



ISSN 1722-4063

© 2007 Monte Università Parma Editore

Presidente: Francesco Manfredi

Vice-presidente: Gianni Cugini

Consiglio di Amministrazione: Enrico Cabassi, Vittorio Gozzi, Giancarlo Menta

Direttore editoriale: Guido Conti

Monte Università Parma Editore S.r.l.

Sede legale: Piazzale J. Sanvitale, 1 - 43100 Parma

Amministrazione e punto vendita: Vicolo al Leon d'Oro, 6 - 43100 Parma

Tel.: 0521/386014; Fax: 0521/506588

Redazione: Borgo Bruno Longhi, 10 - 43100 Parma

Tel.: 0521/236792

web-site: www.mupeditore.it; e-mail: info@mupeditore.it





Palazzo Sanvitale

Quadrimestrale di letteratura



Palazzo Sanvitale, situato nel centro di Parma, tra la “Chiesa di San Vitale e il Municipio”, ebbe come primo proprietario conosciuto Alessandro Sanvitale, morto nel 1646; passò poi al primogenito Luigi e successivamente a suo figlio Alessandro, uomo colto e benefico che nel 1688 acquisì dal duca Ranuccio II Farnese il teatro detto della Rocchetta, che viene ad ampliare notevolmente la dimensione del Palazzo.

Probabilmente sorto dall'aggregazione di più edifici già esistenti, nella sua immagine attuale è il risultato di ricostruzioni e ampliamenti successivi fino alla grande trasformazione ad opera dell'architetto A. Rasori, su progetto di D. Cossetti, verso il 1787. La pianta dell'edificio antico la tramanda il Rasori nell'ampio rilievo eseguito prima del restauro totale. Tale ricostruzione, che fu commissionata in coincidenza con le nozze di Stefano, il primogenito del conte, comportò l'intervento di numerosi illustri artisti, a testimonianza della magnificenza e potenza dei Sanvitale.

Il Palazzo, arricchitosi nel tempo di affreschi (alcuni attribuiti a Sebastiano Galeotti) e di stucchi (tra cui quelli dei fratelli Albertolli e di G. B. Cousinet), fu ceduto nel 1932 dall'ultimo rappresentante del casato, ing. Giovanni (1872-1951), alle Suore Figlie della Croce, dette di San Carlo, che lo tennero fino al 1978 e ne fecero la sede di un Istituto scolastico femminile. Venne poi acquistato per i propri Uffici di Presidenza e Direzione dalla Banca Monte Parma, che vi avviò un importante lavoro di restauro iniziato nel 1979 con ricerche e rilievi e terminato, nella prima fase, nel 1988. Restano da eseguire alcuni lavori nella zona nord del Palazzo.







Ingeborg Bachmann

Letteratura europea
in lingua tedesca
a Roma



MUP
Monte Università Parma
EDITORE





PALAZZO SANVITALE

Quadrimestrale di letteratura

N° 20-Luglio 2007

Direttore responsabile: Guido Conti

In redazione: Francesca Avanzini, Roberto Barbolini, Davide Barilli, Alberto Bertoni, Luigi Brioschi, Manuela Cacchioli, Fabrizio Frasnedi, Andrea Grignaffini, Mario Guaraldi, Daniela Marcheschi, Giuseppe Marchetti, Fulvio Panzeri, Generoso Picone, Roberto Spocci, Andrea Zanlari

Hanno collaborato a questo numero: Barbara Bacchi, Susanne Barta, Stefano Beretta, Anna Czajka, Hans Höller, Erminio Morengi, Fulvio Panzeri, Alessandro Rigolli, Beatrice Sellinger, Marina Usberti, Teresina Zemella

Coordinamento e realizzazione: Manuela Cacchioli

Responsabile ricerche archivistiche e fotografiche: Roberto Spocci

Segreteria di redazione: Borgo Bruno Longhi, 10 43100 Parma

In copertina: *Ingeborg Bachmann*

 **FONDAZIONE
MONTE DI PARMA**

Autorizzazione Tribunale di Parma 1-99 Registro stampa del 12/1/1999

Prezzo: 15,00; Arretrati: 15,00 + costo spese spedizione

Abbonamento annuale a tre numeri: 30,00 + costo spese spedizione

Per abbonamenti rivolgersi a Monte Università Parma Editore

e-mail: info@mupeditore.it

web-site: www.mupeditore.it



Sommario

Editoriale 9

MONOGRAFIA

Ingeborg Bachmann. Letteratura europea in lingua tedesca a Roma

A cura di Beatrice Sellinger

- Beatrice Sellinger
Premessa 13

- Hans Höller
Scrivere contro la guerra 29

- Teresina Zemella
Il tempo e la parola: riflessioni sul “geroglifico” Bachmann 43

- Susanne Barta
Il volo e la caduta
Momenti mistici in due racconti di Ingeborg Bachmann 61

- Alessandro Rigolli
Bachmann librettista di Henze 74

- Erminio Morengi
Ingeborg Bachmann, personaggio di prosa e teatro 82

- Stefano Beretta
«Wie die elendige Barke / und der wollustige Ozean»
Osservazioni sulle liriche di G. Ungaretti nella traduzione di I. Bachmann 105

- Anna Czajka
Ultima intervista a Ingeborg Bachmann:
ricordi, riflessioni e domande 120

- Marina Usberti
Ingeborg Bachmann e l'editoria italiana 135

- Fulvio Panzeri
Uno in due. I frammenti della Bachmann nell'opera di Tondelli 147

- a cura di Fulvio Panzeri
Frammenti emotivi
Pier Vittorio Tondelli su Ingeborg Bachmann 152



Ultima intervista a Ingeborg Bachmann:

ricordi, riflessioni e domande

di Anna Czajka

Il punto di partenza di questo testo è l'ultima intervista rilasciata da Ingeborg Bachmann durante il suo viaggio in Polonia, con le profonde, inquietanti domande che ha suscitato. L'eco di queste domande sono le dichiarazioni fatte dalla poetessa dopo il viaggio. Intendo qui proporre un'interpretazione – nel senso di una “comunicazione poetica interculturale”.

