

Moshe Kahn, con cui strinse amicizia negli ultimi anni del soggiorno romano, fu il traduttore, tra gli altri, anche di Paul Celan in italiano. Kahn racconta che quando comparivano singoli termini a lui poco chiari, la Bachmann riusciva ad andare subito nel dettaglio. Ad esempio, gli spiegò il significato di *Wächte*<sup>59</sup> alla luce di *Schneewächte*. Fu Kahn a informarla della morte di Celan: «Durante le due ore che trascorsi a casa con lei, pianse parecchio, fino a urlare. Fu toccata molto da vicino».

Moshe Kahn ricorda che, per addormentarsi, prendeva tredici pastiglie di uno specifico sonnifero (Mogadon), un fatto inconcepibile, come il consumo di sigarette: «Circa cento Gitanes al giorno, senza filtro». La morte, avvenuta il 17 ottobre 1973, fu provocata da una sigaretta accesa che incendiò la sua camicia da notte in tessuto sintetico. Non si accorse di nulla.

L'unica opera compiuta del progetto *Cause di morte* è il romanzo *Malina*, edito nel 1971. Quando uscì, l'opinione pubblica ignorava completamente la relazione tra lei e Celan; a maggior ragione, dopo la morte di Celan, le circostanze della sua vita furono ancor più avvolte nel mistero. Ora, leggendo *Malina*, i più addentro potevano comprendere per la prima volta l'intensità del rapporto tra i due. C'è una dimensione nel romanzo che prosegue il dialogo col poeta oltre la sua morte.

*Malina* è la storia di un io femminile, presumibilmente una poetessa, del suo amante Ivan e di una terza entità misteriosa chiamata Malina, una figura cangiante nella trama del testo, una sorta di componente maschile dell'io donna, necessaria alla sopravvivenza, alla poesia e al pensiero e scissa da sé; un correttivo per i sentimenti della protagonista. Alla fine, resta solo Malina: l'io donna svanisce, in una scena magica, attraverso una fessura apertasi nella parete e il finale: «Era assassinio» racchiude l'intero romanzo. L'io femminile soccombe dinanzi al principio maschile dominante, nella «prostituzione universale».

Il romanzo presenta anche un motivo antagonista che esercita una singolare forza di richiamo. È l'immagine che alimenta l'amore per Ivan. L'io narrante, la poetessa, vuole scrivere un «manoscritto su pergamena» per Ivan, per spiegarli il suo mondo e il suo amore. Vorrebbe scrivere «su una pergamena antica, durevole» e «potrei nascondermi nella leggenda di una donna che non è mai esistita». Questa leggenda, «I segreti della principessa di Kagran», riportata nel romanzo in corsivo, condensa talmente tante citazioni letterali o indirette di Celan da apparire come un omaggio. In questo punto è centrale la ripresa del loro codice d'amore segreto, che era nato con la poesia di Celan *Corona*: «Lo so, sì, lo so».

La «leggenda» della principessa di Kagran si svolge in un'epoca mitica all'inizio del Medioevo. La lingua appartiene a una dimensione fiabesca. La vicenda si snoda a Klagenfurt, città natale della Bachmann, dove la principessa rischia di essere consegnata agli assalitori unni o agli àvari. Arriva però un misterioso straniero a liberarla. Il loro morello procede a valle, fino al delta ramificato del Danubio e la principessa si accorge di trovarsi «nella regione del fiume che porta nel regno dei morti». Al momento del commiato dallo straniero, «sulla soglia del sogno», la principessa ha una visione: «Sarà fra più di venti secoli» e «sarà ora che tu venga e mi baci». Quando la principessa risale sul morello, lo straniero «delinea in silenzio la sua e la propria prima morte» e lei, arrivata alla coorte, cade sanguinante dal morello, «perché lui le aveva già piantato la prima spina nel cuore». La leggenda si conclude con la frase: «Ma sorrideva e balbettava nella febbre: Lo so, sì, lo so!»

