

ARTURO LARCATI

La poesia in una stanza. Una proposta di lettura per la lirica postuma di Ingeborg Bachmann¹

1. *Le poesie postume di Non conosco mondo migliore. Dalla poetica della bellezza a quella della malattia*

La separazione dallo scrittore Max Frisch precipita Ingeborg Bachmann in una grave crisi esistenziale ed artistica. Tra la fine del 1962 e l'inizio del 1963 la poetessa viene ricoverata in diverse cliniche, prima a Zurigo e poi a Berlino, a causa delle depressioni nonché della dipendenza dall'alcol e dagli psicofarmaci. Di queste esperienze traumatiche rendono conto numerose poesie, spesso rimaste frammentarie, scritte tra il 1962 e il 1964. Una scelta di esse è stata pubblicata nel 2000 con il titolo di *Ich kenne keine bessere Welt* (*Non conosco mondo migliore*)². Molti testi, come ad esempio quelli che compongono il ciclo della "Gloria-Strasse", la via della clinica zurighese dove la Bachmann era stata ricoverata, riportano il punto di vista di un malato che osserva, il più delle volte in modo distraccato, l'universo della clinica in cui si ritrova a vivere, esplo-

1. Il presente lavoro è il risultato di un progetto di ricerca intitolato *Malattia e luoghi di cura nelle tradizioni letterarie* svolto presso il Dipartimento di Lingue e Letterature straniere dell'università di Verona (coordinatori Walker Busch e Isolda Schiffermüller) e finanziato dalla Fondazione Cariverona.

2. I. BACHMANN, *Ich kenne keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte*, a cura di I. Moser-Heinz Bachmann-C. Moser, Piper, München Zürich 2000 (*Non conosco mondo migliore*, tr. it. di S. Borroli, Parma 2000). D'ora in poi la raccolta viene citata dall'edizione italiana con il numero della pagina tra parentesi, mentre in nota il testo in originale, salvo diversa indicazione, farà esplicito riferimento alla menzionata edizione in lingua tedesca.

rando in modo quasi sistematico tutti i «modi di soffrire» e le «varianti di morte». Tale universo, per quanto si distacchi totalmente dal mondo dei «sani», viene rappresentato talvolta come a sé stante, talvolta come un punto di osservazione privilegiato sulla realtà che lo circonda: agli occhi del malato, la Berlino degli anni Sessanta appare come quintessenza delle contraddizioni della Germania del dopoguerra.

I versi di *Non conosco mondo migliore* si differenziano in modo sostanziale da quelli delle due raccolte di *Die gemündete Zeit* (*Il tempo dilazionato*, 1953) e *Anrufung des großen Bären* (*Invocazione dell'orsa maggiore*, 1956). Le poesie degli anni Cinquanta che hanno reso celebre Ingeborg Bachmann, in particolare quelle del ciclo dedicato all'Italia, celebrano la bellezza, peraltro di una bellezza tutta particolare, «cronia»³, spesso velata da una profondità e inquietante malinconia. Da esse emana un irresistibile fascino, anche se la pienezza della natura che fa da protagonista reca i segni evidenti degli orrori causati dalla guerra e il «trionfo dell'amore», che viene ad esempio esaltato nei "Lieder auf der Flucht", è oscurato da presagi di morte. Il critico Hans Egon Holthusen e lo scrittore Thomas Bernhard, in tempi diversi e partendo da presupposti molto lontani tra loro, hanno ascritto a queste poesie l'attributo della classicità⁴. Bernhard, nel considerare queste poesie tra le più belle della letteratura in lingua tedesca, ha sottolineato in particolare l'eredità goethiana che, a suo giudizio, si riconosce nei testi⁵.

Nelle liriche concepite negli anni Sessanta, invece, l'esaltazione della bellezza naturale e dell'amore lascia il posto a quella che Hans

3. C. MIGLIO, *La terra del morso. L'Italia conia di Ingeborg Bachmann*, Quodlibet Studio, Macerata 2012.

4. Chr. HE. HOLTHUSEN, *Kämpfender Sprachgeist. Die Lyrik Ingeborg Bachmanns* [1958], in C. KOSCHEL-VON WEDDENBAUM (a cura di), *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, Piper, München Zürich 1989, pp. 24-52.

5. T. BERNHARD, *Auslöschung. Ein Zerfall*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, p. 512.

Höller chiama «la poetica della malattia»⁶. Le nuove poesie esplorano gli abissi della sofferenza sia psicologica sia fisica che porta alla disperazione e alla follia. Ai trionfi dell'io ancora celebrati nelle prime poesie subentra l'espressione di una *verstörende Verstörung* (Höller) che non ha quasi paragone nella lirica di lingua tedesca degli anni Sessanta⁷. Si tratta di poesie nelle quali, secondo lo psichiatra Eugenio Borgna, «l'angoscia e il desiderio della morte, la disperazione e la crudeltà delle associazioni, raggiungono livelli di una tensione e di una determinazione emozionali tali da ridestare in noi, che le leggiamo, vertigini di dolore e di lacerazione interiore»⁸. Inoltre: «Il destino esistenziale di Ingeborg Bachmann rinasce nella sua dimensione di inaudita sofferenza e di ricerca senza fine di una morte: nella quale dissolvere una vita vissuta nella sua più desolata assenza di speranza»⁹.

6. H. HÖLLER, *Poetik und Krankheit*, in A. LARCARI-I. SCHIFFERMÜLLER (a cura di), *Ingeborg Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass. Eine kritische Bilanz*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2010, pp. 19-32.

