio astrale al tempo del mondo anteriore, associato alla produttività, alla vitalità della creazione. Il mondo anteriore rimanda a una età preistorica, e infine, come in una stratigrafia, al tempo della storia. In prima istanza domina il rimando all’Antico. Ischia è la prima colonia greca del Mediterraneo, Pithekoussa, e conserva memoria di approdi, ma anche di naufragi. Il Museo di Lacco Ameno custodisce in un frammento di cratere a figure nere una straordinaria e rara raffigurazione di naufragio. In seconda, ma non meno determinante istanza, viene richiamata l’antica tradizione cristiano-popolare, nella litania ai santi, nella processione, nei cibi tradizionali dei bambini, nei fuochi d’artificio. Gli strati antichi e arcaici trovano continuamente delle faglie di scorrimento che li mettono in contatto – e questo è il terzo elemento di memoria – con la storia recente, col trauma della violenza nazifascista, che accomuna, come in un coro polifonico, il passato tedesco e quello italiano: i luoghi ameni non possono più godere della solarità. Sono anch’essi stati teatro di stragi e patiboli; essi per quanto ora vuoti, “*stehen*”, stanno, restano a chiedere testimonianza.

E infine, il luogo ameno e profondo e pieno di storie, continua a darsi come teatro di sofferenza e speranza di unione d’amore, singolare (nella storia di un Io e di un Tu in circostanze ancora riconoscibili nella loro specificità), e plurale (di un Io e un Tu universali, l’amato e l’amante).

Tutte queste memorie si ricompongono dunque nel canto: l’eco della *Passio Christi* e della *Imitatio* della sofferenza dei santi; il ricordo ancora vivo delle esecuzioni nazifasciste; l’esperienza immediata del patimento d’amore sospeso:

dein Fleisch besinnt sich auf meins,
 es war mir schon zugetan, als sich die Schiffe
 vom Land lösten und Kreuze
 mit unserer sterblichen Last Mastendienst taten.

la tua carne sente la mia nella memoria,
 mi era già accaduto quando le navi
 si levarono dalla terra e croci
 col nostro peso terreno
 ci fecero da albero maestro.

Alcuni motivi tornano, ciclicamente, con variazioni, insieme ad altri nuovi. La “citazione” musicale viene usata nel metodo compositivo, sovrapponendo i motivi cristologici, i motivi dalla storia recente, i motivi della memoria individuale e culturale, fino alla memoria pagana di riti funebri. Non solo il sepolcro (come nella tradizione evangelica), ma anche i patiboli sono vuoti²⁹.

Nun sind die Richtstätten leer,
sie suchen und finden uns nicht.
Wenn du auferstehst, wenn ich aufersteh,
ist kein Stein vor dem Tor,
liegt kein Boot auf dem Meer.

Ora i patiboli sono vuoti,
ci cercano e non ci trovano.
Quando risorgi, quando risorgo,
non c'è pietra davanti alla porta,
non c'è barca sul mare.

La resurrezione cristiana si ricongiunge al rito dionisiaco:

Morgen rollen die Fässer sonntäglichen Wellen entgegen,

Incontro all'onda rotola il tino, domani, domenica,

I protagonisti del rito sono a loro volta unti, eletti, e fanno sacra la vendemmia, che significativamente ha luogo sulla spiaggia:

wir kommen auf gesalbten
Sohlen zum Strand,
waschen die Trauben
und stampfen die Ernte zu
Wein, morgen am Strand.

arriviamo con unguenti
ai piedi sulla spiaggia, laviamo
l'uva e pigiamo
il raccolto in vino,
domani sulla spiaggia

²⁹ Questi elementi simbolici sono stati presto individuati dalla letteratura critica, ma interpretati come tentativo di fare rivivere il binomio medievale amore-morte in un finale *cupio dissolvi* esaltato e romantico; cfr. Grünter, 1966.

Al mare infatti viene affidato il compito di inghiottire gli strumenti della violenza:

Wenn du auferstehst,
wenn ich aufersteh,
hängt der Henker am Tor,
sinkt der Hammer ins Meer.

Quando risorgi,
quando risorgo,
il boia pende alla porta,
il martello sprofonda nel mare.

Tutti questi elementi si intrecciano in una costruzione discontinua tenuta insieme dalla “partitura musicale”, in cui un io lirico unitario non si dà. Invece si apre un’orchestrazione di voci che si sovrappongono, si alternano, si rispondono.

Il canto mette in relazione non necessaria né cronologica gli strati della memoria.

Prima un *ensemble* di voci (maschili, eccetto l’ultimo verso che invoca San Vito, nella “traduzione” musicale di Henze), rielaborando una memoria biografica dell’autrice (la frase della signora Capuano), invitano alla festa, mobilitando lo strato della tradizione popolare cristiana,

Einmal muß das Fest ja kommen!
Heiliger Antonius, der du gelitten hast,
heiliger Leonhard, der du gelitten hast,
heiliger Vitus, der du gelitten hast.

Una volta dovrà pur arrivare la festa!
Sant’Antonio, tu che hai sofferto,
san Leonardo, tu che hai sofferto,
san Vito, tu che hai sofferto.

in cui evidente resta, comunque, la traccia di un rituale antico:

Platz unsren Bitten, Platz den Betern,
Platz der Musik, und der Freude!

Spazio alle nostre preghiere, spazio a chi prega,
spazio a musica e gioia!

Incastonata in un passaggio del coro e non priva d'ironia è l'allusione al mito platonico delle cicale, nella diffrazione tra le voci che hanno imparato la semplicità, e i gatti magri, "senza cibo né bevanda", su cui torneremo più avanti.

Wir haben Einfalt gelernt,
wir singen im Chor der Zikaden,
wir essen und trinken,
die mageren Katzen
streichen um unseren Tisch,

Abbiamo imparato la semplicità,
cantiamo nel coro delle cicale,
mangiamo e beviamo,
i gatti smagriti
si aggirano intorno al tavolo,

Il *Lied* procede, con un ritorno a un rituale in grado di controllare le emozioni caotiche attraverso una *performance* sacrificale (rito della messa, o rito d'amore)

bis die Abendmesse beginnt,
halt ich dich an der Hand mit den Augen,
und ein ruhiges mutiges Herz
opfert dir seine Wünsche.

finchè non comincia la messa della sera,
ti tengo per mano
con gli occhi,
e un cuore quieto e coraggioso
ti offre in sacrificio i suoi desideri.

Ma si attraversano altri rituali di origine pagana: nei cibi dei bambini, e nella dimensione fantastica ed evangelica di una rinnovata pesca miracolosa:

Honig und Nüsse den Kindern,
volle Netze den Fischern,

Miele e noci ai bambini,
reti colme ai pescatori,

Ritorna, potente, la dimensione tellurica di fertilità:

Fruchtbarkeit den Gärten,

fertilità ai giardini,

Fertilità che si riconfigura in una unione di luna e vulcano:

Mond dem Vulkan, Mond dem Vulkan!

luna al vulcano, luna al vulcano!

In questo verso luna e vulcano sono principi ambivalenti, entrambi maschili|femminili. La fertilità non rimanda tanto a un rituale sessuale dionisiaco, quanto piuttosto alla partenogenesi della memoria culturale in musica e poesia³⁰; la vita sulla superficie terrestre trae fertilità dal sottosuolo; di questo sono portatori il germogliare continuo e la presenza di piccoli animali anfibi. Come le lucertole, che vanno ad aggiungersi al bestiario dei messaggeri ctoni e vitali.

La poetica della forma come Natura oggettivata in grado di serbare le tracce di sopravvivenza dell'originario si riscontra in molte dichiarazioni di poetica musicale dello stesso Henze, che dalla poesia e dalla poetica di Bachmann attinge a piene mani:

Die Werke und die Formen der Vergangenheit sind vergegenständlichte Natur. [...] In meiner Welt wollen die alten Formen eine Bedeutung wiedererlangen, auch dort, wo das Neuartige Klangbild der Musik sie kaum noch oder gar nicht mehr an die Oberheitsideale, nicht mehr erreichbar, aber doch in großer Ferne sichtbar, Erinnerung belebend wie Träume, aber der Weg zu ihnen ist von größten Dunkel des Zeitalters erfüllt, der Weg zu ihnen ist das Schwerste und das Unmöglichste³¹.

Le opere e le forme del passato sono natura divenuta oggetto. [...] Nel mio mondo le antiche forme vogliono recuperare un significato per cui la nuova immagine sonora della musica quasi non è ricollegabile agli ideali

³⁰ L'idea di una rinascita possibile, attraverso il contatto col suolo vulcanico, della stessa musica intesa come canto è anche in Henze, 1984, a, p. 42: "Da qui [dal San Carlo...] si sono levate Arie immortali, e poi semplificate, fin quasi all'irriconoscibilità ne sono uscite, per rinascere sul suolo vulcanico in forma di canzone nuova".

³¹ Henze, 1992, p. 25.

di antica altezza, non più raggiungibile, eppure essi restano visibili in grande lontananza, rivitalizzando il ricordo come sogni, ma la strada che ad essi conduce è invasa dalla grande tenebra del nostro tempo, la strada per arrivarci è quanto di più difficile e impossibile.

La memoria culturale, di per sé così discontinua, non può che trovare traduzione in un *medium* musicale, che non spiega, non “parla della” memoria, ma la lascia “accadere”, come “accade” ritmicamente una musica, un rito. Abbiamo già letto il verso di svolta nella *Terra prima*: “mi accadeva la vita”. Ma perché accada, il passaggio obbligato è la tenebra, la notte, cassa di risonanza di dis-armonie, “scosse” telluriche. E l’analogia lega dunque il viaggio ctonio all’attraversamento dei “tempi bui”³².

Non a caso nelle *Chorphantasien* di Henze questa strofe, intesa anche come *Tanzlied*, è introdotta da un cadenzato ritmo di tamburi, e vi si alternano voci maschili e femminili³³.

Il rito di resurrezione viene pensato fino in fondo, in modo iperbolico e paradossale, nelle ultime due strofe. Nella penultima è evidente il rituale di abbandono, della necessità della perdita d’amore per recuperarne il senso pieno su un altro piano. L’amore è scomposto in figure e attività simboliche, è esperienza frammentaria che solo come frammento, e frammento vissuto in una situazione di non-corresponsione, può diventare “discorso”. Lo propone l’Io lirico disgregato, l’amante disseminato nei canti di Ingeborg Bachmann, quasi venticinque anni prima del Roland Barthes di *Frammenti di un discorso amoroso*³⁴.

Il discorso amoroso non è affidato alla tradizione corale. L’isola, nella sua natura irrelata, di luogo circoscritto e “assoluto”, si pone questa volta come voce di contrappunto alla coralità della terraferma:

Jetzt seid standhaft, törichte Heilige,
sagt dem Festland, dass die Krater nicht ruhn!

³² Tempi bui nell’accezione, ormai proverbiale, di Hannah Arendt (Arendt 2006).

³³ Voci maschili a partire da “*Einmal muß das Fest...*”; femminili a partire dall’invocazione ai santi (“*Heiliger Vitus...*”); poi ancora maschili (“*Platz den...*”), quindi femminili (“*Wir singen*”) e infine ancora femminili (“*Wir essen*”...).

³⁴ Cfr. Barthes, 1977; e sul confronto Barthes-Bachmann cfr. Brinkemper, 1984-1985-1986. Bachmann con ogni probabilità conosceva i primi saggi di Barthes (così in Bielefeldt 2003, p. 45).

Heiliger Rochus, der du gelitten hast,
o der du gelitten hast, heiliger Franz.

Ora siate dignitosi, ottusi santi,
dite alla terraferma che i crateri sono inquieti!
San Rocco, tu che hai sofferto,
oh tu che hai sofferto, santo Francesco.

Chi pronuncia l'addio è singolo, è solo, "*Einer*". La penultima strofe si presenta come canto iniziatico, che insegna a precipitare in mare le insegne del possesso e della speranza (dall'alto verso il basso):

Wenn einer fortgeht,
muß er den Hut mit den Muscheln,
die er sommerüber gesammelt hat,
ins Meer werfen und fahren mit wehendem Haar,
er muß den Tisch, den er seiner Liebe deckte,
ins Meer stürzen, er muß den Rest des Weins, der im Glas blieb,
ins Meer schütten, er muß den Fischen sein Brot geben
und einen Tropfen Blut ins Meer mischen,
er muß sein Messer gut in die Wellen treiben
und seinen Schuh versenken,
Herz, Anker und Kreuz [...]

Quando qualcuno va via, il cappello
con le conchiglie che ha raccolto
in estate, deve gettarlo in mare
e navigare coi capelli al vento,
il tavolo che aveva apparecchiato
per il suo amore, deve precipitarlo in mare,
il resto del vino
rimasto nel bicchiere, deve precipitarlo in mare,
il pane ai pesci deve dare,
e una goccia di sangue col mare deve mescolare,
il suo coltello nelle onde deve affondarlo bene
e fare affondare la sua scarpa,
cuore, àncora e croce,
[...]

Al di là di ogni apparenza, anche la chiusa potrebbe essere barthesiana, l'utopia di una congiunzione *ex negativo* in cui (anche nella versione musicale di Henze) le voci maschili e femminili cantano all'unisono. Riprendono i toni del fuoco e delle acque sotterranee:

Es ist Feuer unter der Erde,
und das Feuer ist rein.

Es ist Feuer unter der Erde
und flüssiger Stein.

Es ist ein Strom unter der Erde,
der strömt in uns ein.

Es ist Strom unter der Erde,
der sengt das Gebein.

Es kommt ein großes Feuer,
es kommt ein Strom über die Erde.

Wir werden Zeugen sein.

È un fuoco sotto terra
e il fuoco è puro.

È un fuoco sotto terra
e pietra liquida.

È un fiume sotto terra
che scorre dentro di noi.

È un fiume sotto terra
e ustiona le ossa.

Viene un grande fuoco,
viene un fiume e scorre sulla terra.

Noi saremo testimoni.

Nell'ultima parte della poesia, nelle coppie di versi – è l'isola a cantare in un *pluralis maiestatis*, nella maestà e magnificenza delle sue molte voci. Mentre prima si trattava di *Canti di un'isola*, alla fine del "rito" si leva il *canto di quell'isola*, la mimesi lirica della sua memoria culturale. Questo ultimo *Lied* canta la fusione degli elementi fuoco-acqua (nella natura, nelle memorie di diverse culture, nel soggetto-voce recitante|cantante). È un *crescendo*, fino al *fortissimo*, del tema della memoria come premessa di una rinascita. L'Io lirico non è più articolato in una polifonia di voci in dissonanza, ma

diventa un “wir”, un “noi” che riconosce una traccia di unione, paradossalmente coincidente con una distruzione apocalittica in cui gli elementi superano tutte le loro codificazioni simboliche tornando a uno stato tellurico. La testimonianza è affidata alla musica di voci postume. Testimoni di cosa? Portando quali prove? Risponderebbe Barthes, alla voce “Unione” dei suoi *Frammenti*:

la prova del mio sogno si trova nel lutto rappresentato; io ci posso credere, dal momento che esso è mortale (impossibile è solo l’immortalità)³⁵.

Attraverso questo testo, la poetica della memoria di Ingeborg Bachmann si allarga. Si tratta infatti di una doppia stratificazione tra memoria legata alla storia recente, al trauma della seconda guerra mondiale sempre presente come “compito”, dovere, necessità etica ed estetica³⁶, e memoria culturale antica, presente come utopia irraggiungibile, dell’ambivalente terra “*erstgeboren*” (primogenita, primigenia, prima), “*unschuldig*” (innocente, incolpevole)³⁷: qualità attribuite sia da Bachmann che da Henze all’Italia meridionale. Tuttavia mai il momento utopico è compiuto, mai il sogno realizzato. Essi vengono solo pensati e poi, anzi, distrutti nel loro momento di massima evidenza. Nei *Lieder*, in particolare, l’utopia messianica è comunque negativa. La realizzazione palinogenetica coincide nel testo con una distruzione nel fuoco.

Il radiodramma *Le cicale*, appena successivo alla composizione dei *Canti*, indica fino a che punto isolarsi alla ricerca di una utopia “positiva” comporti un rischio altrettanto mortale: la perdita di umanità³⁸.

6. Sopravvivenze

L’isola è *luogo di sopravvivenza* di riti e per questo di rinascita. Le categorie elaborate da Aleida Assman nel suo grande libro, *Ricordare*, ci potranno aiutare a mettere ordine nella sovrappo-

³⁵ Barthes, 1979, p. 205.