1. Ingeborg Bachmann venne in Polonia nel 1973 per il suo ultimo viaggio, un viaggio, come si rivelò in seguito, assai significativo. Era, la Polonia degli anni Settanta, avanguardia dei paesi del socialismo reale, sveglia e curiosa nel suo enorme slancio vitale (e demografico), capace di elaborare l'esperienza delle distruzioni della Seconda Guerra Mondiale, del confronto col comunismo sovietico e il socialismo reale. Era anche il tempo della ricostruzione della germanistica. All'inizio della guerra grandi germanisti erano stati uccisi in azioni mirate (per esempio la fucilazione dei professori universitari di Leopoli e di Cracovia nel 1940). Dopo la Seconda Guerra Mondiale gli istituti di germanistica in Polonia erano rimasti chiusi per lungo tempo. I giovani che decidevano di studiare la lingua, la letteratura e la cultura tedesca incontravano molto spesso l'incomprensione se non l'ostilità delle proprie famiglie, che conservavano ben viva la memoria della guerra. Ora negli anni Settanta la germanistica riprendeva con studi e insegnamenti seri e solidi, lontani dalle ideologie. Noi leggevamo e studiavamo anche tutte le novità di valore che uscivano “in occidente”. In mancanza del Goethe-Institut, non ancora ammesso nei paesi dell'Est, un importante ruolo di mediazione era svolto dal Centro Culturale Austriaco, con la sua biblioteca e soprattutto con le personalità invitate a tenere conferenze, tra cui scrittori tedeschi, per esempio: Peter Handke, Günther Grass, Ingeborg Bachmann.

Giovane studentessa, io aspettavo Ingeborg Bachmann con particolare intensità, perché rappresentava il modello di una donna che tentava di accordare in un effetto comune l'energia intellettuale con la sensibilità poetica. Ero rimasta scossa dall'abis-





so che si apre davanti a una simile impresa, descritta nel racconto intitolato *Das dreißigste Jahr*¹, pur essendo io allora ancora lontana dal traguardo del trentesimo anno di vita.

2. L'intervista venne condotta da Karol Sauerland, uno dei docenti di germanistica dell'Università di Varsavia, e le sue domande calibrate in stile "maschile" erano ben centrate.

Il testo dell'intervista, da me preparato per la stampa e tradotto, apparve sulla rivista, a quei tempi molto stimolante, "Literatura na Świecie"²; successivamente fu pubblicato in tedesco in forma abbreviata nel volume *Wir müssen wahre Sätze finden*, tradotto in italiano col titolo *In cerca di frasi vere*³. L'intervista è articolata in alcune unità tematiche:

- il rapporto di Ingeborg Bachmann con la filosofia contemporanea (Wittgenstein, la logistica polacca, il circolo di Vienna, Heidegger);
- la problematica della "esperienza vivente" e della letteratura come utopia (in riferimento a Walter Benjamin e Robert Musil);
- la questione del passaggio dalla lirica alla prosa narrativa nell'opera della scrittrice;
- riflessioni sulla recezione della letteratura polacca;
- il ruolo delle donne e di Vienna negli scritti dell'autrice;
- l'esperienza della Polonia da lei fatta.

È noto il rapporto ambivalente di Ingeborg Bachmann con le interviste (condotte addirittura *ad absurdum* nei discorsi del signor Mühlbauer in *Malina*)⁴. Rispetto alla nostra intervista vorrei anzitutto rilevare che essa è interpretabile a diversi livelli. La comprensione di questa conversazione, infatti, mediandosi attraverso la lettura e la memoria (personale e storica), richiede una riflessione capace di includere il contesto dell'opera di Bachmann e della sua recezione e, inoltre, un'attenzione rivolta ad elementi che la inseriscono in contesti più ampi, e che anzi fanno apparire in contesti ulteriori – forse sorprendentemente audaci – persino l'istanza inespressa della scrittrice.

La nostra considerazione dell'intervista non si limiterà dunque alla documentazione "letterale" delle dichiarazioni dell'autrice e al loro commento, ma si riferirà anche alle allusioni sorprendenti, alla gestualità, alle successive prese di posizione della poetessa in merito al suo viaggio in Polonia (attivanti un'inattesa rete intertestuale), aprendo così lo spazio per domande semplici, forse provocatorie.

La prima e più pregnante parte dell'intervista è costituita dalle asserzioni di Ingeborg Bachmann sulla filosofia contemporanea, soprattutto sull'opera di Ludwig Wittgenstein e di Martin Heidegger. Per la prima volta la scrittrice rinvia con tanta forza al significato di Wittgenstein per la propria evoluzione intellettuale; ricorda la sua ricerca del *Tractatus logico-philosophicus*, difficilmente reperibile dopo il 1933, nelle cantine di Vienna; ricorda il suo impegno per far ripubblicare l'opera presso





l'editore Suhrkamp; si rende conto, restandone “un poco spaventata”, che l'influsso di Wittgenstein sulla letteratura, da lei previsto, si è effettivamente verificato. Nega però un influsso diretto sulla propria opera: “Perché tra filosofia e scrittura la differenza è troppo grande”. Sottolinea però: “Ma quello che realmente ho imparato, e per questo parlo di influsso, è un pensiero enormemente preciso e un'espressione chiara”⁵.

Fa riferimento poi ad un “altro” influsso simile, quello del circolo di Vienna (e soprattutto, come apprendiamo però dai suoi saggi, da Moritz Schlick⁶). Rinvia anche all'alleanza con i logistici polacchi e con questo indica l'istanza centrale dei suoi inizi creativi nel Dopoguerra: l'indirizzo contrario all'“occupazione” da parte dell'irrazionale metafisica tedesca, che in estrema conseguenza aveva portato con sé la sventura della guerra⁷.

In retrospettiva va detto che, contemporaneamente all'intervista, iniziava una linea di ricerca su Wittgenstein e Ingeborg Bachmann che andava dall'esame dei wittgensteinianismi nell'opera della poetessa fino all'interpretazione (di impronta post-moderna) della sua opera come sintesi dell'opera di Wittgenstein, polarizzata tra il *Tractatus logico-philosophicus* del 1921 (come asserzione dell'inaccessibilità dei problemi vitali da parte delle categorie scientifiche, espressa nel passo famoso “Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere”) e le *Philosophische Untersuchungen* (*Ricerche logiche*) del 1953: come apertura della dimensione etica dell'“urtare (*Anrennen*) contro i limiti del linguaggio”⁸. Secondo quest'ultima linea interpretativa, il processo intellettuale implicito nell'opera letteraria sarebbe una filosofia correlata all'antropologia, che procede in modo intertestuale. Tale lettura “poetofilosofica” congiungeva la pretesa della poesia di “mettere in chiaro le asserzioni” con l'esperienza “vivente” (non con l'esperienza storica o con quella ontologica nel senso di Heidegger); rappresentava dunque l'unificazione della logica e dell'etica. Il raggiungimento di tale verità poetica viene registrato nella lirica, nella fatica descritta per esempio nella poesia *Wahrlich* (*Veramente*) (1957-1961):

*Einen einzigen Satz haltbar zu machen,
auszubalten in dem Bimbam von Worten.
Es schreibt diesen Satz keiner,
der nicht unterschreibt.*

Rendere sostenibile un'unica frase,
resistere nel dindon delle parole.
Non scrive questa frase nessuno
che non la sottoscriva⁹.