Le suggestioni celaniane di cui è pervasa l'intera «leggenda» sono evocate attraverso la figura dello «straniero».

«Le posò i fiori sul petto come a una morta», un rito poetico d'iniziazione. Nel personaggio dello «straniero» avvolto nel «mantello» è impossibile non individuare Celan. Molti conoscenti del poeta ricordano che il «lungo man-

tello nero» era un suo segno distintivo. Anche il fatto che lo straniero si presenti come ebreo costituisce un rimando concreto alla figura di Celan: «Il mio popolo è il più antico di tutti i popoli della terra ed è sparso ai quattro venti».

Le citazioni all'interno di *Malina* si rifanno quasi per intero a *La sabbia delle urne*, raccolta celaniana pubblicata a Vienna nel 1948, che abbraccia gli albori felici dell'incontro tra Ingeborg e Paul. Il «morello» è un motivo tipico del primo Celan, mentre la frase «erano più neri del nero nella notte» corrisponde al verso «più nero nel nero, sono più nudo<sup>60</sup>» di *Lode della distanza*. Al titolo *Lode della distanza* potrebbe essere attribuito un valore quasi programmatico per *I segreti della principessa di Kagran*. Nella stessa poesia troviamo dei versi che rimandano alla diversità di esperienze e all'identità di desideri di Bachmann e Celan, alla *Fremde*<sup>61</sup> tra l'ebreo dell'Europa orientale e la bionda carinziana: «Sono te quando sono io»<sup>62</sup>. Si tratta di quel linguaggio dell'«oscurità» perseguito da Celan, cui avrebbe voluto dedicare anche un saggio poetologico, e introdotto come motivo centrale in *Corona* nel verso «Ci diciamo l'oscuro». Nella «Leggenda» bachmanniana, quando la principessa e lo straniero cominciano a parlarsi, il contrasto si risolve in un'armonia superiore: «Si dicevano il chiaro e l'oscuro».

La visione centrale che la principessa delinea allo straniero dialoga con diversi passi celaniani «[...] Sarà fra più di venti secoli, tu parlerai come gli uomini: Amata...» In *Invano dipingi cuori alla finestra*, Celan scrive: «[...] tra le schiere vi è un dio, avvolto nel manto che un tempo ti cadde dalle spalle sulla scala notturna, / un tempo, quando era in fiamme il castello, quando parlasti come gli uomini: amata [...]»<sup>63</sup>.

La visione della principessa prosegue: «Sarà in una città, e in questa città sarà in una strada, continuò la principessa, giocheremo a carte, perderò gli occhi, nello specchio sarà domenica». E, qualche riga dopo: «[...] ma ci accorgeremo, quando mi pianterai le spine nel cuore, staremo davanti a

una finestra [...]». In queste parole risuonano i versi di tre diverse poesie di Celan. In *Ricordo di Francia* leggiamo: «Giocammo a carte, io perdetti la luce degli occhi»<sup>64</sup>. In *Corona* troviamo: «Nello specchio è domenica» e «Stiamo abbracciati alla finestra, ci guardano dalla strada». In questa situazione, con la strada e la finestra, l'attacco diretto «è tempo che si sappia» rafforza il primo degli «è tempo» imperativi di *Corona*, che fa anche da forza propulsiva dell'intuizione nella «Leggenda». Al momento della separazione, lo straniero dice alla principessa: «Pazienza, abbi pazienza, perché tu sai, tu sai». Il motivo del «sapere» viene ripreso dalla chiusa, già contraddistinta dalla profondità di questo sapere: «Lo so, sì, lo so!» Parimenti, il motivo delle spine che nell'epilogo vengono piantate nel cuore «in un silenzio spaventoso», facendo cadere la principessa «sanguinante dal suo morello», si ritrova in *Silenzio!*, poesia celaniana che si apre coi versi: «Silenzio! Io pianto la spina nel tuo cuore, / poiché la rosa, la rosa / sta con le ombre nello specchio, e sanguinal!»<sup>65</sup>.