³⁶ Presente in maniera decisiva in *Die gestundete Zeit*.

³⁷ Per un’ampia illustrazione del carattere anti-idillico della poesia italiana di Bachmann, cfr. Reitani 1994.

³⁸ Bachmann 1976: *Die Zikaden*; trad. it. Bachmann 1991.

sizione apparentemente caotica di tutti questi piani mnestici. Si chiarirà anche in un quadro più ampio l'enfasi che Bachmann attribuisce alle immagini rituali³⁹.

La memoria culturale, insegna Assmann, nasce dall'interazione di diversi fattori quali: "tradizioni" e "riti"; "prospettive" (memoria individuale, collettiva e culturale); "mediatori" (testi, immagini, luoghi); "approcci" (letteratura, storia, arte, psicologia ecc.). Si tratta di una memoria intesa non tanto come *ars* quanto come *vis*. Il ricordo soggettivo è infatti frutto di una *vis* – e fonda l'identità personale. È intermittente, ha luoghi di latenza indeterminati, è discontinuo. Avviene nel tempo e il tempo interagisce con esso.

Uno dei catalizzatori dei diversi livelli mnestici è proprio l'ambito dei riti magici di rinascita. La cultura "pagana" è dunque campo metaforico dell'evocazione magica – e ha valore analogo a quella del risveglio nelle culture gnostica, cristiana ed ebraica.

La rinascita si configura dentro il perimetro di due elementi: fuoco e acqua, ambivalenti, tra vita-morte | memoria-oblio. Pensiamo alla cultura antica greco-romana: al Fiume Lete, allo Stige, e con opposta valenza la fonte Castalia a Delfi (in epoca romana identificata come fonte della poesia e delle muse: ricordo e profezia sono i suoi doni). O nella cultura cristiana, il ponte tra passato, presente e futuro viene lanciato dall'idea di resurrezione. E Giovanni evangelista indica la strada verso la resurrezione attraverso un progressivo battesimo con acqua e fuoco.

Analoga è da sempre la funzione della poesia. Si tratta di una funzione di mediazione, anche nel senso di azione medianica: mettere in contatto passato e presente, vita e morte, in un processo non progressivo ma appunto discontinuo.

L'accendersi improvviso della memoria incrocia le rotte tra poesia e verità. Così Platone, *Settima lettera* 341 c 5: "la verità brilla improvvisa nell'anima, come la fiamma da una scintilla". La scintilla è figura del potere di rianimazione, riattiva il ricordo latente. Anche in questo caso la figura è ambivalente: dice l'oblio e la polverizzazione del ricordo nel tempo, è "vampa incandescente" che fa apparire e svanire il ricordo soggettivo. Metafore

³⁹ Assmann 1999 (2002); KS, p. 250.

molto simili vengono usate da Bachmann e Henze. Leggiamo, in entrambi, che la memoria poetica attraverso la musica esperisce “una nuova accensione”⁴⁰.

E ancora: la musica può portare “la verità” di una poesia a nuova vita, o spingerla in avanti verso nuove verità.

La funzione della musica per Ingeborg Bachmann è analoga al ruolo della memoria individuato da Aleida Assman. Musica e poesia sono in questo senso “mediatori” di memoria. Bachmann scrive che la musica è *Platzhalter*: “segna, tiene il luogo” della memoria, e per questo in un ciclo di poesie che sono anche *Lieder*, lavora alla composizione di diverse memorie culturali⁴¹.

Nello stesso luogo estetico, ovvero nel ciclo di *Lieder*, esse si riconfigurano in palinsesto: la visione verticale viene *komponiert*, composta musicalmente; ecco diverse memorie: quelle sperimentate direttamente da chi vive nel luogo (collettive), da chi vi si avvicina da straniero (osservate con sguardo antropologico-icnologico), e soprattutto, da chi ha occhi per vedere le stratificazioni, chi ha orecchie per ascoltare, chi ha la capacità “archeologica” di scavare.

Il palinsesto che ne risulta è a sua volta un ibrido intersemiotico tra musica e parola, tenuto insieme dal ritmo.

Questa poesia mima dunque in sé un rituale di resurrezione molto particolare in cui convivono speranza messianica e consapevolezza dell'impossibilità di ogni redenzione. La resurrezione – ha scritto Sigrig Weigel – è un procedimento profano, come un risveglio attraverso la memoria. La magia della reviviscenza è segretamente legata ai segni dell'amore impossibile, in una specie di messianismo a testa in giù⁴².

⁴⁰ KS, pp. 250-251.

⁴¹ Del nesso tra topografia e memoria, inaugurando un importante ragionamento sui *Lieder*, ha scritto Svandrlik 1997. Sul valore messianico della figura del *Platzhalter*, mutuato probabilmente da Franz Rosenzweig, cfr. *infra*, p. 90.

⁴² Cfr. quanto Sigrig Weigel scrive a proposito delle prose *Das dreißigste Jahr* e *Malina*, proponendo una intertestualità segreta con Benjamin; cfr. Weigel 1993, pp. 253-264.

7. Ritmo

Poesia e musica non si traducono l'una nell'altra a causa della loro "natura linguistica" (*Sprachähnlichkeit*, aveva scritto Adorno), bensì attraverso il ritmo. Una poesia è musicale, una musica è poesia in quanto composta, in quanto composizione di ritmi e forme codificate, al di là del loro significante | suono.

Ricordiamo Aristotele: il ritmo dà forma all'informe. La figura è ritmica proprio nel senso aristotelico: "in opposizione a τὸ πρῶτον ἀρυθμίστον è *rythmos* ciò che viene ad aggiungersi a questo sostrato immutabile, e, aggiungendosi, lo compone e forma, gli conferisce *struttura*. In questo senso, il ritmo è *struttura*, schema, contrapposto alla materia elementare e inarticolata"⁴³.

Il ritmo si fa sintomo di una temporalità profonda nel presente. È sovrabbondanza, *Überfluss*, che tocca il normale corso del presente fatto a nostra misura abituale. Crea un movimento nuovo e turbinoso nel quale è possibile, improvvisa, l'emersione dell'originario.

Il ritmo della poesia non è primario. Esso è secondario: è traduzione del ritmo musicale che a sua volta traduce una memoria culturale arcaica. La musica originaria, infatti, non è melodia. Ripensiamo al mito platonico delle cicale, ripreso da Bachmann nel radiodramma omonimo e nella terza stanza del ciclo di *Lieder*. Lo stato delle cicale è quello di chi si abbandona a un'eterna ripetizione e dimentica la storia. In questo senso è vicino all'aorgico, all'indifferenziato.

Dall'indifferenziato, dall'*àrythmon* (immagine riflessa della *Chora*?) sale l'impulso musicale, e nella ripetizione del pigiare i piedi sull'uva, da questa percussione si libera il *dionisiaco*.

Pensiamo ai versi dei *Lieder*: "wAschen | die TrAuben und stAmpfen | die Ernte zu WEIn" ("laviamo | l'uva e pigiamo | il raccolto in vino"). La musica, come la voce del coro, proviene dalla natura sotterranea risvegliata dal pigiare ritmico dei piedi⁴⁴.

⁴³ Agamben 1994, p. 144.

⁴⁴ Cfr. KS, p. 201, che si apre proprio richiamando la provenienza "selvaggia" di chi fa musica.

La musica originaria, come la poesia originaria, è ritmo, passo:

Obwohl wir, wie nie zuvor, leicht geneigt sind, preiszugeben, uns abzufinden, behalten wir den Verdacht, daß eine Spur von der einen zur anderen Kunst führt. Es gibt ein Wort von Hölderlin, das heißt, daß der Geist sich nur rhythmisch ausdrücken könne. Musik und Dichtung haben nämlich eine Gangart des Geistes. Sie haben Rhythmus, in dem ersten, gestaltgebenden Sinn. Darum vermögen sie einander zu erkennen. Darum ist da eine Spur⁴⁵.

Anche se noi, come mai prima d'ora, tendiamo facilmente a cedere e ad adattarci alle situazioni, manteniamo il sospetto che una traccia di un'arte possa condurci all'altra. Hölderlin dice a un certo punto che lo Spirito riesce ad esprimersi attraverso il ritmo. Musica e poesia hanno infatti entrambe un passo che è quello dello Spirito. Hanno ritmo, nel senso primo e produttore di forma. Per questo cercano di riconoscersi a vicenda. Per questo in entrambe si riconosce una traccia.

La struttura ritmica dei diversi movimenti del ciclo è costruita su una mossa alternanza, in cui il numero di accenti varia. Spesso anche in presenza di una costanza di accenti l'effetto ritmico è ora legato ora sincopato. Musicale è la composizione di ritmi legati alle vocali toniche, trattate come note musicali.

Osserviamo alcuni aspetti ritmici partendo dall'*incipit*. Proviamo a solfeggiare.

SchAttenfrüchte fAllen von den WÄnden
A_ _ _ | A_ _ _ | Ä_

MOndlicht tüncht das HAus, und ASche
O_ _ _ | AU || _ A_

Il primo verso apre con tre accenti principali, sulle toniche chiare AA (due piedi pseudodattilici) che si aprono nell'ultima accentata in Ä (piede trocaico). Anche il secondo verso è un trimetro, ma l'inversione dinamica delle immagini (il passaggio da una visione di ombra che copre le mura alla luce che imbianca la casa, alla cenere in arrivo da crateri lontani) è segnata dalla ripetizione del primo piede pseudodattilico, seguita da due giambi separati dalla cesura. In forma di chiasmo riappare la coppia delle vocali toniche aperte

⁴⁵ KS, p. 250.

A, che vengono ripetute, ma in un ritmo accelerato (come se si passasse da valori di semicrome a valori di crome).

Nel terzo verso contiamo un accento in più e un ritmo ulteriormente accelerato e variato: ogni piede presenta una struttura diversa, e le note aperte in A virano verso una coloritura che potremmo dire minore (Ä EI)⁴⁶.

erkAlteter KrAter trÄgt der MEErwind herEIn
A_ _ A_ Ä_ E_ _ EI

e introducendo la melodia in “I” del distico di chiusura.

NUn sind die Richtstätten LEER
U_ _ I_ _ EE
sie SUchen und fInden uns nIcht
_ U_ I_ I

Nella seconda sequenza viene introdotto un ritmo binario e cadenzato, che, come possiamo dedurre dalle sue occorrenze cicliche nell’intera sequenza dei *Lieder*, sostiene il tema e i motivi della resurrezione:

Wenn du AuferstEhst
_ _ A_ E_
Wenn ich AuferstEh
_ _ A_ E

In questo modulo base, con assonanze in A e in E e consonanze in W, il ritmo binario viene iterato sempre nei contesti che richiamano la resurrezione e i riti, fino alla fine, con la sola eccezione, importante, dei versi narrativi e profetici:

MOrgen rOllen die FÄsser
O_ O_ Ä_
sontÄglichen WEllen entgEgen
_ Ä_ E_ E_

⁴⁶ D’ora in poi, per comodità di esposizione, indicheremo direttamente con le vocali toniche la posizione degli accenti nel verso.

e nell'*enjambement* al verso

SOhlen zum StrAnd, wAschen
O __ A || A _

che si ritroverà ripetuto in un modulo ora raddoppiato (separato da cesura) nella terza sequenza, nelle invocazioni ai santi, ora singolo (*wir Essen und TrInken*), e introducendo un'eccezione, con un verso-piede

mit den AUgen
__ AU_

che conferisce allo sguardo reciproco un valore epifanico, e rimanda alla ricerca di dialogo impossibile figurata nella chiusa del quarto *Lied*,

WAnn?
A

dove è evidente l'uso musicale del piede unico, con l'unica vocale accentata A che si allunga in una durata data dal punto interrogativo. Come se in una battuta da 2|4 lo spazio fosse occupato completamente da una minima.

FrAg nicht.
A_

dove la notazione potrebbe riportare una semiminima e una pausa da un quarto. I ritmi ternari e binari ritornano in significativa composizione nei ritmi dell'ultimo *Lied*: binario e regolare, il ritmo della resurrezione

Es ist FEuer unter der Erde
__ E__ E_
Und das FEuer ist rEIn
__ E__ EI

che si complica nel primo verso del terzo distico

Es Ist ein StrOm unter der Erde
_ I_ O_ _ _ E_

per poi tornare alla regolarità binaria; e infine per subire un aumento nella chiusa. La chiusa, composta da un distico e una coda di un verso isolato, varia, allungandone i valori temporali, i motivi binari già eseguiti:

Es KOMmt ein grOßes FEUer,
_ O_ O_ EU_

Si passa da due a tre accenti; il fuoco si fa “grande”:

Es KOMmt ein StrOm über die Erde.
_ O_O_ _ _ E

Il motivo del fiume, prima eseguito con due accenti (“*und flÜssiger StEin*”), poi con tre (“*Es ist ein StrOm unter der Erde*”), ancora si contrae, come in sistole e diastole, in due accenti (“*StrOm Erde*”), si espande in quattro cadenzati accenti (“*es kOMmt ein StrOm Über die Erde*”). Di questa dilatazione della fluidità tellurica, dopo una pausa, resta la traccia ritmica, ternaria, del “Noi”, “*Wir*”, in una assonanza regolare in E, e consonanza impura W-W – Z-S.

Wir WErden ZEUGen sEin
_ E_ EU_ EI

8. *Melos e phoné*

Figura per antonomasia del canto come voce umana è per Bachmann, lo vedremo meglio più avanti, Maria Callas. La sua voce era stata “la leva capace di rovesciare un mondo”, per gli ascoltatori, improvvisamente si aprì la possibilità di un ascolto profondo (*durchhören*) capace di attraversare i secoli. Maria Callas – osserva Bachmann – porta dentro di sé la memoria della musica e la stimola negli ascoltatori. La musica, ascoltata nella voce, nel canto, provoca il “Miracolo” (*Wunder*) di farci accedere a strati archeologici della nostra memoria culturale e archetipica⁴⁷.

⁴⁷ KS, pp. 406-408.

Esiste però, nell'universo disegnato dalla poesia di Bachmann, anche un canto come “voce disumana”, portato nelle sue profondità asemantiche. Pura *phoné*, più che *melos*⁴⁸. Ed è questo il livello che qui andremo a esplorare. A partire dal canto delle cicale, che trova piena rappresentazione in *Zikaden*⁴⁹, il dramma radiofonico, un anno dopo l'arrivo a Ischia, ma elaborato in relazione con i *Canti di un'isola*.

In *Fedro*, 259 c-d Socrate racconta a Fedro⁵⁰:

Si racconta che le cicale un tempo fossero uomini, di quelli vissuti prima che nascessero le Muse. Ma quando nacquero le Muse e comparve il canto, alcuni degli uomini di allora furono travolti da un tale piacere che, cantando, non si curarono più di mangiare né di bere, e morivano senza accorgersene.

Le cicale vivono “senza mangiare né bere” e sono preposte alla mediazione con le Muse.

Riferiscono a Tersicore, rendendoglieli più cari, coloro che l'hanno onorata nelle danze, a Erato quelli che l'hanno onorata nelle questioni d'amore; e così fanno con le altre Muse, in base alle prerogative di ciascuna. Poi, alla più anziana, Calliope e a Urania che viene dopo di lei rivela- no coloro che dedicano la vita alla filosofia e che onorano la loro musica.

Per questo “nel mezzogiorno, bisogna parlare e non dormire” (così Platone in *Fedro*, 259 d, e Bachmann | Henze in *Zikaden*). E cioè: “trovare frasi vere, conoscere la verità degli argomenti dei quali si parla”. Ancora il *Fedro*, 259 e – 260 a:

FEDRO: Allora si deve proprio parlare.

SOCRATE: Dobbiamo dunque esaminare quello che ci siamo propo-

⁴⁸ Si vedano, su questi temi, Barthes 2001, punto di riferimento per ogni ragiona- mento sulla vocalità. Un altro importante punto di riferimento si trova in Bologna 2000, Zumthor 1984, Mecatti 1985, Cavarero 2003, pp. 43-53. Cfr. anche D'Intino 2009, che mette in relazione le tematiche della voce nella poesia e nel libro morale leopardia- ni con la filosofia platonica. Sull'“allargamento delle possibilità della lingua” nella rela- zione tra voce, musica e poesia in Adorno, Barthes e Kristeva, cfr. Bayerl 2002.

⁴⁹ Bachmann 1976 e 1991. Ascoltato nella registrazione disponibile nell'archivio di Marbach am Neckar (Deutsche Schillergesellschaft).