La fatica poetica doveva successivamente venire ad attuarsi nell'esplorazione autobiografica della narrazione: questa rende avvertibile la verità e consapevole il proprio disorientamento e si oppone alla violenza della fraseologia, al “fascismo privato”¹⁰, che scaturisce dall'incapacità di penetrare il presente. Noi ci domanderemo, *ex post*, se questa concezione (di cui l'intervista è una fonte inappariscente) sia esauriente,





se l'opera letteraria di Ingeborg Bachmann non contenga una tensione tale da far cadere, come una seconda scala d'appoggio, anche l'impostazione wittgensteiniana, in quanto questa suppone un mondo immutabile, privo di vera temporalità.

3. Nell'atteggiamento di Ingeborg Bachmann di fronte alla situazione dell'intervista si poteva percepire una straordinaria disponibilità: le sue parole sull'attenzione riservatela durante il viaggio in Polonia non sembrano affatto una formula di cortesia. Lei stessa appariva voler rispondere con altrettanta attenzione: con parole meditate e precise, con uno sforzo percepibile (e vorrei dire: anche volutamente reso percepibile) di trovare le espressioni giuste e adeguate. Ma, al di là del colloquio guidato dal partner maschile, si notava nella poetessa qualcosa come una presenza assente, un singolare chiarore emanato dal suo volto, un certo sorriso rassegnato (con cui per esempio osservava ironicamente: "Adesso ho un orario preciso da seguire"), un riferirsi a qualcosa di centrale che non era affatto toccato nella "lettera" del colloquio. Lo si potrebbe oggi riferire alle sue parole poco conosciute dall'anno 1971: "l'importante per me è il fenomeno dell'amore e il problema di come si ama"¹¹. L'atteggiamento di Bachmann potrebbe essere interpretato come un riferimento all'istanza (poetica) centrale dell'amore perseguita in tutte le sue opere, sebbene non sempre notata finora. È nel medium di questa poetica dell'amore che si potrebbe pervenire all'umano, all'essere-uomini (*Menschsein*), a quell'"unico essere che è indescrivibile: un essere umano (*Mensch*)", all'utopia di un coesistere comune (*Miteinandersein*) di uomini e donne¹².

E se si legge questo semplice documento (e testamento) istruttivo e chiarificatore, le sue parole suonano come un'eco o la ripresa dell'istanza di un'altra autrice, anch'essa pensatrice, scrittrice e inoltre teorica del movimento femminile e pacifista, Margarete Susman (1872-1966). Anche questa donna ha annunciato, alcuni decenni prima, un esodo dalla filosofia, dichiarando la letteratura, e principalmente la lirica, come l'autentico campo della ricerca della verità nei tempi moderni¹³. Proprio all'inizio della sua produzione Margarete Susman ha indicato nell'amore l'unico rapporto che, dopo la crisi metafisica del primo Novecento, potesse ricongiungere con la sua essenza l'uomo disgregato e disperso¹⁴. L'amore riunifica i due sessi che si differenziano nella loro soggettività: l'uomo, che Susman (rielaborando una problematica trattata da Georg Simmel e Max Scheler¹⁵) presenta come un soggetto che opera verso l'esterno, che dà figura unilineare alla propria natura e che trova compimento al di fuori di sé; e la donna, che ha da congiungere la vita nascente dentro di lei (e in procinto di rendersi estranea) con l'essenza avvertita nel sentimento interiore. La via dell'uomo a se stesso passa per l'idea, quella della donna passa per la costante trasformazione di se stessa e per il suo impegno nel dolore e nell'amore. Poiché l'amore non è quasi mai realizzabile nel mondo, esso consiste nel seguire le sue immagini contenute nella poesia e nei fenomeni estetici. Susman stessa è autrice di volumi di poesie come *Mein Land (La mia terra)* (1901), *Neue Gedichte (Nuove poesie)* (1907) e di poemi come *Die Liebenden* (1917, 1928²)¹⁶, nei quali segue la





poetica della forza imperiosa della parola propria del George-Kreis, del quale aveva fatto parte per qualche tempo.

Nelle due scrittrici (entrambe eredi del romanticismo tedesco) è osservabile una singolare convergenza: la spinta verso un compimento (che ha carattere androgino), il dolore per l'inadempimento, la problematica del confine e della ferita (*Wunde*)¹⁷. Margarete Susman, "sorella o sposa" (per citare la poesia di Goethe)¹⁸ o musa di filosofi come Ernst Bloch, György Lukács, Hans-Georg Gadamer, quasi scompare, si tira indietro ("torna nel muro", "*tritt in die Wand*")¹⁹ davanti alla recezione delle loro opere, da lei ispirate. E dopo la guerra, mentre altri erano ammutoliti, lei, ebrea, con un atto difficilmente sopravvalutabile nella sua generosità, seppe produrre un messaggio di amore: nel 1951 pubblicò il libro *Deutung einer grossen Liebe (Interpretazione di un grande amore)*²⁰, nel quale presenta l'amore tra Charlotte von Stein e Goethe come il fondamento dell'umanesimo classico di Weimar (come per indicare ai tedeschi del Dopoguerra quello che era la loro vera cultura: amore e formazione). Susman, ebrea, manda un messaggio d'amore mentre altri ebrei si impongono di non calpestare più il suolo tedesco²¹. Susman sa ascoltare la voce di Ingeborg Bachmann (entrambe erano in stretto rapporto, sebbene diverso, con Paul Celan)²² ed esprimere sia la comune istanza dell'amore sia l'abisso tra le situazioni di vita da loro affrontate e i mezzi linguistici da loro impiegati:

Quanti eventi, mutamenti, crudeltà, svelamenti e lacerazioni stanno, quanta verità prima sconosciuta sta tra questa poesia e la mia. [...] Quel che mi tocca tanto, in Ingeborg Bachmann, almeno nella sua prosa poetica *Undine geht [Ondina va]*, è la chiarezza con cui vede gli uomini e se stessa. La ricchezza dell'esperienza e forse l'orrore dell'accadere hanno chiarificato lo spirito di questo essere primordiale. È singolare: anche nella mia giovinezza era l'acqua l'elemento che reggeva in gran parte la mia vita; ma non l'ho mai colta così, come origine e come qualcosa di diffamato dagli uomini. Parole finora mai dette trova Ingeborg Bachmann per questo elemento, che per lei è origine e rifugio, al di fuori dell'umano²³.