7. Nei primi anni Sessanta la letteratura tedesca pone il problema della malattia, della psichiatria, della clinica, in precedenza tabù perché riguardava aspetti della vita molto intimi e imbarazzanti. Il mettersi a nudo in una situazione di estrema dipendenza e fragilità, come fa Ingeborg Bachmann nelle sue poesie, è qualcosa di radicalmente nuovo in questo contesto. Solo Nelly Sachs azzarda qualcosa di simile in questo periodo (cfr. C. CONTERNO, "Nach feiert Tod das Leben": *le poesie d'ospedale di Nelly Sachs*, in I. SCHIFFERMÜLLER-W. BUSCH-M. MASSALONGO (a cura di), *La malattia tra sintomo e simbolo. Racconti, immagini e luoghi di cura nella letteratura tedesca*, Cierre Grafica, Caselle di Sommacampagna 2011, pp. 279-308). In Italia si pensi invece al romanzo *Il male oscuro* (1964) di Giuseppe Bertò, concepito e pubblicato parallelamente alle poesie di *Non conosco mondo migliore*. Il libro suscitò molto scalpore perché per la prima volta uno scrittore raccontava la storia della sofferenza legata ai suoi problemi psichiatrici (Il *male oscuro* è appunto la sua malattia psichica). Ingeborg Bachmann, che conosceva il romanzo di Bertò, ne consiglia comunque la traduzione all'editore Piper nonostante il grande successo in Italia (cfr. I. BACHMANN *Kritische Schriften*, a cura di M. Albrecht-D. Götsche, Piper, München Zürich 2005, pp. 799-800).

8. E. BORIGNA, *Come in uno specchio oscuramente*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 124.

9. *Ibid.*

Rispetto alla compiutezza formale delle poesie "classiche", Ingeborg Bachmann sperimenta nei testi di *Non conosco mondo migliore* una nuova scrittura poetica, che resta *in fieri* perché il progetto di pubblicare un nuovo volume di liriche viene presto abbandonato¹⁰ e lascia il posto al ciclo dei romanzi delle «cause di morte», in cui vengono ripresi ed elaborati i motivi delle liriche. Tra le tendenze nuove più facilmente riconoscibili c'è lo stile frammentario, franto. Il non finito non è dovuto solo all'incompiutezza di molti testi poi accantonati. Più significativo è il fatto che la frammentarietà fa parte a pieno titolo del programma poetico della raccolta, rivelandosi lo strumento più adeguato ad esprimere le esperienze estreme evidenziate nelle poesie. Sulla compiutezza formale predomina pertanto il non detto, l'appena accennato, l'ellissi, la sospensione, la *Leerstelle*, lo spazio semantico lasciato in sospeso che deve essere riempito e ricostruito dal lettore. A tutto questo si accompagna un generale abbassamento tonale: il linguaggio poetico si avvicina molto alla prosa, al quotidiano. Nel linguaggio di questa poesia compaiono molti termini della vita quotidiana: si parla di influenza, di scarpe e calzini, della cartella delle tasse, di sigarette, spaghetti scotti, ecc. Il linguaggio quotidiano sostituisce l'imponente substrato mitologico e filosofico su cui facevano leva le poesie degli anni Cinquanta¹¹. Tuttavia si tratta di una quotidianità inquietante che non coincide mai col banale, perché dietro ad essa sta in agguato l'abisso, la catastrofe. Un'altra caratteristica di questa coiné poetica ancora in fase di gestazione è il linguaggio irriverente e blasfemo. Per la prima volta Ingeborg Bachmann si la-

10. Per molto tempo non è stato chiaro se Bachmann intendesse pubblicare delle poesie tanto scabrose. Recentemente Andrea Scoll ha documentato nella sua biografia diversi colloqui della poetessa con l'editore Klaus Piper di Monaco, dal 21 al 23 ottobre 1963, nel corso dei quali era stato discusso il progetto, poi abbandonato, di dare alle stampe le poesie. (A. Scoll, *Der dunkle Glanz der Freibier. Biographie*, C. Bertelsmann, München 2013, pp. 260-261).

11. Fabrizio Cambi è stato il primo germanista in Italia a ricostruire le matrici filosofiche, sia heideggeriane che wittgensteiniane, di questa poesia (F. CAMBI, *La ricezione della filosofia del linguaggio di I. Wittgenstein nell'opera di Ingeborg Bachmann*, Giardini, Pisa 1979).

sia andare ad invettive contro la religione. Mentre negli anni Cinquanta la sua poesia piace sia ai critici conservatori che agli autori politicamente impegnati, ai lettori interessati alla filosofia e a quelli alla ricerca di aspetti religiosi o teologici nella letteratura, ora si manifesta una chiara inversione di tendenza. La lingua si fa più provocatoria ed aggressiva. Tale mutamento di registro ha avuto notevoli conseguenze sull'accoglienza delle poesie di *Non conosco mondo migliore*: mentre le poesie "classiche" hanno trovato tutti d'accordo, quelle postume hanno polarizzato, suscitando apprezzamenti e pareri molto discordanti.

2. «Il mondo in una camera»¹². *La stanza di ospedale negli studi di Michelle Perrot come chiave di lettura delle poesie postume*

Uno degli sviluppi più originali degli studi foucaultiani sul rapporto tra spazio e letteratura è quello inaugurato dalla storica Michelle Perrot, che nella sua storia culturale delle camere ha scoperto come gli interni delle case e degli ospedali facciano da contenitore alle più importanti esperienze esistenziali dell'uomo in quanto tale: «Molte strade portano alla camera: il riposo, il sonno, la nascita, il desiderio, la meditazione, la lettura, la scrittura, la ricerca di sé, Dio, la reclusione voluta o subita, la malattia e la morte»¹³. Dall'Ottocento in poi lo spazio si privatizza anche all'interno di strutture pubbliche come l'ospedale e i pazienti più benestanti possono permettersi di avere una stanza personale. Nelle strutture ospedaliere, tuttavia, la camera personale non soddisfa le esigenze di accoglienza e protezione che l'individuo conosce dalla propria abitazione e anche la strategia dell'isolamento, concepita per concedere al paziente uno spazio personale e un minimo di

12. V. MAGRELLI, *Dalle case agli alberghi. Il mondo in una camera. Un saggio della francese Michelle Perrot tra storia sociale e letteratura*, in «La Repubblica», 16 dicembre 2011, p. 59.