Al di là della «Leggenda della principessa di Kagran», riportata in corsivo nell'opera, *Malina* contiene altri riferimenti a Paul Celan. Nella seconda parte del romanzo, accanto agli incubi dominanti relativi al padre, compare un sogno che riprende la figura dello straniero della leggenda di Kagran: si tratta di una visione nera legata al padre distruttivo e collegata al destino personale di Celan. Si parla di «baracche» e di una «deportazione». «Nelle tante baracche, nell'ultima stanza, lo trovo, mi aspetta là stanco, c'è un mazzo di gigli di Costantinopoli nella stanza vuota, accanto a lui, che è disteso sul pavimento, nel suo cappotto siderale, più nero del nero in cui l'ho visto qualche migliaio di anni fa». Il sogno si conclude così: «La mia vita finisce, perché lui è annegato nel fiume durante la deportazione, era la mia vita. L'ho amato più della mia vita».

Lei l'ha amato più della sua vita. C'è un legame tra la citazione del destino di Celan, l'identificazione con lui e

l'amore impossibile. Nella «Leggenda» lo straniero viene presentato come possibile salvatore, ma negli incubi dell'io narrante è anch'egli battuto. Sul piano contemporaneo nel romanzo, quando l'io femminile abita con Ivan in Ungar-gasse, il compagno viene messo in relazione con lo «straniero». Lo «straniero» è un prototipo mitico che risorge duemila anni dopo nei panni di Ivan, ma anche il sogno a cui Ivan nella realtà non riesce a resistere. L'io narrante conosce e s'innamora di Ivan quando questi compra da un fioraio un mazzo di gigli di Costantinopoli. Nella baracca in cui giace lo straniero nel capitolo dell'incubo, troviamo un giglio di Costantinopoli appassito.

L'io narrante di *Malina* dà una spiegazione molto singolare della sua volontà di scrivere i «segreti della principessa di Kagran su una pergamena antica, durevole»: «Perché oggi sono già vent'anni che amo Ivan ed è un anno e tre mesi e trentuno giorni il 31 di questo mese che lo conosco». I vent'anni che intercorrono tra amore e conoscenza corrispondono esattamente ai vent'anni trascorsi tra la stesura di *Malina* e l'incontro della ventiduenne Ingeborg Bachmann con il ventisettenne Paul Celan.

*Malina*, attraverso i limiti della storia, rappresenta sia l'amore che la sua impossibilità. Nell'incubo ambientato nelle baracche, l'io narrante afferma: «Solo che ho sempre un'angoscia mortale, perché ricomincia, perché impazzisco, dice: "Stai calma, pensa al parco, pensa alla foglia, pensa al giardino a Vienna, al nostro albero, la paulonia fiorisce". Mi calmo subito, perché a noi due è successa la stessa cosa, vedo che indica la sua testa, so cosa ne hanno fatto della sua testa».

La paulonia, albero della vita di Celan, accorpa il suo nome con una desinenza slava. La fioritura della paulonia nello Stadtpark di Vienna simboleggia l'unione tra i due ed è una prova dell'identificazione tra l'io narrante nell'incubo di *Malina* e la follia di Celan.

«L'ho amato più della mia vita»: il ciclo *Cause di morte* comprendeva pure *Tre sentieri per il lago*, raccolta di raccon-

ti pubblicata un anno prima della morte della Bachmann. Il volume si conclude con *Tre sentieri per il lago*, che rimane dunque l'ultimo testo pubblicato in vita. Nel racconto affiora un tema di una certa rilevanza già nell'*Ungargassenland* di Malina e che per la Bachmann costituiva un legame storico-mitico con Paul Celan: l'evocazione dell'antico Impero asburgico come un'utopia mai mantenuta, ma ancora esistente, un legame identitario tra Czernowitz, in Bucovina, e Klagenfurt, in Carinzia. Già in tempi non sospetti, la Bachmann aveva trattato la stessa utopia: all'inizio degli anni Cinquanta, in una delle sue saltuarie informazioni autobiografiche, aveva detto: «In fondo però sono ancora dominata dal regno mitico e immaginario della mia patria, un pezzo d'Austria poco realizzata, un mondo in cui si parlano molte lingue e corrono molti confini».