⁵⁰ Si cita da Platone 1998.

sti poco fa, e cioè qual è il modo per pronunciare o scrivere un bel discorso e quale non lo è.

FEDRO: È chiaro.

SOCRATE: Perché i discorsi siano detti bene e correttamente non bisogna forse supporre che la mente di chi parla conosca la verità sugli argomenti dei quali si accinge a parlare?

I *Canti* propongono una prospettiva diversa rispetto al radiodramma. Le voci che compongono la drammaturgia di *Le cicale* sono eleganti o disperati “naufraghi” esistenziali, che nell’isola cercano luogo e modo di dimenticare ogni cosa riguardi il mondo “al di là”. La voce del narratore che apre il radiodramma annuncia subito, però, la presenza inalienabile di una memoria. Si tratta di una musica “già sentita”, ma il narratore non ricorda dove e quando. Chi abbia letto i *Lieder* ascoltando la composizione di Henze per il radiodramma non faticerà a riconoscere le caratteristiche ctonie e apocalittiche già messe in versi da Bachmann.

Il radiodramma segna una ciclicità senza storia, l’incapacità di dare forma e nome al ricordo arcaico, marca l’inconsapevolezza nella quale le cicale del mito platonico sono state nello stesso tempo salvate e punite dal dio. I *Lieder* rovesciano il segno negativo del “morire di piacere nel canto”, hanno invece una progressione verso l’utopia, pur negativa, dell’emersione di memorie profonde. Nei *Lieder* il *melos*, nella sua variante di canto, è traduzione in forma di una memoria di caos sotterraneo. Conserva la caratteristica della ripetizione rituale (si pensi all’invocazione ai santi). È montato, quasi fosse un fenomeno di ecolalia culturale⁵¹, con frammenti e stratificazioni di diversa origine: la pulsione primaria, la cultura greca, il rito cristiano (che conserva elementi pagani), la voce dei morti e degli amanti infelici. Non si muore nel piacere del canto, né si sopravvive nell’inconsapevo-

⁵¹ Ecolalia dal punto di vista medico significa ripetere compulsivamente le parole altrui. Heller-Roazen 2007 riconduce questo disturbo psichico alle radici del linguaggio: ogni lingua sarebbe l’eco di un’altra, e ne porterebbe testimonianza. Per Daniel Heller-Roazen è quel momento di pluralità indistinta delle lingue possedute dal bambino che per arrivare finalmente a parlare deve dimenticare, ma mantiene, di quella pluralità di echi, una memoria eccedente. È sull’equilibrio tra memoria eccedente e oblio che si costruisce la possibilità di parlare, distinguere, riprendere frammenti di memoria. Cfr. Heller-Roazen 2007.

lezza delle cicale. Si attraversa la zona dell'indistinto, la *Chora*⁵², e se ne riemerge "risorgendo" in una memoria del dolore che diventa "testimonianza".

Si compie qui il non fusionale abbraccio tra *Musica e poesia*⁵³: Abbraccio tra le arti: un essere insieme mantenendo un margine – stando dentro a un margine. La realizzazione dell'unione è altrettanto reale e irreal quanto in un'altra, importante lirica di Bachmann, *La Boemia è sul mare, (Böhmen liegt am Meer)*⁵⁴ – una poesia in cui troviamo la formulazione "*berühren im Aneinandergrenzen*"⁵⁵, che potremmo tradurre "toccarsi tra margini". Così in *Musica e poesia* l'abbraccio tra le arti è sempre un essere insieme mantenendo un margine – standoci dentro. Per Bachmann come per Henze si tratta di "*ein Bekenntnis abzulegen*" ("depositare una confessione"), prendere posizione, testimoniare una presenza delle arti nel mondo. Le arti diventano certamente attaccabili, scandalose, esposte, ma anche acquistano una nuova dignità, non si sottraggono alla responsabilità, anzi si consegnano incondizionatamente alle questioni esistenziali dell'essere umano con le sue debolezze e forze, con le sue insufficienze e capacità, in dolore e gioia, speranza e lutto⁵⁶.

Solo così esse escono dall'isolamento, dall'ermetismo extra-umano in cui sono, perfette e inattingibili. Così soltanto diventano umane, agiscono ("*wirken*"), e diventano politiche.

La musica, come la poesia, allora sarà una costruzione a livelli eterogenei, "impura". Molti anni dopo Henze avrebbe ripreso questa lezione imparata, forse, dalla collaborazione con Bachmann, oltre che dalla lettura di Neruda: "la mia musica è *impura*, come dice Neruda delle sue poesie [...]. La musica dovrebbe essere comprensibile come la lingua"⁵⁷.

⁵² Sulle caratteristiche dell'indistinto dello spazio della *Chora*, cfr. Cavarero 2003, pp. 146-153.

⁵³ KS, pp. 253-359. Si noti che una delle diverse riproposizioni del saggio, per la "Stuttgarter Zeitung", viene intitolata *Über die Stimme des Menschen*, 13. 08. 1959.

⁵⁴ L'allusione shakespeariana di Ingeborg Bachmann è giustificata dal senso che la figura assume nella formulazione originaria: già in Shakespeare c'è un rapporto tra confine mare-terra e figura di morte e resurrezione. Un'interpretazione di questa poesia in Cambi 2000.

⁵⁵ Bachmann, W I, p. 66.

⁵⁶ Schmidt-Wistoff, 2001, p. 13.

⁵⁷ Henze 1984, c, pp. 191 sgg.

Tra Bachmann e Henze si crea uno spazio “impuro” di *Poetisierung* della musica e *Musikalisierung* della poesia. Interessante, in questo contesto, il modo di scriversi, il loro linguaggio più segreto, nel carteggio, che arriva a strutturarsi in forma di partitura plurilingue. Un solo esempio. Qualche stralcio dalla lunga, drammatica lettera d’addio dell’aprile 1957 scritta in una partitura a tre voci: italiana, tedesca, inglese, ciascuna con un suo timbro e un suo tema. Le voci corrono parallele, la lettura è musicale, e va compiuta alternando i righi⁵⁸:

con grande disfazione ho appreso la tua notizia
aber abgesehen von allem persönlichen, es ist ein wahnsinn, sich

oggi sono quasi svenuto inistrada per debolezza quando mandai
vorzustellen, dass Du jetzt wieder die koffer packst und Dich

via il resto della partitura d’“ondina” e ora sono a casa e sono
dieser reisen begibst die nur schwächen und die nichts einbringen

[...]

Ormai...

see you in that state whilst you should be well off and calm and

Ti volevo ancora parlare di danaro, adesso quando vai su dove
normal and well organized and should be taken care of. I would have

tutti si inchineranno alla grande austriaca del XX secolo
adored to do that, for the price of absolutely nothing! But I get fu-

⁵⁸ BH, pp. 156-158, 362-364. BHt, pp. 104-105, 206: “con grande disfazione ho appreso la tua notizia | ma a parte tutto quello che è personale, è pazzesco anche soltanto pensare || oggi sono quasi svenuto inistrada per debolezza quando mandai || che tu adesso torni a rifare le valigie e ti avventuri in uno || via il resto della partitura d’ “ondina” e ora sono a casa e sono | di quei viaggi che sfibrano soltanto e non fruttano nulla. [...] Ormai... | see you in that state whilst you should be well off and calm and || Ti volevo ancora parlare di danaro, adesso quando vai su dove | normal and well organized and should be taken care of. I would have || tutti si inchineranno alla grande austriaca del XX secolo | adored to do that, for the price of absolutely nothing! But I get fu- || e nessuno paga. Se non fai la furba è tutto inutile. Abbiamo | rious really by thinking that you do all these crazynesses only be- || bisogno più dei altri di comfort (comferto = trost) e ce lo dobbiamo | cause I happen to be queer – this is, so to speak, the point where I get [...]”.

e nessuno paga. Se non fai la furba è tutto inutile. Abbiamo
rious really by thinking that you do all these crazyesses only be-

bisogno più dei altri di comfort (comforto = trost) e ce lo dobbiamo
cause I happen to be queer – this is, so to speak, the point where I get [...]

9. *Musica e poesia come* “Platzhaltes”

Nella scrittura bachmanniana la musica appare sempre in figura. Soprattutto in figura di canto. E il canto accende la memoria⁵⁹. Bachmann: “Il nostro bisogno di canto esiste. E dobbiamo far proprio estinguere il canto?”⁶⁰ Come Adorno in *Fragment über Musik und Sprache* (1956)⁶¹ anche Bachmann analizza similitudini e differenze tra i due codici. Per Adorno: nella musica, a differenza che nella lingua (argomentativa) risiede un fondo teologico – la musica si dispiega di per sé, senza mediazioni, quasi fosse essa stessa il Nome di Dio. Invece la “*meinende Sprache*”, la lingua che argomenta col pensiero, cerca ed esprime l’Assoluto in modo mediato. Bachmann, su questa stessa linea, aggiunge un grado ulteriore di similitudine tra musica e linguaggio poetico, il *Gesang*, il canto come canzone. È questa la traccia che unisce le due arti, poiché mantiene un legame mnestico con l’immediato.

Bachmann si confronta con la nuova musica – e ribadisce la necessità di ricordare di nuovo la presenza della voce umana che canta, voce umana e non soltanto mezzo che produce suono. Potremmo riscrivere il paragrafo conclusivo di *Musica e poesia* con una partitura in versi, estrapolando alcuni motivi, ritmicamente ricorrenti nell’argomentazione. Risalteranno i richiami, le tracce, le accensioni memoriali che rimandano a poesie di Bachmann (e non troppo sorprendentemente, alla poesia *Corona* che nel 1952 Paul Celan, aveva dedicato – in privato – proprio a lei)⁶²:

⁵⁹ Per una lettura tecnica della musica inscritta nella poesia di Bachmann, in relazione al discorso sulla memoria, cfr. Weissmann 1978; ma v. soprattutto Caduff 1995.

⁶⁰ KS, p. 252.

⁶¹ Adorno 1978, pp. 255 sgg.

⁶² Non è questo il luogo per approfondire la corrispondenza intertestuale Bachmann-Celan, mi limito a osservare in questo caso l’analogia tra le funzioni del

So müsste man den Stein aufheben können
und in wilder Hoffnung halten,
bis er zu blühen beginnt⁶³

[...]

Es ist Zeit, ein Einsehen zu haben mit der Stimme des Menschen⁶⁴

[...]

Es ist Zeit, dieser Stimme wieder Achtung zu erweisen⁶⁵

[...]

Es ist Zeit, sie nicht mehr als Mittel zu begreifen⁶⁶

E così si dovrebbe poter sollevare la pietra

E tenerla alta nella selvaggia speranza

Che cominci a fiorire

[...]

È tempo di vedere qualcosa nella voce dell'uomo

[...]

È tempo di dare di nuovo attenzione a questa voce

[...]

È tempo di non considerarla come un mezzo.

Questo momento di verità, però, viene subito indicato in una formula dubitativa e negativa:

Auf diesem dunkelnden Stern, den wir bewohnen, am Verstummen, im Zurückweichen von zunehmenden Wahnsinn [...] wem würde da – wenn

discorso amoroso in rapporto alla memoria, presenti non solo in *Corona*, ma in tutta la raccolta *Mohn und Gedächtnis* di Paul Celan. Cfr. Celan, 1986, p. 37. Sull'inter-testualità Celan-Bachmann la messe di studi è molto ampia. Rimando al più recente, con spunti molto interessanti riguardo al nostro discorsoso, Graf 2011. Qui di seguito si riporta parzialmente il testo di *Corona*, pubblicata nella raccolta nel 1952 e inviata a Ingeborg Bachmann con una dedica “f. d.” (*für dich*, “per te”), nella traduzione di Giuseppe Bevilacqua: Nello specchio è domenica, | nel sogno si dorme, | la bocca fa profezia. | Il mio occhio scende al sesso dell'amata: | noi ci guardiamo, | noi ci diciamo cose oscure, | noi ci amiamo come papavero e memoria, | noi dormiamo come vino nelle conchiglie, | come il mare nel raggio sanguigno della luna. | Noi stiamo allacciati alla finestra, dalla strada ci | guardano: | è tempo che si sappia! | È tempo che la pietra accetti di fiorire, | che l'affanno abbia un cuore che batte. | È tempo che sia tempo. | È tempo”.

⁶³ KS, p. 251.

⁶⁴ KS, p. 252.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

sie noch einmal erklingt, wenn sie für ihn erklingt! – nicht plötzlich inne, was das das ist: eine menschliche Stimme.

Su questa stella al limite dell'oscuramento su cui ci troviamo ad abitare, nell'ammutolimento, nel ritrarsi dalla follia dilagante [...] chi capirebbe ancora – se mai dovesse ancora risuonare, se dovesse risuonare per lui! – chi capirebbe cos'è: una voce umana.

C'è sempre un'irrisolta tensione tra utopia e passato mitico evocato per formule dal canto; e ciò accade del resto anche nel romanzo più musicale e musicologico di Bachmann, *Malina*, nel quale vengono inserite pause di musica "altra": la *Fiaba della principessa di Kagran*, dedicata a sua volta – implicitamente – a Paul Celan, frammenti profetici, sogni⁶⁷.

La poesia non può cambiare il mondo, ma può educare "a nuove percezioni, a un nuovo sentire, a una nuova consapevolezza"⁶⁸. Nel saggio-dialogo radiofonico su Robert Musil, Bachmann riprende la posizione di Ulrich, il protagonista di *L'uomo senza qualità*: l'umanità odierna – osserva l'autrice – potrebbe essere dotata da un lato di intelligenza matematica, dall'altro di tensione mistica⁶⁹. Bachmann non vuole rinunciare a nessuno dei due aspetti: la matematica, l'esattezza delle formule, la massima mediatezza e astrazione; e la mistica, la percezione immediata ed estatica. Per questo fa ricorso al concetto wittgensteiniano di confine. Il confine wittgensteiniano è necessità di *Abgrenzung*, dell'Uno dall'Altro, ma non esclusione dell'Altro in favore di un Unico solo e assoluto⁷⁰.

Bachmann, come Wittgenstein, cerca non solo di indagare i limiti, ma anche di spostare in avanti tali limiti. Non siamo più soggetti metafisici, ma noi stessi *Grenze*, confine⁷¹. Si tratta sempre di un lavoro sui confini tra tempi, arti, persone. Per questo l'immaginazione poetica di Bachmann è stata in grado di produrre spazi di nuove topografie geopoetiche.

In questa esplorazione sta anche la chiave segreta del rapporto tra musica e poesia, a volte configurato nei termini di una coppia

⁶⁷ Cfr. su questi temi ancora la lettura di Caduff 1995, pp. 100-101.

⁶⁸ LF, p. 27, traduzione da me lievemente modificata. KS, p. 266.

⁶⁹ KS, pp. 55-74. Ma vedi trad. it. in Bachmann 1998.

⁷⁰ Questi aspetti sono stati affrontati in Schäffer 1995.

⁷¹ KS, p. 72.

che non riesce a trovare compatibilità⁷². La musica deve rinunciare alla purezza del suono strumentale e sposare l'umano, la grana della voce umana. Attraverso il contatto con la musica le poesie possono esperire una seconda vita. Le loro verità antiche e nuove reciprocamente “si risvegliano, si confermano e si trascinano in avanti”.

La musica attraverso il canto si lega all'azione, alla terra in cui è di casa. In questo modo diventa politica, abbandona la sua ascesi, si espone al rischio dell'attacco altrui, del ludibrio di chi non la capirà. Ma “la sua debolezza è la sua nuova dignità” (“*angreifbar und verwundbar. Ihre Schwäche ist ihre neue Würde*”)⁷³.

La voce umana⁷⁴ che canta: è questo il “luogo” in cui poesia e musica diventano quello che Bachmann chiama un “sostituto provvisorio”, “*Platzhalter*” (di nuovo nel senso messianico attribuito al termine da Franz Rosenzweig)⁷⁵: “sostituto” del momento di “verità”, il cui arrivo è dilazionato, dati i tempi bui in cui tocca vivere.

Da ist nur dieses Organ ohne letzte Präzision, ohne letzte Vertrauenswürdigkeit, mit seinem kleinen Volumen, der Schwelle oben und unten – weit entfernt davon, ein Gerät zu sein, ein sicheres Instrument, ein gelungener Apparat. [...] Denn es ist Zeit, dieser Stimme wieder Achtung zu erweisen, ihr unsere Worte, unsere Töne zu übertragen, ihr zu ermöglichen, zu den Wartenden und zu den Abgewandten zu kommen mit schönster Bemühung. Es ist Zeit, sie nicht mehr als Mittel zu begreifen, sondern als Platzhalter für den Zeitpunkt, an dem Dichtung und Musik den Augenblick der Wahrheit miteinander haben⁷⁶.