4. Le impressioni del viaggio in Polonia furono molto forti per Ingeborg Bachmann. Si poteva ben comprendere il suo sgomento di fronte ai monumenti della guerra e dello sterminio come Auschwitz-Birkenau o alla documentazione della distruzione di Varsavia. Ci lasciò sbigottiti il fatto che la poetessa, senza essere testimone oculare o persona direttamente coinvolta, riuscisse a formulare e denunciare così adeguatamente la problematica della guerra e del fascismo come "espressione non di vita ma di morte", tanto da poter essere accostata ai poeti dell'esperienza immediata come Tadeusz Borowski o Tadeusz Różewicz²⁴.

Ma oltre all'indicibile delle distruzioni della guerra, Bachmann venne ad esperire in Polonia anche qualcos'altro che sembrava assorbire la sua attenzione, al punto da metterlo al primo posto della conversazione, e da farle introdurre la sequenza sulla guerra solo alla fine, con le parole di scusa: "Scusate, ho dimenticato qualcosa





di molto importante”²⁵. Nella nostra intervista (nella versione tedesca ed italiana il passo è accorciato) Bachmann dice che l’esperienza della Polonia è tanto bella che “già oggi so che tornerò in Polonia, lo so con certezza”²⁶. Hans Höller riporta nel suo libro le testimonianze sul viaggio polacco conservate nel lascito manoscritto, che danno formulazione adeguata a quanto si poteva vagamente intuire nel colloquio. Bachmann scrive:

Poco tempo fa sono stata in Polonia, per la prima volta, e mi sono di nuovo resa conto di quale sia il posto cui appartengo. Perché io sono davvero una slava [...]”²⁷.

Lei sa, che le donne non hanno bisogno di compassione e sono capaci di qualunque sacrificio, per fare qualcosa. Questo è l’insegnamento che mi ha dato la Polonia [...]. Le donne sono capaci di tutto quello di cui sono capaci gli uomini, bisogna solo darne loro l’opportunità, gliela si è data solo di rado. Ma gliela si dovrà dare. E questo giorno verrà e allora le donne, come ho scritto, avranno occhi d’oro, avranno capelli d’oro. E verrà il giorno in cui tutti gli esseri umani, le donne e gli uomini, riscopriranno la poesia del loro corpo. Verrà questo giorno in cui saremo liberi da tutto, da questa sporcizia, da questa miseria. [...] E verrà a cadere tutto quello che oggi ci rovina. Non saremo più malati, saremo liberi. Saremo liberi gli uni con gli altri, uomini e donne. E riscopriremo la bontà e l’amore e questa sarà la nostra libertà”²⁸.

“Anch’io sono una slava”, in un altro passo: “Io sono una polacca”: che cosa voleva dire la poetessa con queste dichiarazioni rese dopo il viaggio?²⁹ Presumo che Bachmann sia stata messa a confronto, già nell’esperienza quotidiana della vita polacca, con le immagini centrali che reggono dall’interno la cultura polacca, e che sono state create in misura essenziale dalle donne nel fenomeno straordinario della lirica femminile polacca, che non è stata ancora recepita nella storia della letteratura europea.

Non sono in grado di giudicare quanto Ingeborg Bachmann conoscesse la produzione delle sue colleghe polacche: il suo rapporto con la letteratura mondiale è, a sentire gli specialisti, uno dei *desiderata* degli studi bachmanniani³⁰. Si potrebbe avere l’impressione di una sua conoscenza relativamente buona della letteratura polacca (Stanisław Jerzy Lec, Leo Lipski, Witold Gombrowicz), come lei stessa dichiara in un passo tralasciato nell’edizione tedesca (ed italiana) dell’intervista³¹. Molte cose aveva potuto venire a conoscere grazie alla mediazione della sua eccellente traduttrice Anna Maria Linke, che tra l’altro era la moglie di Bronisław Wojciech Linke, importante pittore di una “utopia negativa” ispirata dalla guerra, come nei cicli di quadri *Kamienie krzyczą* (*Le pietre gridano*) (1946-56) e *Morze krwi* (*Mare di sangue*) (1952), in cui si trova, per una sorprendente coincidenza artistica, quasi un’illustrazione realistica del capitolo *Der dritte Mann* (*Il terzo uomo*) di *Malina*,³² che a sua volta potrebbe essere considerato una descrizione del mondo di Auschwitz *a priori*, prima di averlo visto.





Ingeborg Bachmann

Per verificare la nostra supposizione di una latente affinità elettiva con le poetesse polacche, lasciamo parlare Bachmann, la “slava”, in lingua “vendica”: con le opere di due poetesse della numerosa cerchia formata da nomi come Maria Konopnicka, Kazimiera Iłakowiczówna, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Anna Świrszczyńska, Małgorzata Hillar, Halina Poświatowska, Wisława Szymborska, Ewa Lipska, e ultimamente Ludmita Mariańska, Anna Piwkowska, Ewa Sonnenberg.

La prima che proporrei è Kazimiera Iłakowiczówna (1892-1983), autrice di volumi di liriche come *I voli di Icaro* (1908), *L'uccello piangente* (1927), *Il fiore azzurro*, *Dal fondo del cuore*, *Poesie senza fronde* (1942), *Cuore spensierato* (1959), *Sussurrando* (1966). La sua lirica è di provenienza neoromantica, patriottica, col tempo assume un carattere sempre più esistenziale, personale. È segnata dalla semplicità e dalla fantasia. Raccoglie inoltre le esperienze internazionali della poetessa, che ha viaggiato e vissuto in diversi luoghi d'Europa (nata a Vilna, studia a Oxford e Pietroburgo, in esilio dal 1939 in Romania e in Inghilterra) e ha tradotto testi della letteratura mondiale (Tolstoj, Goethe, Emily Dickinson, diversi autori ungheresi).

