

studi
germanici



12
2017

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

Indice

Saggi

Cultura

- 9 Emily Martone**
Ontologia tragica e tragedia dell'Esistenza. Il precario equilibrio tra necessità e libertà nella filosofia di Schelling e Kierkegaard
- 47 Luca Crescenzi**
Melancholia e Satana. Walter Benjamin e *Agesilaus Santander*
- 87 Filippo Ranghiero**
Una storia di potere e sopravvivenza: l'Ospedale ebraico di Iranische Straße
- 107 Michele Sisto**
Cesare Cases e le edizioni italiane del *Faust*. Letteratura, politica e mercato dal Risorgimento a oggi
- 179 Ida De Michelis**
L'afflato magico di Faust nel cinema italiano
- 195 Anne Klara Bom – Torsten Bøgh-Thomsen**
«La sensazione di una melanconica positività!». Valuations of the Popular Hans Christian Andersen in Italy

Letteratura

- 217 Gabriella Catalano**
Vera Icon. Goethe e la collezione Boisserée in «Ueber Kunst und Alterthum»
- 241 Paola Di Mauro**
Biopolitica di un'assenza: in margine alla fiaba di *Dornröschen*
- 265 Fabrizio Cambi**
L'insalvabilità dell'io e il gesto espressionista nella poetica del superamento e nell'orizzonte goethiano di Hermann Bahr
- 279 Riccardo Concetti**
Die Verhüllte di Robert Michel. Turbamenti orientalistici di un racconto dimenticato della *Wiener Moderne*

- 291 Massimo Libardi – Fernando Orlandi**
La «Soldaten-Zeitung». Una palestra per *L'uomo senza qualità*
- 311 Mauro Nervi**
«Jargon ist alles». Kafka e la lingua jiddisch
- 329 Vanessa Pietrantonio**
Tra i corpi celesti e il deserto. La topografia immaginaria di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann

Linguistica

- 349 Anne-Kathrin Gärtig**
Italianismen im Deutschen. Potentiale und Grenzen der Analyse mithilfe der Datenbank OIM

Ricerche

- 385 Elisa D'Annibale**
Gentile, Gabetti e i fuoriusciti ebrei tedeschi. Il caso di Karl Löwith
- 405 Natascia Barrale**
I germanisti e l'accordo culturale italo-tedesco: l'avvio di una ricerca
- 415 Elena Giovannini**
Il viaggio in Italia. Nuove prospettive sui resoconti di viaggio
- 423 Osservatorio critico della germanistica**
a cura di Fabrizio Cambi

Tra i corpi celesti e il deserto.
La topografia immaginaria
di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann

Vanessa Pietrantonio

Si deve al talento indiscutibile di Viktor Šklovskij – sempre riconosciuto con notevole difficoltà nel corso degli anni – l'elaborazione del concetto di «straniamento». Se lo si riporta alla luce nella sua originaria pregnanza, si dimostra ancora una preziosa chiave interpretativa per l'analisi di un testo o di una costellazione di testi letterari.

Un punto di partenza obbligato per la definizione di «straniamento» è costituito dalla *Teoria della prosa*, l'opera di maggiore respiro teorico scritta da Šklovskij:

Ed ecco che per restituire il senso della vita, per «sentire» gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; *l'arte è una maniera di «sentire» il divenire dell'oggetto, mentre il «già compiuto» non ha importanza nell'arte*¹.

Opporre la «visione» al «riconoscimento» significa, per Šklovskij, ridefinire le prerogative di un oggetto, sottrarlo al già noto, alla consunzione provocata dall'abitudine, per attribuirgli le caratteristiche più proprie, maggiormente peculiari, che i meccanismi usuali della percezione hanno via via trascurato per privilegiare la rassicurante consapevolezza di trovarsi di fronte a qualcosa di ampiamente noto che, perciò, può solo essere «riconosciuto». La letteratura, invece, ha lo scopo di infrangere questa sequenza di sterili reiterazioni per ritornare, con un atto di sconcertante semplicità, alla natura originaria delle cose che appariranno, una dopo

¹ Viktor Šklovskij, *Teoria della prosa (O teorii prozy, 1925)*, trad. it. di Cesare G. De Michelis – Renzo Oliva, Einaudi, Torino 1975, p. 12. Corsivo di Šklovskij.



l'altra, completamente nuove, come se le vedessimo – aggiunge Šklovskij poco più avanti – «per la prima volta»².