Abbiamo solo quest'organo non del tutto preciso, non del tutto affidabile col suo volume modesto, con una soglia verso l'alto e una verso il basso – ben lungi dall'essere un apparecchio, un sicuro strumento, o una macchina riuscita. [...] Ma è tempo di dare attenzione a questa voce, di consegnare a lei le nostre parole, i nostri suoni, di farla arrivare fino a chi sta in attesa, a chi s'è voltato dall'altra parte, con tutta la bellezza dei suoi sforzi. È tempo di non pensarla più come un mezzo, ma come vicaria, sostituto provvisorio per quel momento in cui poesia e musica troveranno il loro momento di verità, incontrandosi.

In funzione “vicaria”, si incontrano parole e antichi ritmi nei *Canti di un'isola*. Per tutti questi motivi, essi non sono affatto un

⁷² Cfr. in particolare KS, pp. 249-252.

⁷³ KS, p. 250; 252.

⁷⁴ Sull'io come “araldo della voce umana”, cfr. LF, p. 79; KS, p. 306.

⁷⁵ Rosenzweig 1991.

⁷⁶ KS, p. 252.

esempio di *Italien-Dichtung*, poesia sull'Italia in senso convenzionale, anche se della convenzione si servono. L'Italia è piena di sole ma anche di notte e violenza. Bachmann adotta la convenzione 'mediterranea' piegandone ai suoi fini i *topoi* consolidati. Anche questo è un punto di convergenza con Henze che concepisce l'innovazione musicale solo sulla base di un riuso della convenzione. È a partire da una comprensione condivisa e tradizionale che si può comunicare musicalmente. I *topoi* del sud vanno intesi come voci all'interno di una partitura. Il canto è lo spazio-tempo di una mediazione 'non esatta'. La polifonia è coro di voci diverse e dissonanti. Il canto polifonico *di quest'isola* è canto *della terra* di quell'isola (nel senso mahleriano del *Lied von der Erde* della Nona sinfonia). Pensiamo ai temi comuni: vita, morte, congedo (*Abschied*), terra, amore. Pensiamo agli alti quasi senza basso affidati alle voci, e al basso cupo, che si alternano e si intessono, fino alla chiusura in cui Mahler lascia aperte entrambe le soluzioni. E pensiamo infine a quanto ricorda Henze: insieme alla Terza Sinfonia, il *Lied von der Erde* era il *Lied* preferito da Ingeborg Bachmann.

10. *Una geopoetica musicale. Il soggetto che canta è l'isola con le sue voci*

Nei canti di Ischia il palinsesto è montato con frammenti e stratificazioni di diversa origine. La pulsione primaria aorgica (nella sua variante erotica di congiunzione tra elementi naturali tra soggetti storici), la cultura greca, il rito cristiano (che conserva evidenze pagane), stanno in rapporto metonimico con le pulsioni vulcaniche del paesaggio; e con una latenza esplosiva che porta con sé allo stesso tempo fertilità, rinnovamento, distruzione.

La profondità più remota si fa presente, nella cenere di crateri ormai freddi che un vento marino trasporta nelle stanze. Anche qui, come si è visto, la valenza è doppia: i crateri rimandano al vulcano (all'Epomeo, vulcano spento di Ischia), ma crateri si chiamano anche le urne in cui si depositavano le ceneri dei morti. Il vento porta nello spazio chiuso (delle stanze) la forza dell'aperto e del profondo (del mare). L'aorgico è principio maschile-femminile, in relazione metonimica con le coste sinuose.

Il metodo compositivo lavora sulla contiguità tra motivi cristologici, elementi tratti dalla storia recente, memorie individuali e culturale, paesaggio e biosfera dell'isola.

L'antico si manifesta nel dionisiaco rito del vino, intrecciato con la tradizione cristiana e popolare. Al ritmo scandito dai piedi risponde la ripetizione della litania dei santi, alla danza ordinata in processione l'esplosione dei fuochi d'artificio. La visione del paesaggio umano e naturale della notte di san Vito fa scattare le connessioni, attualizza latenze.

Il contatto con l'antico restituisce presenza alla forza elementare che sparge le sue marche connotative nelle figure di animali abbandonati, di bambini in festa, di una natura vergine e attiva in modo inquietante.

Il piacere dei bambini che gustano miele e noci restituisce all'antroposfera il contatto con le altre: biosfera, atmosfera, idrosfera, litosfera, in un tessuto fonico che presenta rime esposte e rime interne, forti assonanze e allitterazioni. Il passaggio di confine tra sfere segna il superamento della convenzionalità del rito. L'avvertimento viene dalla voce dell'io lirico (un io polifonico, in questi *Lieder* a più voci) e si rivolge, blasfemo, ai santi, avvertendoli del sovvertimento degli ordini. Il rituale, o scongiuro, rimescola e ricombina gli elementi: gettare a mare il sacro pasto dell'amore, sciogliere e mescolare sangue e acqua, briciola e sale, oggetti e animali, in un gioco indecidibile tra vita e morte. Nell'ultimo *Lied* del ciclo, alla fine del percorso ritualizzato attraverso i luoghi e la loro memoria, si leva il canto dell'isola in prima persona, configurato nel suo produrre lava ("fuoco sotto terra"), in una fusione degli elementi fuoco-acqua (nella natura, nelle memorie di diverse culture, nel soggetto-voce parlante | cantante), che pervade spettatori e testimoni ("scorre dentro di noi").

La musica non spiega, non 'parla della memoria', ma la lascia accadere come ritmicamente si dispiega una musica, come un rito, come un paesaggio disposto su diversi piani e volumi, come in una "partitura", come una sezione geologica verticale. Si tratta, infatti, di una doppia stratificazione: tra memoria legata ai traumi della storia recente e memoria culturale antica, presente come utopia irraggiungibile della terra "primigenia" ("*erstgeboren*"), "innocente" ("*unschuldiges Land*"), simbolicamente iden-

tificata sia da Bachmann che da Henze con l'Italia meridionale. Tuttavia non è mai utopia compiuta, ma sogno solo accennato. Questa utopia dobbiamo pensarla comunque inabitabile. La palingenesi coincide, nel testo, con una distruzione nel fuoco: l'utopia è distrutta nel momento di massima evidenza.

Abbiamo osservato le profondità vulcaniche annunciarsi nella presenza notturna dei crateri, e poi realizzarsi nel sisma-eruzione di cui le voci dell'isola danno "testimonianza". È questo modo di intendere la "presenza" che Ernesto De Martino andava teorizzando e praticando negli anni in cui Bachmann si trasferisce in Italia. Essere in un luogo vuol dire vederlo, ripeterlo in parola e racconto, portare in superficie i sedimenti, metterne in serie gesti e forme del passato arcaico e sopravvivenze contemporanee. Torno a citare De Martino in questo contesto perché proprio ai primi anni cinquanta risale la diffusione del suo lavoro in cerchie intellettuali più ampie. Dell'estate 1953 sono le trasmissioni di De Martino sul Terzo Canale della RAI, e del 1953 è la pubblicazione del *Diario di Viaggio* dell'etno-antropologo napoletano su "Nuovi Argomenti", di cui si dirà di più nel prossimo capitolo⁷⁷. L'attenzione alla struttura a strati della coscienza popolare, nelle forme del canto, del pianto e del dolore rituale, è a sua volta tratto comune della ricerca di Ernesto De Martino e di Hans Werner Henze. Questi, a sua volta, legge la città di Napoli come tessitura strutturale di frequenze. E nella voce, nella musica impura vede il sintomo di una presenza antica e viva, da recuperare nella consapevolezza artistica. Lo spettacolo dei devoti che compiono il rituale della festa di san Vito, cantando secondo modelli che risalgono a tempi e modi pre-greci, accompagnati da un pestare di piedi, da un tambureggiare di timpani (cimbali nella versione musicale di Henze dei *Canti di un'isola*), fa riaffiorare i gesti remoti di cui resta altra traccia nella pittura pompeiana. L'archeologia della devozione diventa archeologia delle voci e, a sua volta, della memoria culturale inscritta nel territorio e nei gesti dei suoi abitanti. Di strofe in strofe i regni della geosfera e della biosfera s'intrecciano con la storia e la semiosfera. Il paesaggio e il rituale rimandano l'uno all'altro. Il regno della cenere trasportato dall'elemento pneumatico del

⁷⁷ De Martino 1953.

vento lascia impliciti fuoco e lava, nella fredda luce dell'astro pieno di "crateri spenti" che è, per antonomasia, la luna. La terra genera vegetazione, ma anche lava e fuoco. Il regno marino dell'acqua è invece legato all'amore fisico, all'incontro tra terra e mare su margini di coste sinuose, all'accendersi dei riti del vino; ai tini, ai piedi unti d'unguento sulla spiaggia. La poesia lascia parlare ogni voce in modo autonomo, funge da canale di orchestrazione del rapporto tra uomo e mondo. Si tratta di una soggettività non più unitaria (come nell'Io romantico di fronte al sentimento oceanico del paesaggio), bensì aperta. Poi polifonica nel coro, infine travolta e stravolta dagli elementi, da ciò che sta fuori, sotto, intorno alla voce, alle voci liriche.

Terzo movimento (allegro non troppo)
Il morso della tarantola

Chè come si dice in Puglia circa gli *atarantati*, s'adoprono 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, probabilmente 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 bruciati 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.

Trascinerrebbe 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 offnen 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 dagghe nu muzzette, 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'impone ai 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 *dìkos*. 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. Sicchè 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 Todes. || 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 PI 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, “irrorandolo 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 Gespinst 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 trascinate 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 conoscevo 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 (litania, *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 al 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-personare* 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. Larcati 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, possesi, 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, ahì 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 ardendo 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'anfibi, 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 pseudovero “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, Pl, 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 Gloriatraße*.

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 salvadito 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; PI, 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_I, in KS, p. 414. Nello stesso contesto viene richiamata un'altra citazione, la "ben riuscita" aria *E lucean le stelledantata* 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 Collatino – 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 stesse 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 riermerge 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 inospitali (“spazi stretti”), a illuminare l’oscurità con la punta delle dita (a tastonare, 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 sarranno 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 *Heimssuchung*, 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 *Heimssuchung* è caratteristica di momenti sorgivi della poesia, cfr. KS, p. 261. In questo caso il soggetto che subisce la 'pressione' della *Heimssuchung* 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.

Congedo
Mistero meridionale

Timor di me?

Oh, un terribile timore;
la lietezza esplode
contro quei vetri al buio
ma tale lietezza, che ti fa cantare *in voce*
è un ritorno dalla morte: e chi può mai ridere –
dietro, sotto il riquadro del cielo annerito
riapparizione ctonia!
Non scherzo: che tu hai esperienza
di un luogo che non ho mai esplorato,
[...]
Ma tu ci sei, qui, *in voce*
la luna è risorta; le acque scorrono;
il mondo non sa di essere nuovo
e la sua nuova giornata finisce
contro gli alti cornicioni e il nero del cielo [...]
L'occhio ilare di me mai disceso agli
Inferi, ombra infernale vagolante nasconde
E tu ci caschi
[...]

Pier Paolo Pasolini, poesia dedicata a Maria Callas, in Pasolini 1976.

Il viaggio ctonio ci ha condotti tra le carte disperse di Ingeborg Bachmann, nei loro echi che proiettano in tutte le direzioni una possibile ricerca su libri mai scritti fino in fondo. Proviamo a ricapitolare le tappe del nostro cammino tracciando qualche linea.

La discesa verso sud inizialmente è per la donna poeta ricerca di un contatto col sottosuolo che nel Meridione affiora in modo particolarmente tangibile. Ausculta vulcani, osserva rituali tellurici, e li mima in poesia. Educa il proprio sguardo agli aspetti antropologici del rapportarsi (magico) degli uomini con le dimensioni profonde, cogliendo la malia dei gesti, delle voci dell'Italia meridionale, e imprimendone la traccia in alcuni aspetti enigmatici dei suoi versi. La dimensione estatica – colta nelle tradizioni della taranta, nelle processioni, nelle danze e nei cori che connotano lo spazio culturale e geografico tra Campania, Calabria, Lucania e Puglia – si trasforma, dopo la grande crisi personale e poetica attraversata dalla scrittrice nei primi anni Sessanta, in una ricerca di profondità più mediata dall'arte. La discesa agli inferi italiani viene intesa allora in chiave etica, estetica e poetica. È l'amaro *stilnovo* cercato, mai trovato davvero da Ingeborg Bachmann, nel corso della sua indagine su voci ed esistenze "sorelle" di donne-scrittrici, donne-artiste, reali o fittizie. Se il primo aspetto della ricerca avvicina Bachmann agli interessi demartiniani, il secondo mostra affinità con la ricerca pasoliniana intorno all'icona Callas.

La "terra del morso" è luogo naturale delle danze, della lava, del fuoco, del canto e del pianto rituale; poi spazio teatrale dove la "natura", in sembianza di "creatura", va in scena. E ci va non già sui coturni, ma costretta a scendere dal tragico, alto e catartico, giù fino alla scena dell'Opera lirica, stretta nel corpetto del

melodramma, ed esposta a fraintendimenti, sospetti e “scherzo”¹. In quella terra, tra quelle quinte, è rimasta impigliata Ingeborg Bachmann negli ultimi anni della sua vita “italiana”. Alternava momenti di estrema lucidità a momenti di crisi psichica, tra alcool, sonno e morfina. Basti pensare al 1965, l’anno in cui riceve il premio Büchner. Alla lucida topografia berlinese del suo discorso *Luogo eventuale*. E alle confuse articolazioni del dolore e della follia di cui si trova traccia nelle poesie inedite² che alludono agli anni berlinesi.

Ma l’esplorazione delle regioni infere del sé non si è mai fermata. Per un verso – ed è quello più frequentato nei romanzi scritti alla scrivania romana – Bachmann scavava spazi, tempi e temi “viennesi”, dove voci e figure italiane ancora ritornano, ma solo nella dimensione onirica: si pensi al romanzo *Malina* (1971), in cui la protagonista si sogna in un ruolo molto simile a quello di Tosca, ed evoca Gaspara Stampa.

La ricerca del sud può essere applicata come chiave di lettura, in ultimo, anche ai frammenti “africani”, molti rimasti nei cassette della poetessa: poesie come *Sempre bianco e nero* (*Immer wieder Schwarz und Weiß*):

Wieder wölbt sich mein Mund über Mitternacht.
 Eine dunkle Zunge rührt in mir einen Ton wach
 Mit dem ich schluchzend hing, an dir, nächtelang
 Tagelang laß ich Licht ein, und werde nicht rein.
 Meine Haut ist farbig von deiner geworden.
 Ach wie gut, daß niemand weiß, wie du heißt,
 daß meine junge Schwärze herrührt von deiner alten.
 von deiner uralten, eingeborenen
 Du rufst mich wie die Königin von Zambesi

¹ Così in *Manovre autunnali*, cfr. *supra*, p. 20. Sulla forza dirompente del melodramma come arte “femminile”, anche quando l’interprete è una voce maschile, come rivincita della *phoné* sulla *semantiké*, sull’oscillazione tra “ridicolo” e “inquietante” dello spettacolo d’Opera che mette al centro la potenza canora e l’effetto “pericoloso” e straniante di eroine, “donne che vivono al di fuori dei ruoli familiari, figure trasgressive e spesso capaci di indipendenza, [... che] devono morire perché tutto torni a posto”; sulle “donne inaddomesticate” lasciate morire cantando in scena, cfr. Cavallero 2003, pp. 130-145, in part. 138-139.

² Si veda in proposito Cambi 2010.

Ancora s'inarca mia bocca sulla mezzanotte
 lingua scura mescola in me sveglie note
 singhiozzante legame, con te, per intere notti
 interi giorni luce accolgo, non mi fa schietta.
 La mia pelle s'è della tua colorata.
 Che bello, che nessuno sappia il nome tuo
 che la giovane negritudine mia discenda dalla tua antica
 dalla tua antichissima, primigenia.
 Tu mi chiami come la regina dello Zambesi³

O il *Libro del Deserto*⁴, che documenta il lento procedere a ritroso della scrittrice verso la fonte oscura delle tradizioni mediterranee, l'Egitto. Il viaggio non passa più per lo studio e l'osservazione di riti e paesaggi, né per l'ascolto empatico di celebri artiste del canto. Passa direttamente per un eros violento ed estremo, esplorazione primordiale dell'"altro", molto "altro da sé" africano.