Anche lei conosce i pericoli che minacciano costitutivamente l'amore nel nostro mondo; nella lirica *Desolazione* (1912) domanda:

Czemu miłość – gorsza od konania?

Perché l'amore – è peggio di un'agonia?³³

“Iłła” (così viene chiamata negli ambienti letterari) conosce l'irreparabilità dei rapporti tra i sessi (che segna anche la vita pubblica), ma si eleva al di sopra di essa con dignità, ritirandosi nell'oscurità e nella solitudine:

*Ktoś moje życie przeżywa, ktoś moją młodość wypija,
nić moich krótkich radości na kłębek bezładnie zwija.*

(*Nieżyczliwy zwierzechnik*, *Oddechy* 1922)

Qualcuno vive la mia vita, qualcuno si beve la mia gioventù,
e il filo delle mie brevi gioie ravvolge distratto in una matassa informe.

(*Il superiore scortese*, in *Respiri*, 1922)³⁴

*O Boże, daj mi ciemność
I samotność*

(*Modlitwa*, 1937)

O Dio, dammi l'oscurità
E la solitudine

(*Preghiera*, 1937)³⁵

Il suo sguardo si rivolge sempre di più alle cose piccole, cogliendole nelle loro co-





stellazioni perché possano additare coerentemente qualcosa. Questi procedimenti sono da lei chiamati *Oddechy*, *Respiri* (grande la carriera percorsa da questa parola, fino a Celan e alla lirica polacca degli anni Ottanta). La poesia dà respiro, con un procedimento poco amabile, anzi sgradevole, crea qualcosa attorno a cui la vita si coagula e si conserva.

*Nie wypije się tego, nie zje...
Nie lubię, nie lubię poezji!
Świdruje to cienkim ostrzem,
Nalotem się lepkiem rozpostrze,
Zwirowatym grozi osadem...
Czeka człek, a on nie opada!*

(*Poezja*, in *Szeptem*, 1966)

Non la puoi mangiare, né bere...
non mi piace, non mi piace la poesia!
Trafora con una punta sottile,
si espande come una placca appiccicosa,
minaccia di farsi sedimento ghiaioso...
aspetti, e non si deposita!

(*La poesia*, in *Sussurrando*, 1966)³⁶

Sa di essere donna solo sullo sfondo dell'accadere e si rapporta alla morte come a qualcosa che è affrontabile solo nella parola poetica:

*Jedyne wyjście z matni – śmierć, wygląda jak brama opleciona czerwoną różą,
A na niej śpiewa rajski ptak miłości, której żadna żądza nie znuży,
O głębokości serca, którego żadna cisza nie uspokoi...
... O mnie, o tobie, o matce mojej.*

(*Z Księgi Siedmiu Noży*, 1927)

L'unica uscita dalla trappola infernale: la morte, sembra un cancello avvinghiato
[da una rosa rossa,
e su di esso canta l'uccello paradisiaco dell'amore da nessun desiderio
[affaticato,
canta della profondità del cuore da nessun silenzio placato...
... canta di me, di te, di mia madre.

(*Dal libro dei sette coltelli*, 1927)³⁷

Ma più forte della morte, anche del morire insieme al suo popolo (esperienza non rara nella storia polacca), è per lei la legge della vita. E al di là della sua natura di "ondina" (condivisa con Bachmann), la poetessa parla della volontà di radicarsi e di farsi come un grande albero:





Ingeborg Bachmann

*Wyjść najpewniej na przestrzeń niewinną, ...
I wkorzeń się tam, i nareszcie rosnąć wielkim drzewem.*

(*Szeptem*, 1966)

Uscire con passo sicuro in uno spazio innocente, ...
e radicarvisi, e finalmente crescere come un grande albero.

(*Sussurrando*, 1966)³⁸

Al casuale destino degli uomini nell'universo lancia il suo sguardo coraggioso il premio Nobel Wisława Szymborska (1923). La sua poesia ha il tono esistenzialistico del secondo Dopoguerra e anche nel periodo del socialismo mantiene un forte filone riflessivo e filosofico espresso in maniera ironica e scherzosa. Forti in questa poesia sono i motivi dell'estraneità ed infinità del cosmo, le problematiche del tempo e del senso della storia.

Con fredda intelligenza maschile passa in rassegna le inafferrabili relazioni cosmiche nelle quali deve svolgersi la vita umana, e con "partitività" femminile e lieve sospensione si pronuncia per un senso di questa vita:

*Wolę brać pod uwagę nawet tę możliwość,
że byt ma swoją rację.*

(*Możliwości, Ludzie na moście*)

Preferisco considerare persino la possibilità
che l'esistenza abbia una sua ragione.

(*Possibilità*, da *Gente sul ponte*, 1986)³⁹

La combinazione della presa di partito per la vita incomprensibile con un senso di distanza fondato sul freddo riconoscimento delle "legalità" cosmiche e storiche le permette di guardare il mondo con ironia e tenero *humour*: e questo atteggiamento meditato, maturo, avvolto dal soffio della "buona ragione", formalmente raffinato, è l'atteggiamento "ferreo" di Szymborska.

È in base a questo atteggiamento che appaiono buffe e vacue le azioni umane, soprattutto quelle determinate più dagli uomini che dalle donne, persino le guerre. Comune agli uomini e alle donne ("se questa divisione è ancora valida", dice in un passo) è per lei, che conosce molte delle loro storie, la sofferenza per la mancata intesa tra gli individui (*Na wieży Babel* [*Sulla torre di Babele*], *Nic dwa razy* [*Nulla due volte*]); l'intesa avviene solo di rado e del tutto irrazionalmente (*Miłość szczęśliwa* [*Un amore felice*]).