13. M. PERROT, *Storia delle camere*, a cura di P. Mauri, tr. it. di R. Ferrara, Sellerio, Palermo 2011, p. 23. Titolo originale: *Histoire des chambres*, Le Seuil, Paris 2009.

privacy, pesa in senso negativo sulla qualità della vita del singolo. Come mostrano le numerose fonti letterarie e archivistiche pazientemente raccolte e analizzate da Michelle Perrot, nelle stanze dell'ospedale o del sanatorio moderno si consumano piccole grandi tragedie: il dramma della solitudine, il precipitare in un'angoscia sempre più profonda, la sperimentazione di forme estreme di sofferenza e di umiliazione, l'oltrepassamento della soglia che separa la vita dalla morte. D'altra parte, in sintonia o in contrasto con i desideri del paziente, davanti ai parenti prendono forma riti del tutto particolari come la messa in scena della "bella morte", si coltiva l'"arte del morire". Parallelamente, cambia anche la coreografia della stanza ospedaliera: dall'Ottocento in poi è il canice bianco del medico a fare da protagonista assoluto delle "tragedie" del paziente, soppiantando il ruolo di primo piano occupato in precedenza dal prete.

La *Storia delle camere* di Michelle Perrot fa riferimento soprattutto a opere della letteratura francese, in particolare a testi di narrativa come i diari o i romanzi. L'approccio proposto dal suo libro può comunque risultare molto produttivo anche ai fini di un'interpretazione delle poesie postume di Ingeborg Bachmann, in quanto la camera di ospedale fa da cerniera per quasi tutti i temi che si ritrovano nella raccolta: la crisi artistica, l'isolamento e la perdita dell'identità, la deformazione della percezione, la corparialità con la "scoperta" del declino fisico e della vecchiaia, la realtà vista in bianco e nero, il simbolo centrale della parete, la trasfigurazione delle figure che compaiono nella stanza, solo per elencare i più importanti. Dal punto di vista delle coordinate spaziali e simboliche che fanno riferimento alla stanza di ospedale, così come vengono presentate da Michelle Perrot, è possibile dare unità ai componimenti della raccolta, o perlomeno alla maggior parte di loro, facendoli apparire come momenti organici di una riflessione poetica che si sviluppa lungo un unico asse portante.

La crisi poetica vissuta da Ingeborg Bachmann negli anni Sessanta e la necessità di trovare un nuovo linguaggio più aderente

alle esperienze distruttive e conturbanti di quella fase della sua vita danno luogo a una *Lyrische*, una scena «originaria» e altamente simbolica, in cui l'io lirico, evidente *alter ego* della poetessa, forse in stato confusionale, va alla ricerca delle sue poesie smarrite nella stanza e poi, traendo le conseguenze della loro scomparsa, prende commiato dal binomio bellezza-felicità che esse rappresentavano:

Sono scomparse le mie poesie.

Le cerco in tutti gli angoli della stanza,

per il dolore non so più come si scriva

un dolore, non so in assoluto più nulla.

[...] Adieu, belle parole con le vostre promesse. (15)¹⁴

Volendo esemplificare il ripudio delle belle parole con la loro *promesse de bonheur* si può pensare ad un simbolo centrale delle liriche dedicate all'Italia, il sole, che Bachmann demistifica e mette al centro di una costellazione di segno contrario a quella dell'omonima poesia:

Ah, si avvicina un giorno,

e il sole illumina la roccia, e il posto al sole

è vuoto, lì giacevo, mangiavo e fumavo,

e credevo di non

esser sola, ma lo ero già allora. [...] (145)¹⁵

Se dolore e solitudine hanno preso il posto del piacere di chi può taurologicamente constatare che «cosa più bella sotto il sole

14. «Meine Gedichte sind mir abhanden gekommen. / Ich suche sie in allen Zimmerwinkeln. / Weiß vor Schmerz nicht, wie man einen Schmerz / aufschreibe weiß überhaupt nichts mehr. // [...] Adieu, ihr schönen Worte, mit euren Verheißungen» (11).

15. «Ah, es zieht ein Tag herauf / und die Sonne liegt am Felsen, und der Sonnenplatz / ist leer, dort lag ich, ich aß und rauchte, / und ich glaubte, nicht allein / zu sein, ich war es doch schon damals. [...]» (106). Il sole è solo uno dei simboli "italiani" della poesia bachmanniana che nelle poesie postume e nel ciclo delle *Todesarten* perde le sue connotazioni positive. Cfr. a tale proposito A. HUMT, *Silben im Oleanader, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns*, Wallstein Verlag, Göttingen 1999, pp. 340-344.

non v'è che stare sotto il sole»¹⁶, allora il poeta deve scrivere come se avesse «il coltello nella schiena» (15). L'ideale dell'assoluta autenticità viene tradotto da un linguaggio che deve essere anzitutto essenziale rinunciando alle «metafore peperate» (15) e alle «squisitezze» retoriche. Nella poesia "Keine Delikatessen" ("Niente squisitezze") l'io decide, in tal senso, di servirsi solo delle parole che hanno a disposizione le persone più umili, meno coltivate: «fame / vergogna / lacrime / e / oscurità»¹⁷. Questo è proprio il programma che sta alla base delle poesie scritte tra il 1962 e il 1964.