È precisamente quello che accade a Benjamin vagando per Berlino, la città in cui è nato e vissuto a lungo. Tutto gli appare nuovo, sconosciuto. A tratti Berlino sembra presentarsi ai suoi occhi «per la prima volta», appunto. Lo testimoniano le sue stesse parole, affidate al tormentato resoconto redatto tra il 1932 e il 1938 in un libro che porta il titolo di *Infanzia berlinese*:

Non sapersi orientare in una città non significa molto. Ci vuole invece una certa pratica per smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta. I nomi delle strade devono parlare all'errabondo come lo scricchiolio dei rami secchi, e le viuzze del centro gli devono scandire senza incertezze, come in montagna un avvallamento, le ore del giorno. Quest'arte l'ho appresa tardi; essa ha esaudito il sogno, le cui prime tracce furono i labirinti sulle carte assorbenti dei miei quaderni³.

«Smarrirsi», dunque, per ritrovarsi. Per ritrovare altre parti di se stessi, dimenticate o, addirittura, sconosciute: questo vuole dire Benjamin, facendo propri, nei suoi vagabondaggi berlinesi, tutti i requisiti indispensabili allo «straniamento» indicato da Šklovskij.

Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann hanno ceduto allo smarrimento di cui parla Benjamin senza alcun timore; anzi, con la fiducia di chi vorrebbe recuperare, o scoprire, anche le parti più dolorose della propria esistenza. Quasi tutto quello che entrambe vedono acquista i contorni dello stupore. È come se lo vedessero – direbbe sempre Šklovskij – «per la prima volta»⁴.

Ne deriva una ricerca perennemente meravigliata quanto sfibrante. È la *Stimmung* che le accomuna, spingendole, obbligandole, a un nomadismo che stringe in un solo, indissolubile nodo scrittura ed esistenza. Sia per Anna Maria Ortese che per Ingeborg Bachmann non esiste alcuna mediazione tra i due poli. Ogni parola corrisponde inesorabilmente a una bruciante esperienza di vita: la quale, per essere testimoniata con la mas-

² *Ivi*, p. 13.

³ Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert (Fassung letzter Hand, 1938)*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Bd. VII.1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1989, trad. it. di Enrico Ganni, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento (Ultima redazione, 1938)*, in *Id., Opere complete*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. it. a cura di Enrico Ganni, con la collaborazione di Hellmut Riediger, vol. VII: *Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, p. 25.

⁴ Per una prima ricognizione interna alla fenomenologia dello «straniamento» in alcuni testi di Ortese cfr. Vanessa Pietrantonio, *Lo specchio straniante. Sullo sguardo di Anna Maria Ortese*, in <griseldaonline.it/temi/estremi/specchio-straniante-sguardo-ortese-15-11-2012>.



sima attendibilità, richiede una riflessione serrata, minuziosa; riproposta su uno sfondo dettagliato di riferimenti concettuali ed esistenziali.

Con questa estenuata precisione sia Ortese sia Bachmann hanno descritto il continuo «smarrimento» in tutti i luoghi abitati o anche attraversati. Per loro, proprio come per Benjamin, si tratta davvero di una «pratica»: di uno stile di vita e di pensiero che non ha nulla della sventata casualità ma discende, al contrario, dalla necessità di allargare qualsiasi topografia già tracciata⁵. Ogni mappa geografica si rivela un recinto talmente asfittico da indurre Ortese e Bachmann a rimescolarne i tracciati, a cancellarne i confini, sottraendo ai luoghi i propri nomi: nel tentativo di sostituire – ancora una volta in perfetta sintonia con Šklovskij – la «visione» al «riconoscimento», lo stupore alla percezione di quanto è già noto. Mentre affidano lo svolgimento di un simile processo a ogni pagina delle loro opere, Ortese e Bachmann avvertono, in momenti diversi della vita, la necessità di ricapitolare in forma piuttosto compiuta la genealogia di questo atlante dello smarrimento: iniziato senza mai poterlo concludere, trattandosi di un lavoro interminabile, sempre aperto a un ventaglio inesauribile di integrazioni.