Le tragedie dell'inadempimento degli esseri umani vengono da lei superate riconducendo la loro pretesa infinita alle esigenze concrete della vita (col suo "orario preciso", certo non astratto). Lo testimonia la lirica *Czwarta nad ranem* (*Le quattro del mattino*), una risposta alle inquietudini del trentesimo anno (ricordiamo *Il trentesimo anno* di Bachmann):





*Godzina z nocy na dzień.
Godzina z boku na bok.
Godzina dla trzydziestoletnich.*

*Godzina uprzątnięta pod kogutów pianie.
Godzina, kiedy ziemia zapiera się nas.
Godzina, kiedy wieje od wygasłych gwiazd.
Godzina a-czy-po-nas-nic-nie-pozostanie.*

*Godzina pusta.
Głucha, czcza.
Dno wszystkich innych godzin.*

*Nikommu nie jest dobrze o czwartej nad ranem.
Jeśli mrówkom jest dobrze o czwartej nad ranem
– pogratulujmy mrówkom. I niech przyjdzie piąta,
o ile mamy dalej żyć.*

(*Czwarta nad ranem, Wołanie do Yeti, 1959*)

*Ora dalla notte a giorno.
Ora da un fianco all'altro.
Ora per i trentenni.*

*Ora rassettata per il canto dei galli.
Ora in cui la terra ci rinnega.
Ora in cui il vento soffia dalle stelle spente.
Ora del chissà-se-resterà-qualcosa-di-noi.*

*Ora vuota.
Sorda, vana.
Fondo di tutte le altre ore.*

*Nessuno sta bene alle quattro del mattino.
Se le formiche stanno bene alle quattro del mattino
– congratulazioni alle formiche. E che arrivino le cinque,
se dobbiamo vivere ancora.*

(*Le quattro del mattino, da Appello allo Yeti, 1957*)⁴⁰

Le teorie vengono condotte *ad absurdum*, le fraseologie sono ridotte a scontri comici tra parole, dietro ai quali spunta il riconoscimento della limitatezza delle possibilità umane e la preoccupazione per la vita dispersa spensieratamente.

Szyborska sa che l'esistenza della donna deve affrontare i paradossi più forti (*Portret kobiety* [Ritratto di donna]) e quale sia la funzione della scrittura (*Radość pisania* [La gioia di scrivere]).

L'abisso del trentesimo anno non la fa disperare, l'impossibilità di un amore felice è guardata stoicamente a viso aperto. Combinando l'intelligenza con la spiritosità (una dote che si pretende sia rara nelle donne), la poetessa mantiene un atteggiamento che taluni critici definiscono "una giocosità altalenata sullo sfondo dell'orrore"⁴¹.





Con il saggio sguardo della madre che sa penetrare le situazioni reali, che sa di non sapere e tuttavia opta per la vita, o anche della padrona di casa preoccupata delle buone maniere (motivo importante nella cultura polacca)⁴², che governa la vita con tatto, spirito e *charme*, Szymborska conduce i contemporanei attraverso il deserto dei grandi numeri.

5. L'identificazione con le donne polacche, di cui ho commentato qualche aspetto, ci fa ritornare al tema della poetica dell'amore di Ingeborg Bachmann e ci porta a segnalare alcune altre domande. Quella identificazione (con donne che chiedono di radicarsi, che superano le datità con l'umorismo, che devono continuamente dimostrare il coraggio di vivere) non potrebbe additare ad un ampliamento della negatività critica della poetessa (ricostruita per esempio da Marion Schmaus come "commemorazione dei morti") nel senso di un'apertura positiva?⁴³ Ingeborg Bachmann non potrebbe essere "segnata" anche dalle poetesse polacche, come lo è stata da Celan, e contribuire insieme con loro alla "poesia dopo Auschwitz"? Non ne potrebbe risultare un superamento della polarità tra negatività critica e misticismo (con cui viene caratterizzata la scrittura di Bachmann)?⁴⁴ Non ne potrebbe venire una risposta ad una delle domande più brucianti della poetica ed estetica del Novecento (e non solo): alla questione delle immagini di una vita migliore? Certo al prezzo di uscire dalla chiusura del mondo di Wittgenstein.

6. A questo scopo si offrirebbe la possibilità di interpretare i problemi della poetica dell'amore di Ingeborg Bachmann sotto il profilo di una poetica dell'attimo, alla quale la poetessa contribuisce fornendo mezzi insuperabili per cogliere il "tempo ritmato come un orario" (*Gestundete Zeit*), il presente congelato, la melanconia, non invece elementi in cui amore e vita possano cercare malgrado tutto di radicarsi, come quelli presenti nell'opera letteraria di Bloch⁴⁵.

Potrebbero così sorgere le condizioni per discutere la concezione bachmanniana dell'utopia (che è fortemente segnata da Robert Musil e dal dibattito degli anni Settanta, improvvisamente cessato e non più ripreso) e per confrontarla con l'opera di un filosofo col quale la poetessa si incontrava e condivideva molte problematiche, pur divergendo nelle soluzioni. Non ci fu tempo per approfondire questi problemi, sebbene la poetessa li avesse di mira, quando nelle *Lezioni di Francoforte* scriveva:

Gli specialisti, gli esperti si moltiplicano. Mancano i pensatori. Forse avrà ancora un influsso Wittgenstein, forse Ernst Bloch⁴⁶.

Con Bloch condivideva, per esempio, la concezione della musica come l'unica arte che possa raggiungere l'espressione dell'assoluto. Ma divergeva significativamente da lui nella concezione del rapporto della musica con l'arte della parola. L'intento principale di Bloch in *Spirito dell'utopia* (1918) era quello di fondare una teoria della musica e di tradurla in una poetica del linguaggio, perché l'espressione raggiungibile





unicamente nella musica, in quanto *medium* genuino della verità, divenisse coglibile anche logicamente e potesse radicarsi nel mondo⁴⁷.

Se l'incontro con la filosofia della musica di Bloch fosse avvenuto (ma che non sia avvenuto lo attesta Hans Werner Henze⁴⁸), certo non avremmo questa lirica sconvolgente:

Nichts mehr wird kommen.

Frühling wird nicht mehr werden.

Tausendjährige Kalender sagen es jedem voraus.

Aber auch Sommer und weiterhin, was so gute Namen

Wie „sommerlich“ hat –

Es wird nichts mehr kommen.

*Du sollst ja nicht weinen,
sagt eine Musik.*

Sonst

Sagt

Niemand

Etwas.

(Enigma. Für Hans Werner Henze aus der Zeit der Ariosi)

Niente più verrà.

Non ci sarà più primavera.

I calendari millenari lo predicono a tutti.

Ma neppure l'estate e neppure quanto ha nomi buoni
come "estivo" –
non verrà più niente.

Non devi piangere,
dice una musica.

Nessun

altro

dice

qualcosa.