La fine tragica, fine per fuoco e fiamme in una notte romana del 1973⁵, ha forse impedito a Ingeborg Bachmann di concludere la sua *quête*, sempre più a sud, in cerca del mistero della "terra prima", primigenia e primogenita. La sua ricerca si avvicina in questo senso all'interrogazione antica del mistero. Rileggiamo Giorgio Agamben, che ci era servito da viatico all'inizio del nostro percorso:

Nei misteri l'uomo antico non apprendeva qualcosa – una dottrina segreta – su cui, in seguito, doveva tacere, ma faceva gioiosamente esperienza dello stesso ammutolire [...]. Per questo non era possibile divulgare il mistero, "perché non c'era propriamente nulla da divulgare"⁶.

Per Bachmann i verbi più importanti sono *vedere e sentire*⁷. Si è testimoni oculari di eventi non verbalizzabili, ma esperibili e imitabili (nella danza, nella musica).

La Bachmann più tarda, quella inedita del ciclo di Gaspara-Callas che abbiamo ascoltato nel quarto movimento, sembra com-

³ PI, pp. 248-249. Qui ho scelto la traduzione di Roberto Gaudio, che fa sentire echi della pasoliniana "negritudine" nella traduzione.

⁴ Bachmann 1999.

⁵ Cfr. Heinrich Böll, *Sulla morte di Ingeborg Bachmann*, in IOM, pp. VII-X.

⁶ Cfr. *supra*, p. 15.

⁷ Basta rimandare al titolo, eloquente: *Was ich in Rom sah und hörte* (*Quel che ho visto e udito a Roma*), cfr. Bachmann 1955; trad. it Bachmann 2002.

binare la cultura misterica antica allo spirito, sempre misterico, delle feste religiose cattoliche. Del vivere in prima persona: essere, incarnare, non “rappresentare” o imitare il mistero stesso. L'Italia è il luogo di incontro di entrambe le modalità misteriche.

La relazione con gli animali è un ulteriore elemento che caratterizza la cultura misterica antica. Non a caso è centrale nella poetica italiana di Bachmann, lo abbiamo visto.

“Secondo Senocrate, una delle tre leggi trasmesse da Trittolemo a Eleusi era: non far male agli animali”⁸. Abbiamo letto, nel capitolo precedente, una poesia come *Codice penale, Gaspara Stampa*, che sembra assumere questa presa di posizione, consacrando le vittime animali e le vittime umane sullo stesso piano.

“I greci avevano accesso tanto all’animalità che alla divinità, ma non all’umano come sfera autonoma. Cristo ci ha separato tanto dall’animale che dal dio e ci ha condannati all’umano”⁹ – scrive ancora Giorgio Agamben. Potremmo continuare pensando a Bachmann. Per lei, testimone della più grave sconfitta dell’umano nei campi di sterminio, la via del sud appare come un tentativo di percorso a ritroso in cerca dell’umano archetipo, cominciando dall’elementare, dall’indistinto, dall’aorgico.

Se, come recitava la giovane poetessa nel 1952 alla riunione del Gruppo '47, all’uomo è preclusa “la via di fuga verso sud”, consentita invece agli uccelli, e agli animali, andare – nonostante tutto – verso il meridione italiano significherà ricominciare dalla sfera selvaggia. Fare la strada a ritroso, come sembra suggerire il Leopardi dello *Zibaldone* citato in *exergo*. Farsi mordere dalle bestie portatrici di mistero. La bocca chiusa e pressata sul proprio sangue innervato di sottosuolo, si dovranno chiudere gli occhi: “chiudi gli occhi, chiudi!” – è l’imperativo diretto alla donna morsa dal serpente nella poesia programmatica *La terra prima*. Così fanno gli iniziati che ritrovano la vista in una dimensione diversa che può essere ritmicamente espressa da gesti, *performance*, canto, ma non da un discorso razionalmente organizzato.

A differenza degli antichi eleusini, e a differenza di Leopardi che già sentiva l’impossibilità di una redenzione dal dolore, la

⁸ Cfr. *supra*, pp. 134-135.

⁹ Cfr. Agamben 2010, p. 29.

sensibilità novecentesca, traumatizzata di Ingeborg Bachmann si scontra contro il gelo di chi non trova la via del ritorno “in superficie”, se non a prezzo della vita.

Si percorre, nella ricerca bachmanniana del sud ctonio, un’anabasi della quale non vediamo il compimento, ma solo vie tracciate e nascoste, sentieri interrotti, un’umanità dispersa. Non attraverso l’euforia antica, ma per la via novecentesca del dolore Bachmann cerca invano l’uscita. Affida al lettore indizi per trovarla, scendendo in basso, correndo il rischio.

Nel 1959, per spingere i suoi allievi francofortesi a correrlo, il rischio, aveva chiamato in causa un collega poeta, René Char. Lei sapeva benissimo, già a trentacinque anni, che non avrebbe visto coi propri occhi la luce che cercava nel buio. Ma si faceva coraggio: “A ogni cedimento delle prove, il poeta risponde con una salva di avvenire”¹⁰. Anche Julia Kristeva, interrogandosi sul “genio femminile” di Colette, sembra pensare a questa “salva di avvenire”:

A differenza di altri lavori che finiscono una volta depresso lo strumento, esiste una gioia della scrittura, che ha a che fare con la durata propria di questa avventura sublimatoria, e la vota all’infinito. Concluso, uno scritto? “Segue...” piuttosto, se mette per iscritto l’“Inesorabile”. E se, nell’“alfabeto di sabbia” morto che la scrittrice lascia dietro di sé, si potesse avviare una rilettura in grado di animare, tramite il lettore o l’interprete, di nuovo e senza fine, il “monogramma”, lui solo “prezioso”, della carne del mondo [...] Ho cercato, dal canto mio, di far vivere i granelli di sabbia della scrittura di Colette, tutta cesellata dalla temporalità dell’inizio, della rinascita, dello stupore¹¹.

I granelli di sabbia di Bachmann sono zolle di terra, e stridono, spesso fastidiosi, tra i denti¹². La temporalità dell’inizio, del primigenio, non approda per lei in rinascite. La pietra brandita in alto, sostenuta dal canto, fiorisce a suo modo. Non nella vita, ma nella figura di una voce. Che sta a noi auscultare (Pasolini diceva: “Ma tu ci sei, qui, *in voce*”).

¹⁰ LF, p. 124. I versi di René Char sono citati da *Partage formel*, nella raccolta *Seuls demeurent* (1945), in Char 1983, p. 167.

¹¹ Kristeva 2004, p. 378.

¹² Cfr. LF, pp. 29-30.

Ingeborg Bachmann – arrivata a Ischia nel 1953, e a Roma troppo presto morta nel 1973, precipitata violentemente, a quarantasette anni già fuori dalla vita –, lascia una testimonianza utopica: la voce umana inscritta nella musica e nella poesia degli artisti continua a risuonare, a fiorire, in quello che lei nelle *Lezioni di Francoforte* chiamava “l’Io che scrive”, un *Platzhalter*, sostituto provvisorio, marcatore di posizione, luogotenente della voce umana:

Dovunque parli, l’Io vive, non può morire – per quanto schiantato, oppresso dal dubbio, non più credibile e amputato – questo Io privo di garanzie! [...] l’Io deve credere in se stesso quando entra in scena, quando prende la parola e si stacca dal coro uniforme, dal gruppo di quelli che tacciono. [...] E finirà per trionfare, oggi come sempre è stato, nella sua qualità di luogotenente [*Platzhalter*] della voce umana¹³.

L’esperimento meridionale è stato anche questo. Una ricerca di *loci-tenenti*, luoghi che tengano, contengano, mantengano ancora una voce vera, antica e nuova. Una forma di resistenza dell’umanità in tempi bui, dopo il disastro.

¹³ LF, p. 79.

Bibliografia

Abbreviazioni

- BH Bachmann Ingeborg - Henze Hans Werner, *Briefe einer Freundschaft*, a cura di Hans Höller, prefazione di Hans Werner Henze, Piper, München-Zürich 2004.
- BHt *Lettere da un'amicizia*, carteggio Ingeborg Bachmann - Hans Werner Henze, a cura di Hans Höller, traduzione di F. Maione, EDT, 2008.
- GW Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, a cura di B. Alleman, S. Reichert, R. Bücher, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.
- IOM *Invocazione all'Orsa Maggiore*, edizione italiana a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano 1999.
- KS Ingeborg Bachmann, *Kritische Schriften*, a cura di M. Albrecht e D. Götsche, München, Piper 2005.
- LF *Letteratura come utopia, lezioni di Francoforte*, traduzione di V. Perretta, Adelphi, Milano 1993.
- MC_1 *Hommage a Maria Callas*, in KS, pp. 408-409.
- MC_2 *Zweiter Callas-Entwurf*, in KS, pp. 409-411.
- NjL *Notizen zum Libretto. Der junge Lord* in KS, pp. 412-427.
- P *Poesie*, a cura di M. T. Mandalari, Guanda, Milano 1978 e TEA, Milano 1996.
- PI *Non conosco mondo migliore*, traduzione di S. Bortoli, Guanda, Milano 2000.
- UG *Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte*, a cura di I. Moser, H. Bachmann, C. Moser, Piper, München - Zürich 2000.
- W *seguito da numero romano (volume) e indicazione di pagina Werke* (in 4 voll.), a cura di C. Koschel, I. von Weidenbaum e C. Münster, München - Zürich, Piper 1993.

Opere di Ingeborg Bachmann

EDIZIONI IN LINGUA ORIGINALE CITATE

Kritische Schriften, a cura di M. Albrecht e D. Götsche, Piper, München 2005.

Ein Tag wird kommen. Gespräche in Rom. Ein Porträt von Gerda Haller, con una postfazione di H. Höller, Jung und Jung, Salzburg - Wien 2004.

Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte, a cura di I. Moser, H. Bachmann e C. Moser, Piper, München - Zürich 2000.

Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, a cura di C. Koschel e I. von Weidenbaum, Piper, München - Zürich 1991.

Werke, a cura di C. Koschel, I. von Weidenbaum e C. Münster, Piper, München - Zürich 1978, voll. I-IV.

Die gestundete Zeit (1953). In: *Werke I (Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen)*, pp. 27-79.

Anrufung des großen Bären (1956). In: *Werke I*, Piper, München 1978, pp. 81-147.

Die Zikaden, in Ead., *Die Hörspiele. Erstdruck nach dem Nachlass*, Piper, München 1976.

CARTEGGI CITATI

Bachmann I. - Henze H. W., *Briefe einer Freundschaft*, a cura di H. Höller, prefazione di H. W. Henze, Piper, München - Zürich 2004.

Herzzeit. Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Der Briefwechsel, a cura di B. Badiou, H. Höller, A. Stoll e B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.

CARTEGGI IN TRADUZIONE CITATI

Ingeborg Bachmann - Paul Celan, *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, a cura di B. Badiou, H. Höller, A. Stoll e B. Wiedemann, trad.it. di F. Maione, Nottetempo, Roma 2010.

Lettere da un'amicizia, carteggio Ingeborg Bachmann - Hans Werner Henze, a cura di H. Höller, traduzione di F. Maione, EDT, 2008.

OPERE IN TRADUZIONE ITALIANA CITATE

Diario di guerra, a cura di H. Höller, traduzione di E. Dell'Anna Ciancia, Adelphi, Milano 2011.

Il sorriso della sfinge: racconti, a cura di A. Gargano, Cronopio, Napoli 2011.

Verrà un giorno. Conversazioni romane, a cura di J. Kaspes, Marietti, Genova 2009.

Poesie, a cura di M. T. Mandalari, Guanda, Parma 2006.

Non conosco mondo migliore, traduzione di S. Bortoli, Guanda, Parma 2004.

Malina, traduzione di M. G. Manucci, Adelphi, Milano 2003 (prima ed. 1973).

Quel che ho visto e udito a Roma, traduzione di K. Pietra e A. Raja, Quodlibet, Macerata 2002.

Libro del deserto seguito da *Verrà la morte*, traduzione di A. Pensa, Cronopio, Napoli 1999.

Il dicibile e l'indicibile. Saggi radiofonici, a cura di B. Agnese, Adelphi, Milano 1998.

Invocazione all'Orsa maggiore, a cura di L. Reitani, SE, Milano 1994.

Letteratura come utopia, lezioni di Francoforte, traduzione di V. Perretta, Adelphi, Milano 1993.

La ricezione critica della filosofia esistenziale di Martin Heidegger, introduzione di E. Mazzarella, traduzione di S. Cresti, Guida, Napoli 1992.

Il sorriso della sfinge: racconti, traduzione di A. Gargano, Lucarini, Roma 1991.

Il buon Dio di Manhattan - Un negozio di sogni - Le cicale, trad. di C. Romani, Adelphi, Milano 1991.

In cerca di frasi vere, interviste a cura di I. von Weidenbaum e C. Koschel, traduzione di C. Romani, Laterza, Bari-Roma 1989.

Altre opere citate

- Achberger, K. R., *Bachmann, Brecht und die Musik*, in D. Götttsche - H. Ohl (a cura di), *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1993.
- Adorno, T. W., *Fragment über Musik und Sprache*, in *Quasi una fantasia* (Gesammelte Schriften, 16), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978.
- Adorno, T. W., *Der Essay als Form*, in T. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1958.
- Agamben, G., *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Electa, Torino 2010.
- Agamben, G., *La struttura originale dell'opera d'arte*, in G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994.
- Agnese, B., *Qual nova salamandra al mondo. Zu einigen Motiven aus der italienischen Literatur in Ingeborg Bachmann's Werk*. "Cultura Tedesca", *Ingeborg Bachmann*, a cura di R. Pichl e B. Agnese, 25, aprile 2004, pp. 29-46.
- Agnese, B., *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*, Passagen Verlag, Wien 1996.
- Albrecht, M., Götttsche, D. (a cura di), *Bachmann - Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Metzler, Stuttgart - Weimar 2002.
- Albrecht, M., Götttsche, D., *Hans Werner Henze im Gespräch mit Leslie Morris*, Rom, 4. Januar 1999, in *Über die Zeit schreiben. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns*, a cura di M. Albrecht e D. Götttsche, II, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000.
- Albrecht, M., *Die andere Seite - zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns "Todesarten"*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1989.
- Angelini, P., *Napoli, gennaio 1948. La magia diventa Storia*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. III a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012.
- Aredt, H., *L'umanità in tempi bui. Riflessioni su Lessing*, a cura di L. Boella, Cortina, Milano 2006.
- Arzeni, F., *Il viaggio a Roma. Da Freud a Pina Bausch*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2004.
- Assmann, A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München 1999 (trad. it. di S. Paparelli: *Ricordare*, Il Mulino, Bologna 2002).
- Bachmann, D. (a cura di), *Ingeborg Bachmann - Das Lächeln der Sphinx*, "du - Die Zeitschrift der Kultur", Nr. 9 (1994).

- Badiou, B., Höller, H., Stoll, A., Wiedemann, B. (a cura di), *Herzzeit. Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Der Briefwechsel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.
- Barthes, R., *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, trad. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1986.
- Barthes, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris 1977 (trad. it. di R. Guidieri, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979).
- Bartsch, K., *Ingeborg Bachmann*, Metzler, Stuttgart 1988.
- Battafarano, I. M., "L'Italia", in F. Fiorentino, G. Sampaolo (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata 2009.
- Bauer, E., *Drei Mordgeschichten: Intertextuelle Referenzen in Ingeborg Bachmanns Malina*, Lang, Frankfurt am Main u.a., 1998.
- Baumgart, R., in *Der ich unter Menschen nicht leben kann. Fernsehfilm*. Regie P. Hamm, NDR SWR WDR 1980.
- Bayerl, S., *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte der Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.
- Beck, Th., *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1997.
- Beicken, P., *Ingeborg Bachmann*, Beck, München 1988.
- Bethge, H., *Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, vol. 1, YinYang Media Verlag, Kelchheim 2001. Trad. it. Albeggiani F., in *The Lied, Art Song and Choral Texts Archive*, http://www.recmusic.org/lieder/get_texts.html?ContribId=402.
- Bielefeldt, Ch., *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*, Transcript, Bielefeld 2003.
- Bologna, C., *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna 2000.
- Böschenstein, B., Weigel, S. (a cura di), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan - Poetische Korrespondenzen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.
- Brandi, C., *Pellegrino di Puglia*, Laterza, Bari 1960.
- Brecht, B., *L'anima buona del Sezuan*, a cura di E. Castellani, Einaudi, Torino 1971.
- Brinkemper, P., *Liebe als Fragment. Affinitäten und Differenzen zwischen Bachmann und Barthes*, "Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft", 3, 17, 1984-1985-1986.