Le liriche di *Non conosco mondo migliore* sono un documento inquietante delle conseguenze negative dell'isolamento in una stanza di ospedale sulla psiche del paziente. La metafora della «renda di solitudine» (89) in cui si trova il malato viene ripresa e variata per ribadire da diverse angolazioni sempre lo stesso concetto: la camera di ospedale è una sorta di "eterotopo" negativo, in cui il paziente è tagliato fuori dai contatti umani, viene lasciato solo con il suo calvario e trattato in modo anonimo. Le sue invocazioni di soccorso cadono regolarmente nel vuoto:

La grazia morfina,
ma non
la grazia di una parola
la grazia di un letto bianco di freschi lini,
ma non
la grazia di tenere la mano. (77)¹⁸

Nessuna terapia è in grado di aiutare se la somministrazione di medicinali non è accompagnata dal trattamento "umano" del paziente. La cura dei sintomi della malattia resta inefficace se non se

16. I. BACHMANN, *Al sole*, in *Id.*, *Poesie*, a cura di M.T. Mandalari, tr. it. con testo a fronte, TEA, Milano p. 97; «Nichts Schöneres unter der Sonne als unter der Sonne zu / sein [...]» (I. BACHMANN, *Merke*, a cura di C. Koschel, I. von Weidenbaum-C. Münster, Piper, München Zürich 1978, vol. I: *Gedichte Hörspiele. Libretti. Übertragungen*, p. 136).

17. *Ibid.*, p. 172.

18. «Die Gnade Morphium, / aber nicht / die Gnade eines Worts / die Gnade Weißbrot frischleinen, / aber nicht / die Gnade Handhalten» (55).

ne curano le cause vere. Il «letto bianco di lini freschi» è la quintessenza del modo asettico e sterile in cui il malato viene sottoposto alle cure. I colloqui con il personale curante diventano una «conversazione sterilizzata», che «somministra dosi, supposte, fasciature, / gocce, dosi, dolore che / però non ha dose» (85). Il trattamento terapeutico appare in questo contesto un processo anonimo, tanto lontano dal paziente che sembrerebbe quasi non riguardarlo:

Si è provveduto
perché venga il giorno,
è
tutto qui,
e muscoli al lavoro sulla faccia,
finché in alto l'acqua trabocca lentamente
dagli occhi chiusi, poi l'urina
poi il sollievo, sospiri
che dicono soltanto, alle cinque del mattino
passa anche questo
il letto impregnato di sale, nuora
e il cuscino impregnato di sale
una mano si muove uno dice
dormire, dormire
nient'altro che dormire (211)¹⁹

L'uso del linguaggio burocratico misura tutta la distanza tra paziente e il personale ospedaliero. Bachmann si serve in questa poesia, a proposito delle diverse malattie, dell'espressione «Vorsorge treffen» («prendere provvedimenti»). Nel «provvedere» che «arrivi il giorno» si rispecchia il disinteresse partecipazionale per la guarigione del malato. Nel momento in cui la persona è ridotta a paziente, le emozioni che accompagnano la sofferenza non contano più e sono ridotte a processi fisiologici, contano quanto

19. «Es ist Vorsorge getroffen, / daß Tag wird, / das ist / alles, / und arbeitende Muskeln im Gesicht, / bis oben das Wasser aus den geschlossenen / Augen langsam austritt, dann Urin / dann eine Erleichterung, Seufzer, / die nur sagen, 5 Uhr morgens / es geht auch das / vorüber das versalzene Bett, schwimmt / und das versalzene Kissen / geht eine Hand einer sagt / schlafen, schlafen, / nichts weit[er] als schlafen» (146).

contano i bisogni fisici, hanno il loro stesso decorso. Il pianto e l'urina sono collocare sullo stesso piano: in entrambi i casi scorrono semplicemente dei liquidi. L'espressività del volto, l'aspetto più umano e individuale di una persona, viene ridotta al lavoro meccanico dei muscoli facciali. Se una persona vale per la sua anima e i suoi sentimenti, allora nella camera di ospedale si raggiunge il massimo della spersonalizzazione. Il volto, inteso come un insieme di muscoli che funziona meccanicamente e non rappresenta più lo specchio delle emozioni, diventa la metonimia di un corpo che si è staccato dalla persona. Il soggetto si percepisce come scisso al suo interno, la sua identità entra in crisi²⁰. A ciò si accompagna un senso di impotenza, di dipendenza e di umiliazione totali perché il malato non riesce più a controllare le sue funzioni, è alla totale mercé degli altri. La medicalizzazione della vita, questa la considerazione cui si arriva, comporta la perdita irrimediabile della consapevolezza della propria identità e del rispetto di se stessi.

Il soggetto che ci viene presentato in queste poesie ha sperimentato un sofferto calvario, alla fine del quale si ritrova spogliato di qualsiasi attributo di bellezza e dignità. Il che è tanto più grave se pensiamo che l'io della raccolta si qualifica come femminile. Alla fine della "cura" e delle "terapie", la persona che ci troviamo di fronte è ridotta oramai alle mere funzioni fisiologiche, a pura corporalità, a creaturalità sofferente: come la paziente di "Dopo molti anni", - una delle rare poesie in cui si usa la forma personale -, stesa sul letto della clinica, viene sottoposta a delle vere e proprie torture, si sente «squassata da scosse elettriche, / tremando per tutta la tela», nella sua «tenda di solitudine» e «affitta da ogni punta d'ago» si sente svuotata e ridotta a «tutta pelle» - «nient'altro che corpo, sul quale la storia / e non la propria, viene disputata [...]» (89)²¹.

20. A conferma di quanto viene formulato nelle poesie si può ricordare che in ospedale spesso le persone non sono chiamate con il loro nome, il paziente viene chiamato col nome della malattia che ha.

21. «[...] in meinem Zeit Einsamkeit, / heimgesucht von jeder Nadelspitze, / jeder Würgespur, jedem Druckmal, ganz ein Körper auf dem die Geschichte / und nicht die eigene, ausgetragen wird, [...]» (60). La poesia contiene un riferi-

Ad accrescere il senso dell'estraneità dal proprio corpo interviene, in una poesia come "Addio", la consapevolezza del declino fisico. Nella lirica si parla della carne «ben invecchiata» col soggetto, della «mano di pergamena» che accompagna quella del paziente (35). La scoperta dell'invecchiamento del proprio corpo è tanto più dolorosa quanto coglie il soggetto del tutto impreparato:

Sono arrivare in fretta le linee, un po' infossate,
già tutte sulla muscolatura soda.