«Un pezzo d'Austria poco realizzata»: in *Tre sentieri per il lago*, la Bachmann ritorna su questa visione. Molte lingue, molti confini, come nell'Impero asburgico, senza percepire queste possibilità come opportunità. Al contrario, il genocidio ebraico parla una sola lingua omicida. L'utopia della Bachmann pervade la storia reale e rispecchia il presente. La scrittrice riprende il potenziale insito nella regione natia di Klagenfurt, la contiguità di confine delle lingue tedesca, slovena e italiana, qualcosa di simile, nella sua infanzia, a *Il principio speranza* di Ernst Bloch, in cui però non è mai stata. Protagonista è Elisabeth Matrei, fotografa di mondo che, soggiornando a Klagenfurt, sua città natale, s'imbatte nei confini interni. Leggendo un saggio dal titolo *Sulla tortura*, si accorge che si tratta di uno scritto dove Jean Améry descrive il suo trauma per essere sopravvissuto, lui ebreo, alle torture e al periodo nazista. Su questo sfondo si svolge anche la storia dell'uomo che ama Elisabeth Matrei. Si chiama Franz Joseph Trotta e vive di riferimenti letterari: è figlio del protagonista de *La cripta dei cappuccini* – romanzo di Joseph Roth –, inviato nel 1938 dal padre in esilio a Parigi presso un amico.

Nel suo racconto, Ingeborg Bachmann fa rivivere tale

Trotta negli anni Cinquanta, conferendogli (ed è questo l'aspetto più personale e al tempo stesso più celato del testo) il volto di Paul Celan tramite ricordi autobiografici inequivocabili: «Quei primi giorni, quando lei cercava Trotta e lo sfuggiva e lui la cercava e la sfuggiva, furono la fine della sua giovinezza e l'inizio del suo grande amore, e se anche più tardi, in base a un punto di vista diverso, aveva pensato che il suo grande amore fosse stato un altro, adesso, dopo più di vent'anni, qui sul sentiero delle alture numero 1, Trotta era di nuovo il grande amore della sua vita, il più inconcepibile, il più difficile di tutti, pieno di malintesi, litigi, diffidenze, parole dette invano, ma almeno l'aveva segnata, non nel senso comune della parola, non perché l'aveva resa donna – a quel tempo anche un altro avrebbe potuto farlo – ma perché l'aveva costretta a prendere coscienza di molte cose, e questo per la sua origine, perché Trotta, un uomo esiliato e perduto, aveva trasformato lei, un'avventuriera che si aspettava dal mondo Dio sa che cosa per la sua vita, in un'esiliata; perché soltanto dopo la sua morte lui l'aveva lentamente trascinata con sé nella caduta, estraniandola dai miracoli e facendole sentire che l'estraneità era il suo destino».

«L'estraneità era il suo destino»: una caratteristica attribuita da Celan alla Bachmann nella poesia *In Egitto*, immediatamente dopo il loro primo incontro. Quando *Tre sentieri per il lago* venne pubblicato, nessuno si accorse che i dati e le osservazioni attribuiti a Elisabeth Matrei fossero interpretabili come momenti centrali dell'amore tra la Bachmann e Celan. L'autrice attribuì a Trotta una provenienza slovena, il paese confinante della sua infanzia. Fa parte di un regno tramontato e collocabile tra i romanzi di Joseph Roth e il personale mito asburgico di Ingeborg Bachmann. Ma, ancor prima, Trotta rappresenta l'amato lontano e irraggiungibile, «l'unico grande amore». Solo nella letteratura è possibile stanare la Bachmann: nella letteratura, nella leggenda e nella favola, in cui si trovano anche i due principi che non potevano ricongiungersi.