- Brinkmann, R. D., *Rom, Blicke*, Rohwolt, Reinbeck 1975.
- Brod M., *Franz Kafka. Eine Biographie*, Fischer, Frankfurt am Main 1983 (1954).
- Brunnhuber, P., (a cura di), *Italia immaginaria*, Le Lettere, Firenze 2010.
- Caduff, C., “*dadim-dadam*” - *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*, Böhlau, Köln 1998.
- Caduff, C., *Musik als Erinnerungsfigur bei Ingeborg Bachmann*, in *Text+Kritik*, V Aufl., Neufassung, XI, 1995.
- Caduff, C., (a cura di), *Ingeborg Bachmann. Chronik von Leben und Werk*, “du”, 9, 1994.
- Cambi, F., *Der lyrische Nachlass und die Berliner Erfahrung Ingeborg Bachmanns* in A. Larcati, I. Schiffermüller (a cura di), *Ingeborg Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass. Eine kritische Bilanz*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2010.
- Cambi, F., *I carnefici di ieri vuotano il nappo d'oro. Spenti ti caddero gli occhi: Ingeborg Bachmann e la sapienza infranta* in L. De Finis (a cura di), *Il mestiere del sapiente alle radici della cultura euro-mediterranea*, Didascalie libri, Trento 2004.
- Cambi, F., *Ein Ich zwischen Scheitern und Annäherung ans Wort*, in Kucher-Reitani, 2000, pp. 243-252.
- Cambi, F., *Ingeborg Bachmann: Nord e Sud. Specularità del soggetto nell'alterità italiana* in I. M. Batafarano (a cura di), *L'Italia nella poesia tedesca contemporanea*, Scorpione, Taranto 1997.
- Cambi, F., *Matrici heideggeriane nella lettura di Ingeborg Bachmann*, Nistri Litschi, Pisa 1990.
- Cambi, F., *La recezione della filosofia del linguaggio di L. Wittgenstein nell'opera di Ingeborg Bachmann*, Giardini, Pisa 1979.
- Campo, C., *Gli Imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987.
- Carpitella, D., Archivio, http://rmcisadu.let.uniroma1.it|glotto|archivio|bibliografie|biblio_carpitella.pdf.
- Castiglione, B., *Il libro del cortegiano*, a cura di A. Quondam. Note di N. Longo, Garzanti, Milano 1981.
- Cavarero, A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Celan, P., *Angefügt, nahtlos, dem Heute / Agglutinati all'oggi*. Paul Celan übersetzt Giuseppe Ungaretti: Zweisprachige Ausgabe. Italienisch / deutsch. Handschriften. Erstdruck. Dokumente, a cura di P. Goßens, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006.
- Celan, P., *Poesie*, a cura e con un saggio di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998.

- Celan, P., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, a cura di B. Allemann e K. Reichert, R. Bücher, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.
- Char, R., *Fureur et mysthère. Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1983.
- Chiesi, R. (a cura di), *Pasolini, Callas e Medea*, fotografie di M. Tursi, FMR, ART'È, Bologna 2007.
- Corrado, S., *Bachmann e la dialettica della verità: Lieder von einer Insel*, AION, Annali dell'Università degli Studi di Napoli, L'Orientale, Sezione germanica, n.s., XV, 1-2, 2005.
- Croce, B., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Laterza, Bari 1919.
- Curti, L., *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma 2006.
- D'Annunzio, G., *Il fuoco* (1900), edizione a cura di G. Gibellini, Rizzoli, Milano 2009.
- De Martino, E., *La terra del rimorso*, Il saggiatore, Milano 1959.
- De Martino, E., *Note di viaggio*, in "Nuovi Argomenti", I, 1953.
- Demetz, P., *Die süße Anarchie. Deutsche Literatur seit 1945*, Frankfurt am Main - Berlin 1970.
- Derrida, J., *Il segreto del nome*, trad. it. di F. Garritano, Jaca Book, Milano 1997.
- D'Intino, F., *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Marsilio, Venezia 2009.
- Donadoni, E., *Gaspara Stampa*, Principato, Messina 1919.
- Dorowin, H., *Die schwarzen Bilder der Ingeborg Bachmann. Ein Deutungsvorschlag zu Die gestundete Zeit*, in Kucher-Reitani 2000, pp. 96-108.
- Dusini, A., *Akute Stimmen. Bachtin / [Callas] / Bachmann*, in "Sprache als Material. Variations". Literaturzeitschrift der Universität Zürich, 17, 2009, pp. 31-44.
- Eberhardt, J., "Es gibt für mich keine Zitate": *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*, Niemeyer, Tübingen 2002.
- Enzensberger, H. M., *Una teoria del turismo*, in Id., *Questioni di dettaglio*, trad. di G. Piana, Feltrinelli, Milano 1965.
- Enzensberger, H. M., *Einzelheiten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1962.
- Firges, J., *Ingeborg Bachmann: "Malina." Die Zerstörung des weiblichen Ich*, Exemplarische Reihe Literatur und Philosophie, 26. Sonnenberg, Annweiler, Sonnenberg 2009.
- Fisch, M., *Sie sind in die Wüste gegangen. Das Licht erbrach sich über ihnen. Ingeborg Bachmanns Reise nach Ägypten und in den Sudan im Mai 1964 und ihr Todesarten-Projekt*, in "Das Wort. Germanistisches Jahrbuch", Russland 2011, a cura di S. Schütz, Bonn - Moskau, DAAD 2012.

- Fusini, N., *La luminosa. Genealogia di Fedra*, Feltrinelli, Milano 1990.
- Gargano, A., *Wahrnehmung und Symbolik: Bachmanns Römisches Nachtbild*, in Kucher-Reitani, 2000, pp. 184-191.
- Genette, G., *Proust palinsesto*, in Id., *Figure. Retorica e strutturalismo*, trad. di R. Novità, Einaudi, Torino 1962.
- Goethe, J. W., *Faust*, a cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 1970. vv. 6209-6211.
- Graf, D., *Wiederkehr und Antithese. Zyklische Komposition in der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Winter, Heidelberg 2011.
- Grünter, R., *Lieder von einer Insel (2)*, in H. Domin (a cura di), *Doppelinterpretationen: das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser*, Atenaeum, Frankfurt am Main - Bonn 1966.
- Haas, F., *Nessuna vera patria nel "paese primogenito": il carteggio di Ingeborg Bachmann con Hans Werner Henze*, in E. Atzler (a cura di). "Uno specchio vuole indicarci i fondali" - *La verità, un gioco?*, Forum Austriaco di Cultura, Budapest 2007, pp. 186-194.
- Haas, F., *Il cardillo addolorato e Il caso Franza*, 2009 <http://letteratitudine.blog.kataweb.it/2009/06/02/strane-coppie-n-3-anna-maria-ortese-ingeborg-bachman/#comment-69332>.
- Hapkemeyer, A., *Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1990.
- Hapkemeyer, A. (a cura di), *Ingeborg Bachmann - Bilder aus ihrem Leben. Mit Texten aus ihrem Werk*, Piper, München - Zürich 1983.
- Heinz, L. A. (a cura di), *Ingeborg Bachmann*, Text + Kritik Sonderband, Edition Text + Kritik, München 1984.
- Heinz, L. A. (a cura di), *Ingeborg Bachmann*, Text + Kritik Heft 6, Edition Text + Kritik, München 1971.
- Heller-Roazen, D., *Ecolalie. Saggio sull'oblio delle lingue*, Quodlibet, Macerata 2007.
- Hemecker, W., Mittermayer, M. (a cura di), *Mythos Bachmann, Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*, Zsolnay, Wien - München 2011.
- Henze, H. W., *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, Fischer, Frankfurt am Main 1996.
- Henze, H. W., *Gespräch mit Hartmut Lück*, 1971, in H. W. Henze, *Der Prinz von Homburg*, Münchener Neufassung, 24 luglio 1992, Bayerische Staatsoper, München 1992.
- Henze, H. W., *Neapel*, in H. W. Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, a cura di J. Brockmeier, München 1984 (a).
- Henze, H. W., *Die geistige Rede der Musik*, in H. W. Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, a cura di J. Brockmeier, München 1984 (b).

- Henze, H. W., *Musica impura - Musik als Sprache*, in H. W. Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, a cura di J. Brockmeier, München 1984 (c).
- Henze, H. W., *Lieder von einer Insel - Chorphantasien* auf Gedichte von Ingeborg Bachmann, für Kammerchor, Posaune, zwei Violoncelli, Kontrabaß, Portativ, Schlagwerk und Pauken, Schott Music, Mainz 1964.
- Hildesheim, D., *Ingeborg Bachmann: Todesbilder, Todessehnsucht und Sprachverlust in "Malina" und "Antigone"*, Weißensee, Berlin 2000.
- Höll, J., *Ingeborg Bachmann*, München dtv 2004.
- Höller, H., *La follia dell'assoluto. Vita di Ingeborg Bachmann*, traduzione di S. Albesano e C. Cappelli, Guanda, Milano 2010.
- Höller, H., *Orpheus nach 1945. Zu Ingeborg Bachmann: Die gestundete Zeit, in Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945*, a cura di K. Krasberger e K. Neumann, Zsolnay, Wien 2007.
- Höller, H., *Ingeborg Bachmann*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1999.
- Höller, H., *Ingeborg Bachmann - Das Werk*, Hain, Frankfurt am Main 1993.
- Höller, H., *Ingeborg Bachmann - Das Werk*, athenäum, Frankfurt am Main 1987.
- Hopfgartner, H., *Ingeborg Bachmann und die Musik*, Studien zur Deutschkunde (XXIX, a cura di L. Kolago), Universitätsverlag, Warschau 2005.
- Huml, A., *Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns*, Wallstein, Göttingen 1999.
- Il Trovatore*. Drama in quattro parti. Musica di G. Verdi, libretto di S. Cammarano. www.librettidopera.it.
- Italiano, F., *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*, Mimesis, Milano - Udine 2009.
- Kafka, F., *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, a cura di M. Brod, Fischer, Frankfurt am Main 1983.
- Kafka, F., *Il messaggio dell'imperatore. Racconti*, a cura di A. Rho, Frassinelli, Milano 1952.
- Kanz, C., *Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns "Todesarten" - Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur*, Metzler, Stuttgart 1999.
- Koschel, C., Weidenbaum, I. (a cura di), *Kein Objektives Urteil - Nur ein Lebendiges*, Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann, Piper, München 1989.
- Kristeva, J., *La rivoluzione del linguaggio poetico*, a cura di G. Sangalli, Spirali, Roma 2006.

- Kristeva, J., *Colette*, trad. di M. Guerra, Donzelli, Roma 2004 (ed. or. 2002).
- Kucher, P. H., Reitani, L., (a cura di), "In die Mulde meiner Stummheit leg ich ein Wort..." *Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Böhlau, Wien - Köln - Weimar 2000.
- Larcati, A., *Diva-Kind und Intellektuelle. Ingeborg Bachmann in Italien*, in Hemecker - Mittermazer 2011.
- Larcati, A., Schiffermüller, I., (a cura di), *Ingeborg Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass. Eine kritische Bilanz*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2010.
- Larcati, A., *Ingeborg Bachmanns Poetik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2006.
- La Traviata*. Opera in tre atti. Libretto di F. M. Piave, musica di G. Verdi. www.librettidopera.it.
- Lefebvre, H., *La production de l'espace*, Gallimard, Paris 1974.
- Leopardi, G., *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991.
- Levi, C., *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1945.
- Lindemann, E. U., 'Die Gangart des Geistes'. *Musikalische Gestaltungsmittel in der späten Prosa Ingeborg Bachmanns*, in D. Götsche e H. Ohl (a cura di), *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1993.
- Lipking, L., *Abandoned Women and Poetic Tradition*, University of Chicago Press, 1988.
- Manacorda, G., *Das Gewicht der Wiederholung. Zu Thema und Variation*, in Kuche - Reitani 2000, pp.136-150.
- Maye, H., *Stimmen Hören. Bachmanns Medienpoetik*, in *Bachmanns Medien*, a cura di O. Simons e E. Wagner, Vorwerk, Berlin 2008, pp. 162-174.
- Mazzoni, A. M., *Bachmann, Morante, Rosselli a Roma durante il Movimento*, La città e le stelle, Roma 2011.
- Mecatti, S., *Foné. La voce e la traccia*, La Casa Usher, Firenze 1985.
- Meyer-Gosau, F., "Einmal muss das Fest ja kommen". *Eine Reise zu Ingeborg Bachmann*, Beck, München 2008.
- Miglio, C., *La funzione-Friedrich nella poetologia antilirica di Paul Celan*, Atti del XXXIX convegno di Bressanone, *La lirica moderna*, a cura di F. Brugnolo, Esedra, Padova 2012.
- Miglio, C., *Nelle Puglie. L'elemento ctonio dal paesaggio al corpo*, in "Poeti e poesia", N. 20, agosto 2010, (a).

- Miglio, C., Ingeborg, *Maria, Gaspara. Stimmen eines "bitteren" Stilmovo*, in Larcati - Schiffermüller 2010, pp. 185-210, (b).
- Miglio, C., *Paul Celan, Il meridiano (Der Meridian)*, in M. Bonifazio, D. Nelva, M. Sisto (curatori), *Il saggio tedesco del Novecento*, Le Lettere, Firenze 2009.
- Miglio, C., *L'Est di Paul Celan, uno spazio altro pieno di tempi*, in C. Miglio e I. Fantappiè (a cura di), *L'Opera e la Vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Ed. Università degli Studi di Napoli, L'Orientale, Dip. di Studi comparati, Napoli 2008.
- Miglio, C., *Gedächtnis, Schrift, Musica Impura. Bachmanns Lieder von einer Insel*, in "Arcadia" vol. 42/ 2, 2007.
- Miglio, C., *Se la parola Sud è donna. L'elemento femminile nel "complesso ligure" di Gottfried Benn*, in "Crocevia", anno III, 4, 1997.
- Mörike, E., *Sämtliche Werke in vier Bänden, II, Maler Nolten*, Stuttgart 1981.
- Morris, L., *Ich suche ein unschuldiges Land. Reading History in the Poetry of Ingeborg Bachmann*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2001.
- Muth, W., *Einnmal muss das Fest ja kommen*, in *Interpretationen zu Ingeborg Bachmann. Beiträge eines Arbeitskreises*, Oldenburg, München 1976.
- Opel, A., *Wo mir das Lachen zurückgekommen ist... Auf Reisen mit Ingeborg Bachmann*, Langen Müller, München 2001.
- Opel, A., *Landschaft, für die Augen gemacht sind. Ingeborg Bachmann in Ägypten*, Deuticke, Wien 1996.
- Ortese, A. M., *Il porto di Toledo. Ricordi della vita irreal*, Rizzoli, Milano 1983 (ora anche Aldelphi, Milano 1998).
- Partitur einer Freundschaft*, documentario di N. Beilharz, SWR 2005.
- Pasolini, P. P., *Gennariello*, in Id., *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976.
- Pasolini, P. P., *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano 1976.
- Pasolini, P. P., *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964.
- Pausch, H., *Ingeborg Bachmann*, Colloquium, Berlin 1987.
- Perretta, V., *Roma Eterna!* In Ead., *Quadreria. Saggi di letteratura tedesca*, Artemide, Roma 2008.
- Petrarca, F., *Canzoniere, Trionfi, Rime varie*, a cura di C. Muscetta e D. Ponchiroli, Einaudi, Torino 1958.
- Platone, *Fedro*, con un saggio di L. Robin, trad. e note di M. Tondelli, Mondadori, Milano 1998.
- Platone, *Timeo*, a cura di G. Lozza, Mondadori, Milano 1994.
- Rameder, E., *Ich habe die Gedichte verloren. Ingeborg Bachmanns lyri-*

- sche Texte aus dem Nachlass und ihre Beziehung zum Todesarten-Projekt*, Wieser Verlag, Klagenfurt - Celovec 2006.
- Reitani, L., *Der Tarantelbiss. Zum Gedicht In Apulien*, in "In die Mulde meiner Stummheit leg ich ein Wort..." *Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns*, a cura di P. H. Kucher e L. Reitani, Böhlau, Wien - Köln - Weimar 2000, pp. 172-183.
- Reitani, L., *Note alle poesie*, in Ingeborg Bachmann, *Invocazione all'Orsa Maggiore*, a cura di L. Reitani, Milano 1994.
- Rilke, R. M., *Sämtliche Werke*, Insel, Frankfurt am Main 1992.
- Rosenzweig, F., *La cellula originaria*, in Id., *La scrittura. Saggi dal 1914 al 1929*, trad. it. di G. Bonola, Città Nuova, Roma 1991.
- Rosteck, J., *Hans Werner Henze. Rosen und Revolutionen. Die Biographie*, Propyläen - Ullstein, Berlin 2009.
- Russi, R., *Le voci di Dioniso. Il dionisismo novecentesco e le trasposizioni musicali delle "Baccanti"*, EDT, Torino 2008.
- Sampaolo, G., *Introduzione all'Atlante Mnemosyne*, in *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, materiali a cura di I. Spinelli e R. Venuti, Artemide, Roma 1998.
- Scamardi, T., *La Puglia nella letteratura di viaggio tedesca*. J. H. Riedesel, F. L. Stolberg, F. Gregorovius, Milella, Lecce 1987.
- Scamardi, T., *Viaggiatori tedeschi in Puglia nel Settecento*, Schena, Fasano 1988.
- Schäffer, M. M., *Ungetrennt und Nichtvereint. Grenzverläufe im Werk Ingeborg Bachmanns*, in *Text+Kritik*, V Aufl., Neufassung, XI, 1995.
- Schiffermüller, I., Larcati, A. (a cura di), *Ingeborg Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass. Eine kritische Bilanz*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2010.
- Schiffermüller, I., *Schwierigkeiten beim Lesen von Ingeborg Bachmanns Gedichten aus dem Nachlass*, in Schiffermüller (a cura di, con A. Larcati), *Ingeborg Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass. Eine kritische Bilanz*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2010, pp. 33-56.
- Schiffner, A., *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, München - Zürich, 1983.
- Schmaus, M., *Anrufung des großen Bären und Gedichte aus dem Umfeld*, in *Bachmann - Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, a cura di M. Albrecht e D. Götttsche, Metzler, Stuttgart 2002.
- Schmidt-Wistoff, K., *Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Der Augenblick der Wahrheit am Beispiel ihres Opernschaffens*, Iudicium, München 2001.