Non essere amati. Il dolore
potrebbe essere più grande, sta bene colui la cui porta si
chiude.

Ma la carne, con la linea di sfondamento sul ginocchio,
le mani grinzose, tutto accaduto nella notte,
la scapola disfatta su cui non cresce filo d'erba,
una volta ha tenuto nascosto un viso.

Invecchiata di cent'anni in un giorno. (53)²²

Oltre che sentirsi lacerato all'interno di se stesso, nella stanza di ospedale il malato sente tutto il peso dei meccanismi di esclusione dal mondo dei «sani». La vita che si svolge secondo i ritmi e le priorità dell'ospedale si fa sentire in tutta la sua anonimità ed estraneità rispetto alla vita esterna che appare improvvisamente sempre più difficile da comprendere. Alla «conversazione sterilizzata» con il personale ospedaliero e al telefono che «non squilla mai» (85) fanno da *pendant* i colloqui stranianti con «amici e conoscenti», che appaiono irrimediabilmente lontani dal paziente. La malattia crea profonde situazioni di imbarazzo che rafforzano nel paziente il senso del proprio isolamento:

mento dietro alla clinica Bellevue di Berlino dove la Bachmann nel 1963 era stata effettivamente ricoverata.

22. «Rasch sind die Linien gekommen, etwas gesunken, / schon alles über der straffen Muskulatur. // Nicht geliebt zu werden. Der Schmerz könnte größer / sein, Der befindet sich wohl, dessen Tür zufällt. / Aber das Fleisch, mit der Einbruchlinie an dem Knie, / die faltigen Hände, über Nacht gekommen alles, / das verwirrte Schutzblatt, auf dem kein Grün wächst, / Es hat einmal ein Gesicht geboren gehalten. // Um hundert Jahre gealtert an einem Tag» (37).

Domande, massime a fin di bene di amici e sconosciuti.
Arrivano fiori da Fleurop. Un interminabile
telegramma richiede presenza, lontano, chissà e perché. (81)²³

L'ospedale non è il luogo dove si guarisce, è piuttosto il laboratorio in cui si sperimenta l'isolamento dalla comunità umana. La "morte civile" precede e fa forse ancora più male di quella reale, che poi non si sente, come invece si percepisce la distrazione degli amici e la loro mancanza di interesse. Il rifiuto di un contatto vero e proprio, nelle diverse forme in cui si manifesta, e, di conseguenza, l'isolamento crescente, sono come una medicina letale somministrata poco a poco. I colloqui con le persone in visita al paziente diventano per lui una sorta di anticamera della morte.

In quanto completamente isolato, il paziente è però ossessionato dalla ricerca della comunicazione. La metafora più importante di questa ossessione è il telefono, espressione della dialettica tra voglia di comunicare e silenzio come mancanza del contatto. Intorno al rapporto tra donna e telefono, che ritorna in diverse liriche, Ingeborg Bachmann crea delle situazioni altamente drammatiche, tanto che alcune poesie appaiono come dei veri e propri micro-drammi²⁴.

La crisi di identità causata dalla degenza prolungata nella stanza d'ospedale non si manifesta solo nella crescente alienazione del corpo dalla mente, ma anche in diverse modalità di deformazione della percezione. Quella più estrema riguarda il manifestarsi di incubi e allucinazioni, di fantasmi che ossessionano e perseguitano il paziente. Nella poesia "All'ufficio delle telecomunicazioni di Ber-

23. «Anfragen, Sprüche, gungemeint von Fremden und Freunden. / Blumen treffen ein über Fleurop. Ein allenthalbes / Telegramm erfordert Anwesenheit, weitab, wer weiß und wozu» (55).

24. Ci si potrebbe chiedere se Bachmann conoscesse un atto unico di Jean Cocteau intitolato *La voix humaine* (1935), in cui per la prima volta c'è un monologo di una donna di fronte al suo telefono. Se non conoscesse Cocteau, è probabile che abbia visto un film a episodi di Rossellini, intitolato *Amore*, dove un intero episodio è giocato sul colloquio serrato di una donna al telefono con il suo amante al quale alla fine riesce a dire che lo lascia.

lino", ad esempio, l'io non riesce più a distinguere tra percezione effettiva della realtà e immaginazione, tanto che questa confusione lo porta alla pazzia:

In un attimo di panico ho visto nella fessura del muro
uno scarafaggio nero, si finge morto. Finito morto.
E imparo da lui,
mi fingo morta,
[...]
in un attimo di panico
mi sento fissata
dalla pazzia, so che
mi fesso da sola. (185, 187)²⁵

In questa poesia è presente per la prima volta quella che sarà destinata a diventare la metafora forse più rappresentativa dell'opera di Ingeborg Bachmann: quella del muro e della crepa nel muro in cui scompaie l'io femminile nel romanzo *Malina*. Per la scrittrice austriaca il muro è la metafora centrale della condizione femminile, come la cappa di vetro per Silvia Plath o la stanza per Virginia Woolf. Rispetto al romanzo, nelle poesie postume il muro ha una valenza diversa in quanto spazio in cui si incontrano la «piccola» e la «grande storia»: il muro infatti è quello dello sguardo allucinato, dello sguardo della persona malata, e nello stesso tempo è anche il muro di Berlino. Nel gioco di allusioni tra il muro del soggetto allucinato e il muro di Berlino si mette in relazione la follia del soggetto con la follia collettiva della società tedesca che si abbandona al consumismo per non riflettere sulle proprie responsabilità riguardo agli orrori della guerra. Inoltre, la metafora del muro è una sorta di codice espressivo attraverso il quale Ingeborg Bachmann dialoga con Ingmar Bergman, il regista che «sa della parete» (95). La poetessa lo sente come affine per l'alogia tra le situazioni cui lei dà vita nelle sue liriche e quelle del film *Come in uno specchio* (1961):

25. «In der Mauerritze habe ich in der Schrecksekunde / einen schwarzen Käfer gesehen, / der stelle sich tot. / Und ich lerne von ihm, / ich stelle mich tot, / [...] / in einer Schrecksekunde / vom Wahnision fühl ich mich / angestarrt. weiß ich, daß / ich mich selber anstarrt» (130).