(Enigma)⁴⁹

7. C'è ancora un momento nell'intervista che fa riflettere in profondità. È il passo in cui la scrittrice, che ha vissuto in molti paesi e molte città (Vienna, Roma, Parigi, Berlino), confessa di saper scrivere solamente sull'Austria; di aver certo "tentato di comprendere e forse anche compreso" altre realtà, per esempio quella italiana, ma di non essere in grado di "descriverle". Viene qui in mente il suo autoritratto:





Ingeborg Bachmann

*Ich mit der deutschen Sprache
Dieser Wolke um mich
Die ich halte als Haus
Treibe durch die Sprachen.*

(Exil)

Io con la lingua tedesca
questa nube intorno a me
che mi tengo come la casa
mi spingo attraverso le lingue.

(Esilio)⁵⁰

Le confessioni di Ingeborg Bachmann relative alla intraducibilità di mondi definiti geograficamente e linguisticamente, messe a confronto con l'accennata identificazione con un mondo diverso (la Polonia), messe a confronto con la pretesa universale del suo lavoro letterario, fanno risaltare il problema che ci impegna attualmente, quello di una filosofia dell'interculturalità⁵¹ che collabori con le scienze della letteratura, il problema della traducibilità o della comunicazione tra le culture, costruite intorno ad un nucleo linguistico-poetico, nella complessità e nella sfida che ci presenta.

Note

¹ Ingeborg Bachmann, *Das dreißigste Jahr* (1961), in Id., *Werke*, a cura di Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München-Zürich, Piper (1978) 1993 (d'ora in poi citato con la sigla *W*, il volume e la pagina di riferimento rispettivamente in numero romano e in numero arabo), vol. 2, 93-137, [*Il trentesimo anno*, trad. it. di Clara Schlick, Milano, Feltrinelli 1986].

² *Wywiad z Ingeborgą Bachmann*, "Literatura na Świecie", Warszawa, 1974, n. 8 (40), pp. 167-173, intervista condotta da Karol Sauerland, tradotta in polacco da Anna Czajka; d'ora in poi citata con la sigla *WIB*.

³ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden*, a cura di Christine Koschel e Inge von Weidenbaum, München-Zürich, Piper 1991 [*In cerca di frasi vere*, trad. it. di Cinzia Romani, introduzione di Giorgio Agamben, Roma-Bari, Laterza 1989, pp. 223-230]. La versione tedesca (e anche italiana) lascia fuori, grosso modo, le parti relative al passaggio dalla lirica alla prosa e alla recezione della cultura polacca.

⁴ Ingeborg Bachmann, *Malina* (1971), *W*, III, 88-101 [trad. it. di Maria Grazia Mannucci, Milano, Adelphi 1997, pp. 80-91].

⁵ *WIB*, p. 168.

⁶ Ingeborg Bachmann, *Essays, Reden, Vermischte Schriften*, in Id., *W*, IV, 15.

⁷ Si veda su questo argomento Hans Höller, *Ingeborg Bachmann* (1999), Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 2001, pp. 11-18.

⁸ Questa linea di ricerca è rappresentata da Heide Seidel, *Ingeborg Bachmann und Ludwig Wittgenstein. Person und Werk Ludwig Wittgensteins in den Erzählungen "Das dreißigste Jahr" und "Ein Wildermuth"*, in "Zeitschrift für Deutsche Philologie", 98 (2), 1979; Małgorzata Świdarska, *Einige Bemerkungen zum Thema*.



Ingeborg Bachmann und Ludwig Wittgenstein, in "Acta Universitatis Lodziensis", XI, 1984; Peter Kampits, *Ingeborg Bachmann und das Ringen um die Grenzen der Sprache*, in Id., *Ludwig Wittgenstein. Wege und Umwege zu seinem Denken*, Graz-Wien-Köln 1985, pp. 180-215; Sara Lennox, *Bachmann und Wittgenstein*, in Christine Koschel, Inge von Weidenbaum (a cura di), *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, München, Piper 1989, pp. 600-621; Barbara Agnese, *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*, Wien, Passagen Verlag 1989, pp. 45-73.

⁹ Ingeborg Bachmann, *W*, I, 166 (trad. it. di Anna Czajka).

¹⁰ Si veda Dirk Göttsche, *Ein "Bild der letzten zwanzig Jahre". Die Nachkriegszeit als Gegenstand einer kritischen Geschichtsschreibung des gesellschaftlichen Alltags*, in Monika Albrecht, Dirk Göttsche (a cura di), "Über die Zeit schreiben". *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1998, pp. 161-202.

¹¹ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden*, cit., p. 109 [180].

¹² Ingeborg Bachmann, *Sequenzen für ein Filmporträt. Aus dem Nachlaß*, citazione secondo Hans Höller, *op. cit.*, p. 155.

¹³ Margarete Susman, *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik [L'essenza della lirica tedesca moderna]*, Stuttgart, Strecker & Schröder 1910, p. 8 ss.

¹⁴ Margarete Susman, *Vom Sinn der Liebe*, Jena, Diederichs 1912. *Il senso dell'amore*, trad. it. a cura di Anna Czajka, Reggio Emilia, Diabasis 2007.

¹⁵ Georg Simmel, *Das Relative und Absolute im Geschlechter-Problem* (1911), in Id., *Hauptprobleme der Philosophie. Philosophie der Kultur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1996, pp. 219-255; Max Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie* (1912), Bern und München, Francke 1975.

¹⁶ Margarete Susman, *Mein Land*, Schuster & Löffler, Berlin-Leipzig 1901; Id., *Neue Gedichte*, München-Leipzig, Piper 1807; Id., *Die Liebenden. Drei dramatische Gedichte*, Leipzig, Kurt Wolff 1928.

¹⁷ La ferita può essere interpretata come inferta dai rapporti con gli uomini: padri, mariti. Già Rahel von Varnhagen parla di una simile ferita: la decisione del padre di non farla studiare; lo stesso accade a Margarete Susman. Bachmann lotta con il padre amato, ma al contempo esponente – nella sua visione – della ragione possessiva, opprimente, causa di guerre. Si veda Margarete Susman, *Rahel*, in Id., *Frauen der Romantik* (1929), Frankfurt am Main, Suhrkamp 1996, pp. 98-132.

¹⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Verse an Lida*, in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, München, Beck 1988, vol. 1, p. 123 [*Dalle lettere a Charlotte von Stein*, trad. it. di R. Fertonani, in J. W. Goethe, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori 1994, vol. II, t. I, p. 337].

¹⁹ Ingeborg Bachmann, *Malina*, cit., p. 336 [295]. Si veda sull'argomento: Gudrun Kohn-Waechter, *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich*, Stuttgart, Metzler 1992.