- Schrattenholzer, E., *Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze: Sprache und Musik in gemeinsamer Sache*, in "Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft", F., XVII, 1985-1988.
- Schwartz, B. D., *Pasolini Requiem*, trad. it. P. Barlera, Marsilio Editore, 1995.
- Serpa, F., *Henze e la cultura mediterranea*, in Restagno, E. (a cura di), *Henze*, EDT, Torino 1986.
- Serpilli, A., *Dacia Maraini: "Maria Callas, una diva che rimase bambina"*, "Il Sole 24 ore", 11 settembre 2007.
- Simons, O., Wagner, E. (a cura di), *Bachmanns Medien*, Vorwerk 8, Berlin 2008.
- Solibakke, K., *Geformte Zeit. Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005.
- Stampa, G., *Rime*, a cura di M. Bellonci, Rizzoli, Milano 1954.
- Stampa, G., Franco, V., *Rime*, a cura di A. Salza, Laterza, Bari 1913.
- Steiner, G., *Vere presenze*, trad. di C. Bèguin, Garzanti, Milano 1999.
- Stoll, A., *Erinnerung und Schreibprozess - Zur ästhetischen Relevanz subjektiver und kollektiver Erinnerungsformen im Werk Bachmanns*, in D. Götttsche - H. Ohl (a cura di), *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1993.
- Stoll, A. (a cura di), *Ingeborg Bachmanns "Malina"*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992.
- Stoll, A., *Erinnerung als Moment des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns*, in W. Buchebner Gesellschaft (a cura di), *Das Schreiben der Frauen in Österreich seit 1950*, Böhlau, Wien - Köln 1991.
- Struck, K., Soltau, A., *Annäherungen an Ingeborg Bachmann*, Gesellschaft Hessischer Literaturfreunde, Justus von Liebig Verlag, Darmstadt 2003.
- Svandrlík, R., *Figurationen der Kunst in Ingeborg Bachmanns Werk: Orpheus, Undine, Prinzessin von Kagran*, in "Cultura Tedesca", 25, 2004, pp. 157-166.
- Svandrlík, R., (a cura di), *Idillio e anti-idillio nella letteratura tedesca moderna*, Palomar, Bari 2002.
- Svandrlík, R., *Ingeborg Bachmann. I sentieri della scrittura*, Carocci, Roma 2001.
- Svandrlík, R., *Thematisierungen der Schrift. Über Bachmanns Brief in zwei Fassungen*, in Kucher - Reitani 2000, pp. 151-163.
- Svandrlík, R., *Topografie bachmanniane. Dal paese primogenito alla Ungargassenland*, in "Studia Austriaca", V, 1997, pp. 9-20.

- Svandrlík, R., *The Compromise of Demeter and its Consequences. Images of a descent to the underworld in women's literature*, in *Travelling through European Feminism: Cultural and Political practices*, a cura di G. Jasser et al., Wise, Utrecht 1995, pp. 104-112.
- Svandrlík, R., 'Die Fremde als Bestimmung': Ingeborg Bachmann und Elsa Morante, in D. Götsche e H. Ohl (a cura di), *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Internationales Symposion Münster 1991, Königshausen & Neumann, Würzburg 1993, pp. 365-379.
- Treder, U., *Il re nero. Saggi di letteratura femminile tedesca*, Editori Riuniti, Roma 1994.
- 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. 1. 1900.
- Trudu, A., *La scuola di Darmstadt: i Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Ricordi, Milano 1992.
- Vallega, A., *La geografia del tempo. Saggio di geografia culturale*, UTET, Torino 2006.
- Von der Lühe, I., *Das Totenreich der Moderne. Ingeborg Bachmanns frühe Erzählung Das Lächeln der Sphinx*, in M. Tabah (a cura di), *Gedächtnis und Widerstand*, Festschrift für I. Heidelberger-Leonard, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2009, pp. 85-94.
- Von der Lühe, I., 'Ich ohne Gewähr' - Ingeborg Bachmanns Frankfurter Vorlesungen zur Poetik, in von der Lühe, I. (a cura di), *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1982, pp. 106-131.
- Warburg, A., *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio*, con una postfazione di U. Raulff, Adelphi, Milano 1998.
- Warburg, A., *Introduzione all'Atlante Mnemosyne*, in *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, materiali a cura di I. Spinelli e R. Venuti, trad. it. di G. Sampaolo, Artemide, Roma 1998.
- Wandruszka, M. L., "Ich will zugrundegehn" - Metamorphosen einer Maxime, in *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns*, a cura di B. Agnese e R. Pichl, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009.
- Wandruszka, M. L., *Hannah Arendt e Ingeborg Bachmann tra pazzi e assassini*, in *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, a cura di V. Fortunati, D. Fortezza, M. Ascarì, Meltemi, Roma 2008.
- Wandruszka, M. L., *Ingeborg Bachmann und Hannah Arendt unter Mördern und Irren*, in "Sprachkunst" XXXVIII, 1, 2007.
- Weidenbaum, I., *Wie war Ingeborg Bachmanns Beziehung 1965-73 zur Literaturszene in Italien?*, in "Cultura tedesca", 25, 2004.

- Weigel, S., *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Zsolnay, Wien 1999 (dtv, München 2003).
- Weigel, S., 'Stadt ohne Gewähr' – *Topographien der Erinnerung in der Intertextualität von Bachmann und Benjamin*, in D. Götttsche - H. Ohl (a cura di), *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1993.
- Weissmann, L. H., *The Relationship of Silence and Music to Language in Ingeborg Bachmann's Poetry*, Diss., Cambridge Mass. 1978.
- Westphal, B., *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Minit, Paris 2007.
- Zanasi, G., *Tra Ondina e Giovanna D'Arco: Ingeborg Bachmann nella memoria di Henze*, "AION – Annali dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale", Sezione germanica, n.s., V, 1995, pp. 107-136.
- Zumthor, P., *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, a cura di C. Di Girolamo, Il Mulino, Bologna 1984.

FONTI DI ARCHIVIO

- Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung. Bachmann – Registratur des literarischen Nachlasses, a cura di R. Pichl: N 3785 COD SER N. 25.

Indice dei nomi

- Achberger, Karen, 59n
Achmatova, Anna, 16n
Adenauer, Konrad, 23
Adorno, Theodor W., 60, 60n, 78, 83n, 87, 87n, 139n
Agamben, Giorgio, 15, 15n, 45, 45n, 60n, 78n, 151, 152, 152n
Agnese, Barbara, 13n, 14n, 15n, 114n, 120, 125, 125n, 126n, 127n
Albeggiani, Ferdinando, 19
Albrecht, Monika, 12n, 31n, 124n
Alcofarado, 135n
Andersen, Hans Christian, 113
Angelini, Pietro, 26n
Arendt, Hannah, 14, 14n, 32n, 72n, Aristotele, 78
Arzeni, Flavia, 10n
Assman, Aleida, 75, 76n, 77
- Barthes, Roland, 57, 72, 72n
Bartók, Bela, 65
Battafarano, Italo Michele, 99n
Bauer, Edith, 118n, 119n
Baumgart, Reinhard, 12n
Bayerl, Sabine, 83n
Beck, Thomas, 115n
Bellonci, Maria, 119n
Benn, Gottfried, 26, 27n, 40, 57
Bethge, Hans, 19
Bevilacqua, Giuseppe, 88n
Bielefeldt, Christian, 59n, 72n, 113n
Böll, Heinrich, 151n
- Bologna, Corrado, 83n
Bortoli, Silvia, 128n
Böschenstein, Bernhard, 12n
Brandi, Cesare, 100, 100n
Brecht, Bertolt, 24, 24n
Brinkemper, Peter, 72n
Brinkmann, Rolf Dieter, 10n
Brod, Max, 33n
Brunnhuber, Petra, 10n
Büchner, Georg, 47n, 123n, 125, 150,
- Caduff, Corina, 11n, 14n, 58n, 87n, 89n, 120, 121n, 124n, 139n
Caetani Marguerite, 16n
Callas, Maria, 16, 26, 26n, 28, 32, 33, 82, 111, 112, 112n, 113
Cambi, Fabrizio, 13n, 14n, 15n, 85n, 150n
Campo, Cristina, 114n
Carpitella, Diego, 15n, 16n, 105
Castiglione, Baldassarre, 95
Cavarero, Adriana, 31n, 33n, 83n, 85n, 150n
Celan, Paul, 11, 17n, 25, 26, 29, 29n, 63, 64, 87, 87n, 88n, 89, 101, 101n, 123n, 137n, 141n, 143
Celli, Teodoro, 121
Char, René, 153, 153n
Cocchiara, Giuseppe, 26n
Corrado, Sergio, 57n

- Croce, Benedetto, 119n
 Curti, Lidia, 114n
- D'Annunzio, Gabriele, 114n, 119n,
 126, 126n, 137
 D'Intino, Franco, 83n
 De Martino, Ernesto, 15, 15n, 26,
 26n, 30, 30n, 48, 48n, 93, 93n,
 104, 105, 105n, 106
 Demetz, Peter, 57n
 Derrida, Jacques, 31n
 Donadoni, Eugenio, 119n
 Dorowin, Hermann, 13n, 14n
 Duse, Eleonora, 28, 114, 114n, 118,
 119, 119n, 124, 125, 126, 137
 Dusini, Arno, 118n, 140n
- Eberhardt, Joachim, 118n, 121n,
 127, 135n, 139n
 Enzensberger, Hans Magnus, 16n,
 23n
- Franco, Veronica, 116n
 Frisch, Max, 12, 119n, 128n, 136
 Fusini, Nadia, 15n
- Gargano, Antonella, 14n, 15n, 17n,
 40n
 Gaudio, Roberto, 151n
 Geleit, Freies, 126n
 Genette, Gerard, 58n
 Giacosa, Giuseppe, 118n, 131
 Gilles, Werner, 63
 Giovanni evangelista, 76
 Goethe, Johann Wolfgang von, 10n,
 31, 32, 32n, 40, 47, 101, 141
 Goldmann, Lucien, 124n
 Götsche, Dirk, 31n, 124n
 Graf, Daniel, 88n
 Gregorovius, Ferdinand, 141n, 143,
 143n
 Grünter, Rainer, 68n
- Haas, Franz, 14n, 25n
- Hamesh, Jack, 11
 Hammer, Peter, 56, 69
 Hapkemeyer, Andreas, 39n
 Heidegger, Martin, 13, 13n
 Heidelberger-Leonard, Irene
 Heim, Ilse, 127n
 Heinz, Ludwig Arnold
 Heller-Roazen, Daniel, 84n, 114,
 114n
 Hemecker, Wilhelm
 Henze, Hans Werner, 86, 91, 93,
 111n, 112, 112n, 115, 121,
 121n, 124n
 Herder, Johann Gottfried, 10n
 Hildesheim, Doris
 Hofmannsthal, Hugo von, 27, 141
 Hölderlin, Friedrich, 79
 Höller, Hans, 11n, 14n, 15n, 25n,
 133n
 Humboldt, Wilhelm von, 10n
 Huml, Ariane, 10n, 48n, 57n
- Illica, Luigi, 118n, 131
 Italiano, Federico, 28n
- Kafka, Franz, 33, 33n, 143, 143n
 Kaschnitz, Marie Luise, 63
 Keats, John, 39
 Koschel, Christine, 14n
 Kristeva, Julia, 83n, 113, 113n, 153,
 153n
 Kucher, Primus-Heinz, 10n, 13n,
 14n, 26n, 30n, 48n, 99n, 100n
- Larcari, Arturo, 9n, 12n, 14n, 16n,
 123n
 Lefebvre, Henri, 28n
 Leopardi, Giacomo, 33, 33n, 83n,
 107, 152
 Levi, Carlo, 26n
 Lindemann, Eva U., 59n
 Lipking, Lawrence, 119n
 Lutero, Martin, 10n

- Mach, Ernst 13
 Mahler, Gustav 19, 31n, 61, 91, 140
 Manacorda, Giorgio 40n
 Mann, Thomas 27
 Manzoni, Giacomo 59n
 Maraini, Dacia 116n
 Maye, Harun 139n
 Mazzoni, Anna Maria 14n
 Mecatti, Stefano 83n
 Michelangelo 136
 Miglio, Camilla 17n, 27n, 40n, 112n,
 Morante, Elsa 14, 14n, 16n, 60, 121n
 Moravia, Alberto 16n
 Mörike, Eduard 29n, 100n
 Morris, Leslie 14n, 31n
 Musil, Robert 13, 89
 Muth, Walter 57n

 Neruda, Pablo 85
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 26

 Opel, Alfred 17
 Ortese, Anna Maria 14, 14n, 145, 145n

 Pasolini, Pier Paolo 16, 16n, 26, 26n, 60, 105, 106n, 111, 111n, 112, 116n, 121, 121n, 131, 147, 153
 Peirce, Charles 40n
 Penna, Sandro 60, 121n
 Perretta, Vanda 10, 14n
 Petrarca, Francesco 119, 120, 140, 141n
 Piave, Francesco Maria 122n
 Platen, August von 99, 100, 100n, 101
 Platone 31, 31n, 76, 83, 83n
 Puccini, Giacomo 118n, 131

 Rameder, Elisabeth, 133n
 Reitani, Luigi, 10n, 13n, 14n, 18n, 26n, 30n, 39n, 48n, 75n, 99n, 100n, 141n
 Rietti da Figline, Domenico, 136
 Rilke, Rainer Maria, 114n, 120, 120n, 135n, 141
 Rosenzweig, Franz, 77n, 90, 90n
 Rosselli, Amelia, 14, 14n
 Rossellini, Roberto, 111n
 Rosteck, Jens, 24n, 115n
 Rückert, Friedrich, 101
 Rusche-Wolters, Ursula, 63
 Russi, Roberto, 48n, 140n