Ho visto la parete
e ho gridato
nel mio bianco
letto bianco al quale
nessuno è venuto, ho
graciuto in un bianco
bianco letto
e gridato perché
tutti gli animali dell'Adel
mi avevano preso di mira
i rospi, i
vermi, i [-]
i sauri, e sbattevano
intorno ali e piume. (95)²⁶

Tra gli incubi più terribili di cui è vittima il paziente nella stanza dell'ospedale c'è quello in cui l'io pensa di venire minacciato di notte dal medico, che lo aggredisce con un coltello, o, più precisamente, è la morte viene rappresentata come una figura che ha il bisturi in mano come un medico. I medici, chiamati «i cannici bianchi», appaiono dunque come personaggi inquietanti e minacciosi; in nessun caso sembrano in grado di lenire le sofferenze del malato né tanto meno di essere interessati veramente alla sua guarigione. Dagli anni Sessanta in poi l'immaginario della Bachmann è sempre più popolato da figure di medici, che diventano una componente fondamentale della riflessione sul rapporto tra uomo e donna: accanto a quelli delle poesie postume e del *Discorso per il conferimento del Premio Bächner* vanno ricordati naturalmente lo psichiatra Leo Jordan e il medico nazista che compaiono in *Il caso Franzka*²⁷.

26. «Ich habe die Wand / gesehn und gesehn / in meinem weißen / weißen Bett, an das / keiner kann, ich / habe in einem weißen / weißen Bett gelegen / und geschrien weil / alle Orkustiere es / abgesehen hatten auf mich / die Kröten, die Würmer, die [-] / die Saurier, und das / schlug un sich mit Flügel und Flosse» (65). Sul rapporto tra Ingeborg Bachmann e Ingmar Bergman cfr. A. KRASSOV, *Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2004, pp. 128-143.

27. Le caratterizzazioni negative della figura del medico sembrerebbero avvalorare la tesi, sostenuta dalla biografia di F. MEYER-GOSAU, *Einmal muss das Fest ja kommen. Eine Reise zu Ingeborg Bachmann*, Beck, München 2008,

Un ulteriore segnale della percezione deformata del malato consiste nel fatto che la realtà gli appare solo in bianco e nero, secondo una tradizione che Michelle Perrot riassume così: «Contraposto al nero della morte, il bianco, paretica affermazione dell'igiene trionfante, è il colore del sanatorio e dell'ospedale»²⁸. Dalla scala dei colori delle poesie postume scompaiono dunque sia le «azzurre bandiere del sogno» o le «azzurre [...] regioni felici»²⁹ delle poesie «classiche» né si ritrova il rosso che simboleggiava l'«altra condizione» agognata da Mara nel racconto *Gomorra*³⁰. Il bianco del letto ossessivamente ripetuto nella poesia dedicata a Ingmar Bergman si riverbera nei «cannici bianchi» dei medici e nella «carne bianca» del soggetto, simboleggiando il trattamento asettico e anonimo cui viene sottoposto il paziente. Il risultato della cura intesa in tal modo è lo stordimento totale:

Sento un'unica
nota alta, anche quando la
musica non suona, io vedo
grigiopiano dove gli
altri colori [-] (115)³¹

In un'altra poesia il soggetto desidera la fine della sua agonia e sogna di raggrinzirsi come una mela, che diventa «piccola / e de-

e ribadita in quella di Andrea Sroll, che Bachmann sia stata vittima di medici irresponsabili che le avrebbero prescritto farmaci in modo troppo "disinvolto".

28. M. PERROT, *Storia delle carniere*, cit., p. 285.

29. La prima citazione è tratta dalla poesia "Ancora ho paura" (I. BACHMANN, *Merke*, cit., I, p. 24); la seconda dal già citato inno "Al sole": «Il bell'azzurro, dove i pavoni passeggiano facendo riverenze, / Azzurro delle lontananze, delle regioni felici coi baleni / proprozi al mio estro, / Azzurra incognita dell'orizzonte»; «Schönes Blau, in dem die Pränen spazieren und sich / verneigen, / Blau der Fernen, der Zonen des Glücks mit den Westem / für mein Gefühl, / Blauer Zufall am Horizont!» (I. BACHMANN, *Poesie*, cit., p. 99; *Merke*, cit., I, p. 137).

30. Cfr. S. BARTRA, *Die Welt in rot. Heimat und Utopie in Ingeborg Bachmanns «Ein Schritt nach Gomorra»*, in «Sprachkunst», XVIII, n. 1 (1987), pp. 39-50.

31. «Ich hör einen einzigen / hohen Ton, auch wenn die / Musik nicht angeht, Ich sehe / tränengrau, wo die / anderen Farben [-]» (83).

crepita / e grigio pietra [...]» (125). Il grigio viene assimilato alla sofferenza in quanto, nella scala dei colori, è vicino al nero della morte. Nel sistema simbolico delle poesie, il bianco ospedaliero e il nero della morte si rivelano i due volti della stessa medaglia, come segnala la poesia "Gloriastraße":

In un letto
in cui sono morti in molti;
senza odori, in camicia bianca
curati, come una conversazione infinita,
in una casa in cui
si mangia puntualmente, in cui
la padrona di casa si chiama morte e molti di più
soffrono ancora. (85)³²

La valenza data al grigio da Ingeborg Bachmann nelle poesie postume trova il suo *pendant* nell'interpretazione poetologica dello stesso colore da parte di Paul Celan e Günter Grass.