²⁰ Margarete Susman, *Deutung einer grossen Liebe*, Zürich, Artemis-Verlag 1951.

²¹ Gerschom Scholem, *Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch*, in Manfred Schlösser (a cura di), *Auf gespaltenem Weg. Für Margarete Susman*, Darmstadt, Erato-Press 1964, pp. 217-232.

²² Sul rapporto poetico con Celan si veda Bernhard Böschstein, Siegrid Weigel (a cura di), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1997.

²³ Margarete Susman, *Ich habe viele Leben gelebt*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1964, p. 25 s. A Susman viene sconsigliato un riferimento così marcato a Bachmann ("Sie sind eine äußerst wertvolle Frau, und die Bachmann ist ein unglückliches Menschenkind") ["Lei è una donna di un valore straordinario, e la Bachmann è un essere infelice"], ciò nonostante Susman lo ribadisce; si veda Walter Nigg, *Heilige und Dichter*, Olten und Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag 1982, p. 200.

²⁴ La produzione letteraria di questi due autori è irrevocabilmente segnata dall'esperienza della guerra. Tadeusz Borowski (1922-1951) ha pubblicato i due cicli di prosa *Pożegnanie z Marią [L'addio a Maria]* e *Kamienny świat [Il mondo di pietra]* (1948). Tadeusz Różewicz (nato nel 1921) è autore di liriche, tra cui *Czerwona rękawiczka [Il guanto rosso]* (1948), *Nic w płaszczy Prospera [Niente nel mantello di Prospero]* (1962).

²⁵ WIB, pp. 172-173.

²⁶ WIB, p. 173.

²⁷ Hans Höller, *op. cit.*, p. 153.

- ²⁸ Seguo qui il testo citato da Hans Höller, *op. cit.*, p. 155. Si veda anche Ingeborg Bachmann, *In cerca di frasi vere*, *cit.*, p. 235 s. Al passo citato nel testo è accostabile una pagina di *Malina*, *cit.*, p. 138 [123].
- ²⁹ Riprodotta da Hans Höller, *op. cit.*, p. 153, 180.
- ³⁰ Monika Albrecht, *Bachmann und die "Weltliteratur" ihrer Zeit*, in Monika Albrecht, Dirk Göttsche (a cura di), *Bachmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart-Weimar, Metzler 2002, p. 292.
- ³¹ WIB, pp. 170-171.
- ³² *Malina*, *cit.*, soprattutto pp. 174-179 [155-159].
- ³³ Kazimiera Iłhakowiczówna, *Poezje wybrane [Poesie scelte]*, PIW, Warszawa 1995, p. 16 (le traduzioni dei passi citati sono di Anna Czajka e Gerardo Cunico).
- ³⁴ *Ivi*, p. 62.
- ³⁵ *Ivi*, p. 252.
- ³⁶ *Ivi*, p. 97.
- ³⁷ *Ivi*, p. 319.
- ³⁸ *Ivi*, p. 334.
- ³⁹ Wisława Szymborska, *Nic nie darowane / Nulla è in regalo* [edizione bilingue, con testo originale e trad. it. a fronte], a cura di Pietro Marchesani, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1998, pp. 162-163.
- ⁴⁰ *Ivi*, pp. 6-7.
- ⁴¹ Si veda Anna Legeżyńska, *Wisława Szymborska*, Pozna, Dom Wydawniczy Rebis 1997, pp. 114-119.
- ⁴² Come dimostra in modo esemplare l' "epopea nazionale" di Adam Mickiewicz *Pan Tadeusz* (1834) [trad. it. di C. Garosci, Torino, Einaudi 1955]. Su questo aspetto in Mickiewicz si veda per es. Alina Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa, PWN 1998, p. 159 ss.; per Szymborska si veda Jan Prokop, *Wisława Szymborska albo wstydlivość uczuć*, in Id., *Lekcja rzeczy*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1972, pp. 176-185.
- ⁴³ Marion Schmaus, *Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault*, Tübingen, Niemeyer 2000, 193f.
- ⁴⁴ Si veda per es.: Kurt Bartsch, "Ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekanntem Grenzen". Zur Bedeutung Musils für Ingeborg Bachmanns Literaturauffassung, in Uwe Baur, Elisabeth Cases (a cura di), *Robert Musil. Untersuchungen*, Königstein im Taunus, Athenäum 1980, pp. 162-169; Gerhard Kaiser, *Kunst nach Auschwitz oder "Positivist und Mystiker"*, in Dirk Göttsche, Hubert Ohl (a cura di), *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1993.
- ⁴⁵ Mi permetto di rinviare su questo punto al mio lavoro *Poetik und Ästhetik des Augenblicks. Studien zu einer neuen Literaturauffassung auf der Grundlage von Ernst Blochs literarischem und literaturästhetischem Werk*, Berlin, Duncker & Humblot 2006.
- ⁴⁶ Ingeborg Bachmann, *W*, IV, 196.
- ⁴⁷ Su questo argomento si veda Anna Czajka, "Wann lebt man eigentlich?" Die Suche nach der "zweiten" Wahrheit und die ästhetische Erfahrung (Musik und Poesie) in Ernst Blochs Geist der Utopie, in "Bloch-Almanach", 19 (2000), pp. 103-157.
- ⁴⁸ In un colloquio con la scrivente svoltosi a Genova il 18 aprile 2002.
- ⁴⁹ Ingeborg Bachmann, *Poesie* [edizione con testo originale a fronte], a cura di Maria Teresa Mandalari, Milano, TEA 1996, p. 158.
- ⁵⁰ *Ivi*, p. 152.
- ⁵¹ Alla ricerca interculturale si riferiscono alcune interpretazioni di testi (incompiuti) di Bachmann (*Das Buch Franza, Todesarten, Der Goldmann/Rottwitz-Roman*) dal punto di vista del postcolonialismo, per es.: Sarah Lennox, *Geschlecht, Rasse und Geschichte in der Fall Franza*, in "Text+Kritik", 1984, pp. 156-179; Monika Albrecht, "Es muß erst geschrieben werden". Kolonisation und magische Weltsicht, in Dirk Göttsche, Hubert Ohl (a cura di), *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, *cit.*, pp. 59-91.



Il ventesimo numero di “Palazzo Sanvitale”
è stato stampato presso *Digi Graf* (Bologna)
alla fine di luglio duemilasette