 Saffo, 120, 141, 141n
 Sardou, Victorien, 118n
 Scamardi, Teodoro, 10n, 99n
 Schäffer, Maria Magdalena, 89n
 Schiffermüller, Isolde, 14n, 139n
 Schiffner, Andrea, 59n
 Schmaus, Marion, 48n, 100n, 143n
 Schmidt-Wistoff, Katia, 85n, 111n
 Schönberg, Arnold, 65n
 Schrattenholzer, Elisabeth, 59n
 Senocrate, 152
 Serpa, Franco, 48n
 Serpilli, Annalisa, 116n
 Shakespeare, William, 18, 85n,
 Shelley, Percy Bisshe, 39
 Socrate, 83, 84
 Solibakke, Karl-Ivan, 59n, 60n, 111n, 112n, 115n, 132n
 Stampa, Gaspara, 6, 28, 32, 109, 110, 111, 112n, 114, 114n, 116, 117, 118, 119, 119n, 120, 120n, 121, 124, 125, 126, 126n, 127, 127n, 128, 128n, 129, 129n, 130, 130n, 134, 135, 135n, 137, 138, 139, 150, 151, 152
 Steiner, George, 32n
 Stoll, Andrea, 14n, 58n
 Stravinskij, Igor, 65n

Svandrlík, Rita, 8n, 10n, 14n, 15n,
31n, 32n, 40n, 41n, 47n, 48n,
77n, 125n, 126n

Tebaldi, Renata, 124n

Treder, Uta, 14n, 27n

Trudu, Antonio, 65n

Ungaretti, Giuseppe, 123, 137n

Vallega, Adalberto, 40n

Verdi, Giuseppe, 112, 115, 122n,
136

Visconti, Luchino, 111, 111n, 120

Von der Lühe, Irmela, 13n, 14n, 15n

Wandruszka, Marie Louise, 14n,
133n,

Warburg, Aby, 31, 31n, 104, 104n,
116n

Weidenbaum, Inge von, 8n, 14n

Weigel, Sigrid, 12n, 14n, 58n, 59n,
77, 77n, 112n

Weil, Simone, 14, 14n, 125

Weiss, Peter, 26

Weissmann, Lynne Holt, 59n, 87n

Westphal, Bertrand, 10, 10n, 40n

Wittgenstein, Ludwig, 13, 89, 123n

Zanasi, Giuseppa, 62n

Zeffirelli, Franco, 120

Zumthor, Paul, 83n

ANALISI FILOSOFICHE

- Massimo Dell'Utri (a cura di), *Olismo*
Rosaria Egidi, Massimo Dell'Utri e Mario De Caro (a cura di), *Normatività, fatti, valori*
Massimo Dell'Utri, *L'inganno assurdo. Linguaggio e conoscenza tra realismo e fallibilismo*
Giacomo Romano, *Essere per. Il concetto di "funzione" tra scienze, filosofia e senso comune*
Sandro Nannini, *Naturalismo cognitivo. Per una teoria materialistica della mente*
Giancarlo Zanet, *Le radici del naturalismo. W.V. Quine tra eredità empirista e pragmatismo*
Rosa M. Calcaterra (a cura di), *Pragmatismo e filosofia analitica. Differenze e interazioni*
Georg Henrik von Wright, *Mente, azione, libertà. Saggi 1983-2003*
Elio Franzini, Marcello La Matina (a cura di), *Nelson Goodman, la filosofia e i linguaggi*
Erica Cosentino, *Il tempo della mente. Linguaggio, evoluzione e identità personale*
Francesca Ervas, *Uguale ma diverso. Il mito dell'equivalenza nella traduzione*
Jlenia Quartarone, *Causazione e intenzionalità. Modelli di spiegazione causale nella filosofia dell'azione contemporanea*
Arianna Bernardi, *Intenzionalità e semantica logica in Edmund Husserl e Anton Marty*
Maria Primo, *Alle radici della parola. L'origine del linguaggio tra evoluzione e scienze cognitive*

CAMPI DELLA PSICHE

- Francesco Napolitano, *Sete. Appunti di filosofia e psicoanalisi sulla passione di conoscere*
Felice Cimatti, *Il volto e la parola. Psicologia dell'apparenza*

Stefania Napolitano, *Dal rapport al transfert. Il femminile alle origini della psicoanalisi*
Luca Zendri, *La fabbrica delle psicosi*

CAMPI DELLA PSICHE. LACANIANA

Jacques-Alain Miller, *L'angoscia. Introduzione al Seminario X di Jacques Lacan*
Éric Laurent, *Lost in cognition. Psicoanalisi e scienze cognitive*
Jacques-Alain Miller (a cura di), *L'anti-libro nero della psicoanalisi*
Antonio Di Ciaccia (a cura di), *Scilicet. Gli oggetti a nell'esperienza psicoanalitica*
Lucilla Albano e Veronica Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*
Céline Menghi, Chiara Mangiarotti, Martin Egge, *Invenzioni nella psicosi. Unica Zürn, Vaslav Nijinsky, Glenn Gould*
Noëlle De Smet, *In classe come al fronte. Un piccolo, nuovo sentiero nell'impossibile dell'insegnare*
Yves Depelsenaire, *Un'analisi con Dio. L'appuntamento di Lacan con Kierkegaard*
François Regnault, *Conferenze di estetica lacaniana e lezioni romane*
Luisella Mambrini, *Lacan e il femminismo contemporaneo*
Rosamaria Salvatore, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psico-analisi*
Jacques-Alain Miller, *Commento al caso clinico dell'Uomo dei lupi*
Nicolas Flourey, *Il reale insensato. Introduzione al pensiero di Jacques-Alain Miller*

DISCIPLINE FILOSOFICHE

Riccardo Martinelli, *Misurare l'anima. Filosofia e psicofisica da Kant a Carnap*
Luca Guidetti, *La realtà e la coscienza. Studio sulla "Metafisica della conoscenza" di Nicolai Hartmann*
Michele Carenini e Maurizio Matteuzzi (a cura di), *Percezione linguaggio coscienza. Saggi di filosofia della mente*
Stefano Besoli e Luca Guidetti (a cura di), *Il realismo fenomenologico. Sulla filosofia dei Circoli di Monaco e Gottinga*
Roberto Brigati, *Le ragioni e le cause. Wittgenstein e la filosofia della psicoanalisi*
Girolamo De Michele, *Felicità e storia*
Annalisa Coliva and Elisabetta Sacchi, *Singular Thoughts. Perceptual Demonstrative Thoughts and I-Thoughts*
Vittorio De Palma, *Il soggetto e l'esperienza. La critica di Husserl a Kant e il problema fenomenologico del trascendentale*

- Carmelo Colangelo, *Il richiamo delle apparenze. Saggio su Jean Starobinski*
- Giovanni Matteucci (a cura di), *Studi sul De antiquissima Itolorum sapientia di Vico*
- Massimo De Carolis e Arturo Martone (a cura di), *Sensibilità e linguaggio. Un seminario su Wittgenstein*
- Stefano Besoli, Massimo Ferrari e Luca Guidetti (a cura di), *Neokantismo e fenomenologia. Logica, psicologia, cultura e teoria della conoscenza*
- Stefano Besoli, *Esistenza, verità e giudizio. Percorsi di critica e fenomenologia della conoscenza*
- Barnaba Maj, *Idea del tragico e coscienza storica nelle "fratture" del Moderno*
- Tamara Tagliacozzo, *Esperienza e compito infinito nella filosofia del primo Benjamin*
- Paolo Di Lucia, *Ontologia sociale. Potere deontico e regole costitutive*
- Michele Gardini e Giovanni Matteucci (a cura di), *Gadamer: bilanci e prospettive*
- Luca Guidetti, *L'ontologia del pensiero. Il "nuovo neokantismo" di Richard Högnswald e Wolfgang Cramer*
- Michele Gardini, *Filosofia dell'enunciazione. Studio su Martin Heidegger*
- Giulio Raio, *L'io, il tu e l'Es. Saggio sulla Metafisica delle forme simboliche di Ernst Cassirer*
- Marco Mazzeo, *Storia naturale della sinestesia. Dal caso Molyneux a Jakobson*
- Lorenzo Passerini Glazel, *La forza normativa del tipo. Pragmatica dell'atto giuridico e teoria della categorizzazione*
- Felice Ciro Papparo, *Per più farvi amici. Di alcuni motivi in Georges Bataille*
- Marina Manotta, *La fondazione dell'oggettività. Studio su Alexius Meinong*
- Silvia Rodeschini, *Costituzione e popolo. Lo Stato moderno nella filosofia della storia di Hegel (1818-1831)*
- Bruno Moroncini, *Il discorso e la cenere. Il compito della filosofia dopo Auschwitz*
- Stefano Besoli (a cura di), *Ludwig Binswanger. Esperienza della soggettività e trascendenza dell'altro*
- Luca Guidetti, *La materia vivente. Un confronto con Hans Jonas*
- Barnaba Maj, *Il volto e l'allegoria della storia. L'angolo d'inclinazione del creaturale*
- Mariannina Failla, *Microscopia. Gadamer: la musica nel commento al Filebo*
- Luca Guidetti, *La costruzione della materia. Paul Lorenzen e la «Scuola di Erlangen»*
- Mariateresa Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*
- Daniele Cozzoli, *Il metodo di Descartes*
- Francesco Bianchini, *Concetti analogici. L'approccio subcognitivo allo studio della mente*
- Marco Mazzeo, *Contraddizione e melanconia. Saggio sull'ambivalenza*

Vincenzo Costa, *I modi del sentire. Un percorso nella tradizione fenomenologica*
Aldo Trucchio (a cura di), *Anatomia del corpo, anatomia dell'anima. Meccanismo, senso e linguaggio*
Roberto Frega, *Le voci della ragione. Teorie della razionalità nella filosofia americana contemporanea*
Carmen Metta, *Forma e figura. Una riflessione sul problema della rappresentazione tra Ernst Cassirer e Paul Klee*
Felice Masi, *Emil Lask. Il pathos della forma*
Stefano Besoli, Claudio La Rocca, Riccardo Martinelli (a cura di), *L'universo kantiano. Filosofia, scienze, sapere*
Adriano Ardovino, *Interpretazioni fenomenologiche di Eraclito*

ESTETICA E CRITICA

Silvia Vizzardelli (a cura di), *La regressione dell'ascolto. Forma e materia sonora nell'estetica musicale contemporanea*
Daniela Angelucci (a cura di), *Arte e daimon*
Silvia Vizzardelli, *Battere il Tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*
Alberto Gessani, *Dante, Guido Cavalcanti e l'“amoroso regno”*
Daniela Angelucci, *L'oggetto poetico. Waldemar Conrad, Roman Ingarden, Nicolai Hartmann*
Hansmichael Hohenegger, *Kant, filosofo dell'architettura. Saggio sulla Critica della facoltà di giudizio*
Samuel Lublinski, *Saggi sul Moderno* (a cura di Maurizio Pirro)
Mauro Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*
Raffaele Bruno e Silvia Vizzardelli (a cura di), *Forma e memoria. Scritti in onore di Vittorio Stella*
Paolo D'Angelo, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*
Camilla Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*
Clemens-Carl Härle (a cura di), *Ai limiti dell'immagine*
Vittorio Stella, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*
Giovanni Lombardo, *La pietra di Eraclea. Tre saggi sulla poetica antica*
Giovanni Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*
Paolo D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*
Pietro D'Oriano (a cura di), *Per una fenomenologia del melodramma*
Paolo D'Angelo (a cura di), *Le arti nell'estetica analitica*
Miriam Iacomini, *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*
Giovanni Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*
Clemens-Carl Härle (a cura di), *Confini del racconto*
Paolo D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*

- Francesca Iannelli, *Dissonanze contemporanee. Arte e vita in un tempo inconciliato*
Aldo Marroni, *Estetiche dell'eccesso. Quando il sentire estremo diventa «grande stile»*
Daniela Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*
Marco Gatto, *Marxismo culturale. Estetica e politica della letteratura nel tardo Occidente*

FILOSOFIA E POLITICA

- Massimiliano Tomba, *La «vera politica». Kant e Benjamin: la possibilità della giustizia*
Alberto Burgio (a cura di), *Dialettica. Tradizioni, problemi, sviluppi*
Patrizia Caporossi, *Il corpo di Diotima. La passione filosofica e la libertà femminile*
Adalgiso Amendola, Laura Bazzicalupo, Federico Chicchi, Antonio Tucci (a cura di), *Biopolitica, bioeconomia e processi di soggettivazione*
Paolo B. Vernaglione, *Dopo l'umanesimo. Sfera pubblica e natura umana nel ventunesimo secolo*
Dario Gentili, *Topografie politiche. Spazio urbano, cittadinanza, confini in Walter Benjamin e Jacques Derrida*
Mauro Farnesi Camellone, *La politica e l'immagine. Saggio su Ernst Bloch. Le vie della distruzione. A partire da «Il carattere distruttivo» di Walter Benjamin*, a cura del Seminario di studi benjaminiani
Ferdinando G. Menga, *L'appuntamento mancato. Il giovane Heidegger e i sentieri interrotti della democrazia*
Paolo Vignola, *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*
Laboratorio Verlan (a cura di), *Dire, fare, pensare il presente*

FILOSOFIA E PSICOANALISI

- Silvia Vizzardelli e Felice Cimatti (a cura di), *Filosofia della psicoanalisi. Un'introduzione in ventuno passi*

LETTERATURE OMEOGLOTTE

- Silvia Albertazzi e Roberto Vecchi (a cura di), *Abbecedario postcoloniale I-II. Venti voci per un lessico della postcolonialità*
Matteo Baraldi e Maria Chiara Gnocchi (a cura di), *Scrivere = Incontrare. Mi-grazione, multiculturalità, scrittura*
Silvia Albertazzi, Barnaba Maj e Roberto Vecchi (a cura di), *Periferie della storia. Il passato come rappresentazione nelle culture omeoglotte*

Beatriz Sarlo, *Una modernità periferica. Buenos Aires 1920-1930*
François Paré, *Letterature dell'esiguità*
Matteo Baraldi, *I bambini perduti. Il mito del ragazzo selvaggio da Kipling a Malouf*

LETTERE

Andrea Landolfi (a cura di), *Memoria e disincanto. Attraverso la vita e l'opera di Gregor von Rezzori*
Felice Rappazzo, *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto*
Felice Ciro Papparo (a cura di), *Di là dalla storia. Paul Valéry: tempo, mondo, opera, individuo*
Carlo A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*
Francesco Spandri, *Stendhal. Stile e dialogismo*
Antonietta Sanna, *La parola solitaria. Il monologo nel teatro francese del Seicento*
Marco Rispoli, *Parole in guerra. Heinrich Heine e la polemica*
Giancarlo Bertoncini, *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*
Luca Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*
Wilson Saba, *Il punto fosforoso. Antonin Artaud e la cultura eterna*
Paolo Petrucci, *Leopardi e il Cristianesimo. Dall'Apologetica al Nichilismo*
Guido Garufi (a cura di), *In quel punto entra il vento. La poesia di Remo Pagnanelli nell'ascolto di oggi*
Christoph König, *Strettoie. Peter Szondi e la letteratura*
Vito Santoro, *L'odore della vita. Studi su Goffredo Parise*
Antonio Tricomi, *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*
Claudia Pozzana, *La poesia pensante. Inchieste sulla poesia cinese contemporanea*
Vito Santoro (a cura di), *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*
Enio Sartori, *Tra bosco e non bosco. Ragioni poetiche e gesti stilistici ne Il Galateo in Bosco di Andrea Zanzotto*
Francesco Fiorentino (a cura di), *Figure e forme della memoria culturale*
Maurizio Pirro, *Come corda troppo tesa. Stile e ideologia in Stefan George*
Vito Santoro, *Calvino e il cinema*
Giulio Iacoli, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*
Massimo Rizzante (a cura di), *Scuola del mondo. Nove saggi sul romanzo del XX secolo*
Alessio Baldini, *Dipingere coi colori adatti. I Malavoglia e il romanzo moderno*

Andrea Rondini, *Anche il cielo brucia. Primo Levi e il giornalismo*
Camilla Miglio, *La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*

SCIENZE DEL LINGUAGGIO

John R. Taylor, *La categorizzazione linguistica. I prototipi nella teoria del linguaggio*

SCIENZE DELLA CULTURA

Francesco Fiorentino (a cura di), *Icone culturali d'Europa*
Giovanni Sampaolo (a cura di), *Kafka: ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*
Flavio Cuniberto, *La foresta incantata. Patologia della Germania moderna*
Francesco Fiorentino (a cura di), *Al di là del testo. Critica letteraria e studio della cultura*

TEORIA DELLE ARTI E CULTURA VISUALE

Laura Iamurri, *Lionelli Venturi e la modernità dell'impressionismo*
Andrea Pinotti e Maria Luisa Roli (a cura di), *La formazione del vedere. Lo sguardo di Jacob Burckhardt*
Giovanni Gurisatti, *Scacco alla realtà. Dialettica ed estetica della derealizzazione mediatica*