Nelle allucinazioni e nelle ossessioni che perseguivano l'io ritratto vaneggiamenti che riguardano il proprio ruolo poetico e la potenza della poesia. In una lirica del ciclo di "Gloriastraße" l'io si domanda:

e cosa fonderà la mia fama, e cosa la mia fama, cosa la fonderà,
qui dove mi alzo in piedi e dico alle mie province, mie
province, voi aspettate, e aspettare dove? (83)³³

Nella poesia "La mia cellula", invece, assistiamo a una *imitatio Christi* del tutto particolare. L'io si proietta nel ruolo del *redemptor mundi* e afferma di poter salvare il mondo col proprio sacrificio:

Dove gli altri hanno

32. «In einem Bett, / in dem viele gestorben sind / geruchlos, weißhemdlich / gepflegt, wie eine / endlose Konversation, / in einem Haus, in dem / es pünktlich zu essen gibt, / indem / die Dame des Hauses / Tod heißt und vielmehr / noch leiden» (58).

33. «und was meinen Rühm, und was Ruh[m], was ihn begründend wird, / hier wo ich aufstehe und meinen Ländern sage, meine / Länder, ihr wartet, und wartet, wo?» (55).

corpi, io avevo genio
dal mio sangue
fumante sgorgherà
qualcosa, allora il mondo
potrà salvare
un giorno
[...]
Si sarebbe potuto fare con me,
con ognuna delle mie cellule
un'Ascensione. (115)³⁴

In corrispondenza al decorso della malattia e agli umori alteranti del malato, le poesie in alcuni casi mettono in scena deliri di onnipotenza come quello appena citato, in altri casi si assiste a una oscillazione tra un desiderio di redenzione e di grazia quasi religioso³⁵ e un abbandono sconsolato alla disperazione più cupa, cui si alternano l'istinto anonimo di sopravvivenza – «Es will heilen» – e anche inaspettati scatti di orgoglio che potranno per esempio ad augurare maledizioni a chi è stato causa delle sofferenze. Qui si articola lo sforzo del soggetto di recuperare la propria dignità. In una poesia si ritrova persino un atteggiamento molto radicale come quello del soggetto che arriva a sfidare la morte:

Se la vita è in pericolo
niente parafulmine,
niente freno d'emergenza
niente fuga
niente luce del faro (211)³⁶

34. «Wo die anderen Körper / haben, hatte ich Genie // Aus meinem rauhenden / Blut wird etwas / entspringen, da kann / einen Tag die Welt / retten. / [...] / Man hätte mit mir, mit / jeder meiner Zellen / eine Himmelfahrt machen / können» (83).

35. Cfr. la poesia "Le droghes, le parole": «[...] e in tanto sperano / nella pace quelli [i malati] che / sentono più guerre di quante ce ne siano» (99); «und drüber hoffen / sie [die Kranken] auf den Frieden, die / mehr Krieg fühlen, als Krieg geführt wird» (68).

36. «Bei Lebensgefahr / kein Blitzableiter, / keine Notbremse / keine Flucht / kein Leuchtturmsignal» (146).

Nella storia del rapporto tra medicina e letteratura le poesie di *Non conosco mondo migliore* segnano un momento fondamentale in quanto, in nome della fedeltà alla verità, confrontano il lettore con gli aspetti più vergognosi, umilianti e disgustosi della malattia e dello sfacelo corporale. Questi testi possono fare da *pendant* alla rappresentazione dei corpi in sfacelo nei quadri di Francis Bacon. Nel loro sforzo di esprimere ciò che è al limite del dicibile, cioè le forme più estreme di sofferenza, queste poesie, nonostante il loro carattere frammentario e sperimentale, cercano di far emergere quello che Susan Sontag chiama «il rispetto per la sofferenza muta»³⁷.

FRANCESCA TUSCANO

Il senso della storia nella poesia di Anna Achmatova e Pier Paolo Pasolini (a partire dalla lettura di "Quasi alla maniera dell'Achmatova, per lei")

La poesia non può collocarsi fuori dalla storia. Riflettere sul realismo di Dante¹ aiuta a comprendere come ciò accada. Jurij Lotman, in *Struttura del testo poetico* (*Struktura chudožestvennogo teksta*)² dà una chiara definizione del rapporto che esiste tra realtà e arte/poesia (sotteso a quello del senso della storia, nella poesia):

[...] capire la vita, significa smidiare la sua oscura lingua. E in tutti questi casi, e in molti altri, non si parla di metafore poetiche, ma di una profonda comprensione del processo di assimilazione della verità, e, più largamente, della vita. Per il classicismo, la poesia è la lingua degli dei; per il romanticismo la lingua del cuore. L'epoca del realismo cambia il contenuto di questa metafora, ma ne conserva il carattere: l'arte è la lingua della vita, col suo aiuto la realtà ci parla di sé.³

Dante è realista in questa prospettiva – nella sua potenza figurale risiede lo sforzo della poesia di possedere e restituire la lingua della vita, della verità, della storia. Il suo esempio chiarisce come solo la *complessità* (Lotman) e l'*ambiguità* (Jakobson) della lingua poetica possano rendere possibile la trasmissione di «un volume d'informazione che sarebbe assolutamente impossibile trasmettere».

1. Non cito Dante a caso, perché il suo esempio fu centrale nell'opera di Anna Achmatova e di Pier Paolo Pasolini, all'interno delle riflessioni di entrambi sul rapporto tra storia e poesia.

2. J. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1993.

3. Ivi, p. 10.

37. S. SONTAG, *Malattia come metafora* (*Aids e Cancro*). *Confronto di Giovanni Jervis*, Einaudi, Torino 1992, *passim*.

GOETHE & COMPANY
COLLANA DI STUDI GERMANISTICI E COMPARATI

Fondata da

UTA TREDDER (†) e HERMANN DOROWIN

Diretta da

HERMANN DOROWIN

SEZIONI

Testi

Saggi critici

Letteratura tedesca e letteratura comparata

Letteratura tedesca e gender studies

Poesia. Un dialogo fra letterature

A cura di

Anne-Marie Lievens

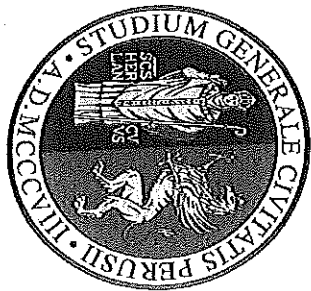
COMITATO SCIENTIFICO

Fabrizio Cambi (Università di Trento), Maria Teresa Fancelli (Università di Firenze), Maria Carolina Foi (Università di Trieste), Antonella Gargano (Università di Roma "La Sapienza"), Hans Höller (Universität Salzburg), Claudio Magris (Università di Trieste), Riccardo Morello (Università di Torino), Rita Svandhik (Università di Firenze), Leonardo Tofì (Università di Perugia).

Questo volume è *peer-reviewed*.

Ulteriori informazioni su www.morlacchilibri.com

Morlacchi Editore *UTP*



Con il patrocinio dell'Università di Perugia – Dipartimento di
Lettere-Lingue, Letterature e Civiltà antiche e moderne

ISBN: 978-88-6074-642-9

Impaginazione: Claudio Brancaleoni
Redazione: Anne-Marie Lievens, Claudio Brancaleoni
Indice dei nomi: Valentina Barbetti
Copertina: MorettiVisani

Copyright © 2014 by Morlacchi Editore, Perugia. Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la copia fotografica, non autorizzata. Finito di stampare nel mese di dicembre 2014 dalla tipografia "Digital print-service" Segrate (MI).

SOMMARIO

<i>Prefazione</i> di Anne-Marie Lievens	7
<hr/>	
ANNA TORI	
Da Chaucer ai poeti «of this Nation»: la narrativa scozzese in cerca d'identità	13
<hr/>	
ANNE-MARIE LIEVENS	
Garlaso, dal «Tagus aureo» alle «Sebethi... nymphæ»	35
<hr/>	
ANNA MARIO	
Sui <i>Dialoghi spirituali</i> (1602) di Chiara Matraini	55
<hr/>	
AGATINO VECCHIO	
Tre poesie di William Bradford, governatore	95
<hr/>	
FRANCESCA MONTESPERELLI	
La testa di <i>Ozymandias</i> . <i>Ékphrasis</i> e Orientalismo in un sonetto di Shelley	127
<hr/>	
MATTEO PASCOLETTI	
Ritmo, suono e sensazione in Pascoli	157
<hr/>	
SANDRA LUPETTI	
Federigo Tozzi e la poesia moderna	167
<hr/>	
JELENA REINHARDT	
«Bianco»: il suono dell'azzurro tra immagine e poesia espressionista	183

UTA TREDDER

Le donne bibliche nell'opera di Elise Lasker-Schüler 203

MARCO BUCALONI

Modernismo e avanguardia in Portogallo. L'influenza di Whitman nella poesia della prima generazione modernista portoghese (Fernando Pessoa/Alvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros) 219

LUCA PRITONE

Poesia e Shoah: scrivere ancora «dopo la fine del mondo» 235

CAMILLA CAPORECCI

«To the Only Begotten». Segni shakespeariani all'ombra di Clizia 255

ARTURO LARCATI

La poesia in una stanza. Una proposta di lettura per la lirica postuma di Ingeborg Bachmann 271

FRANCESCA TUSCANO

Il senso della storia nella poesia di Anna Achmatova e Pier Paolo Pasolini (a partire dalla lettura di "Quasi alla maniera dell'Achmatova, per lei") 289

ROBERTO CONTU

Il Panagulis di Pasolini. Due poeti, due intellettuali 327

WILLIAM ANSEIMI

Genealogia, sperimentalismo, contesto: Antonio Porta 341

VALERIA MASTROIANNI

La sperimentazione contemporanea e il dibattito critico in Italia 365

Indice dei nomi 383

Note biografiche 397

Prefazione

«[...] Un libro de poesias
es el otono muerto:
los versos son las hojas
negras en tierras blancas,

y la voz que los lee
es el soplo del viento
que les bunda en los pechos
entranaibles distancias [...]»

F. Garcia Lorca!

Parafrasando i versi lorchiani posti in epigrafe, diciassette sono le voci che qui solleveranno, «soffio del vento», i versi caduti come «foglie nere sulla bianca terra», e l'«autunno morto» che «affondano nei cuori» di chi si appresta ad ascoltarle è quello di un grande «libro di poesie» che travalica barriere, limiti e confini spazio-temporali. Un «dialogo fra letterature», insomma, nato nell'ambito di un ciclo di seminari del Dottorato di ricerca in Italianistica e Letterature comparate dell'allora Facoltà di Lettere e Filosofia (cui corrisponde in gran parte l'attuale Dipartimento di Lettere-Lingue, Letterature e Civiltà antiche e moderne) dell'Università degli Studi di Perugia, culminato in una "Giornata di studi sulla poesia" (1 febbraio 2012), organizzata dal coordinatore del dottorato, prof. Hermann Dorowin.

L'ampiezza del quadro storico-letterario offerto è siglato dai due contributi che rispettivamente aprono e chiudono il volume:

1. «Un libro di poesie / è un autunno morto: / i versi son le foglie / nere sulla bianca terra, / e la voce che li legge / è il soffio del vento / che li affonda nei cuori / - intime distanze -» (F. GARCÍA LORCA, *Tutte le poesie*, tr. it. con testo a fronte di C. Bo, Garzanti, Milano 1985², 2 voll., II, p. 836).