Questa sorta di schizzo riassuntivo delle intricate carte geografiche da loro abbozzate nel tempo è assegnato essenzialmente da Anna Maria Ortese a *Corpo celeste*, apparso nel 1997, un anno prima della morte, e

⁵ In questa ribellione incessante nei confronti della fisionomia tradizionale assunta, nei secoli, dal sapere geografico sia Ortese sia Bachmann sembrano anticipare – in forma ovviamente ‘poetica’ – la tensione dominante da cui trae impulso un radicale rinnovamento della riflessione sullo spazio che, a partire dal 1967 (l’anno in cui Foucault pronuncia la celebre conferenza *Des espaces autres* pubblicata in «Architecture, Mouvement, Continuité, octobre 1984, pp. 46-49), si diffonde in vari ambiti della cultura umanistica. Tra le testimonianze più significative, sia pure profondamente eterogenee tra loro, oltre alla conferenza di Foucault (trad. it. in *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Mimesis – Eterotopia, Milano 2001, pp. 19-32), cfr. Michel de Certeau, *L’invention du quotidien*, tome I: *Arts de faire*, UGE, Paris 1980, trad. it. di Mario Baccianini, *L’invenzione del quotidiano*, prefazione di Alberto Abruzzese, Edizioni Lavoro, Roma 2001; Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizofrénie*, Minuit, Paris 1980, trad. it. di Giorgio Passerone, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, 4 voll., Castelvecchi, Roma 1996-1997; Karl Schlögel, *Im Raum lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Hanser, München 2003, trad. it. di Lisa Scarpa – Roberta Gado, *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, Bruno Mondadori, Milano 2009; Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine. Essai*, Seuil, Paris 2013, trad. it. di Chiara Tartarini, *La frase urbana*, Bollati Boringhieri, Torino 2016. Nel panorama italiano una posizione di indiscutibile rilievo va attribuita ai lavori di Franco Farinelli, *Geografia. Un’introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003; *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009. Di particolare interesse si dimostrano anche i lavori di Patrizia Mello, *Metamorfofi dello spazio. Annotazioni sul divenire metropolitano*, Bollati Boringhieri, Torino 2002; Maurizio Vitta, *Dell’abitare. Corpi, spazi, oggetti, immagini*, Einaudi, Torino 2008; Paolo Perulli, *Visioni di città. Le forme del mondo spaziale*, Einaudi, Torino 2009.



da Ingeborg Bachmann ai frammenti del *Libro del deserto*, una sezione dell'incompiuto *Libro di Franza*, scritti tra il 1964 e il 1965 ma pubblicati integralmente solo nel 1995. Sono testi sicuramente minori o laterali rispetto alle numerose opere a cui entrambe devono la propria affermazione, eppure costituiscono uno strumento prezioso per ripercorrere le tappe cruciali dei loro «smarrimenti».

Partiamo da *Corpo celeste*, «puntuale auto-commento ai testi narrativi» di Ortese, come lo definisce Angela Borghesi⁶. Si tratta di un libro molto particolare, anche per la sistematica commistione di generi praticata da Ortese: comprende, infatti, due «relazioni» – così li definisce l'autrice – sulla sua attività letteraria datate 1980 e tre «conversazioni», reali e «in parte immaginarie» (soprattutto la terza), avvenute tra il 1974 e il 1989⁷. Nelle poche pagine di presentazione del libro, intitolate *Memoria e conversazione (storia di un piccolo libro)*, Ortese, introducendo il tema delle sue memorie personali, non può fare a meno di riferirsi in modo diretto alla propria singolare concezione della topografia:

Col nome di *corpi celesti* venivano indicati, nei testi scolastici di anni lontanissimi, tutti quegli *oggetti* che riempiono lo spazio intorno alla Terra. E anche il nome *oggetto*, riferendosi a quello spazio, allora incontaminato, purissimo, si colorava pallidamente di azzurro. [...] Agli abitanti della Terra essi aprivano tacitamente le grandi mappe dei sogni, svegliavano un confuso senso di colpevolezza. Mai avremmo conosciuto da vicino un *corpo celeste*! Non eravamo degni! Pensava l'anonimo studente. Invece, su un *corpo celeste*, su un *oggetto* azzurro collocato nello spazio, proveniente da lontano, o immobile in quel punto (così sembrava) da epoche immemorabili, vivevamo anche noi: corpo celeste, o oggetto del sovramondo, era anche la Terra, una volta sollevato delicatamente quel cartellino col nome di *pianeta Terra*. Eravamo quel sovramondo⁸.

Il capovolgimento delle tradizionali coordinate topografiche non potrebbe essere più radicale. La mappa delineata da Ortese in questo passo non si limita a ridefinire i contorni dei luoghi e a circoscriverli entro nuovi confini, ma punta, addirittura, a riproporre un nuovo assetto planetario. Esiste un solo spazio celeste, unico da tutti i punti di vista. Vi convergono le entità astronomiche più diverse: astri e pianeti che, allo sguardo di Ortese privo di conoscenze già acquisite, perdono l'aspetto

⁶ Angela Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Quodlibet, Macerata, 2015, p. 132.

⁷ Anna Maria Ortese, *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997, pp. 21 s. Su questa singolare opera di Ortese si è soffermata, con la consueta intelligenza critica, Antonella Anedda in *La virtù del nulla*, in *Per Anna Maria Ortese*, a cura di Luca Clerici, «Il Giannone», 7-8 (2006), pp. 301 ss.

⁸ Anna Maria Ortese, *Corpo celeste*, cit., pp. 9 s. Corsivi di Ortese.



attribuito loro da secoli di ricerca scientifica, riducendo le incommensurabili distanze che li dividono. Accade, dunque, che, se si prescinde dalle denominazioni abituali, anche la Terra diviene un oggetto sconosciuto al pari degli altri corpi celesti collocati in questo indefinito «sovramondo» di cui il mondo stesso è parte. Ecco perché possiamo considerarci gli abitanti di un luogo che non ci appartiene, al di sopra di noi nella sua immensa estensione.

Questa nuova carta del cielo tracciata da Ortese spalanca uno scenario assolutamente estraneo oltre che al senso comune anche all'intera topografia letteraria del secondo Novecento. Non costituisce, infatti, il prologo di una narrazione fantastica – come ci si aspetterebbe –, ma disegna la cornice entro cui la memoria di Ortese allinea, in modo volutamente disordinato, eventi e riflessioni che si snodano interamente nel perimetro della realtà⁹: nel circolo dell'«esperienza vissuta» (*Erlebnis*), direbbe Benjamin, mutuando questo termine da Dilthey¹⁰. Un'esperienza, però, da lei sempre vissuta a metà: in quanto mai conclusa, sempre sospesa sulle sue sotterranee diramazioni potenziali, al momento invisibili, ma non meno reali di quelle da lei effettivamente percepite. Il «sovramondo», di conseguenza, non si configura nei termini di un polo opposto al mondo, ma non è altro che il mondo, il nostro mondo, sottratto al demone del possesso conoscitivo, alla tirannia di ciò che Šklovskij ha indicato come «riconoscimento», ripresentazione del «già noto». All'usura di questi concetti Ortese contrappone la tensione innovativa impressa – sempre secondo Šklovskij – nella «visione»: nella capacità di guardare ogni frammento della realtà quasi fosse la prima volta. Tutti i luoghi, anche quelli da lei frequentati a lungo, sono destinati ad apparirle nuovi, sconosciuti, situati in un «sovramondo» osservato con il massimo stupore. Basta togliere loro il «cartellino» del nome che abitualmente li contrassegna e il «sovramondo» si avvicina sempre di più, fino a coincidere con l'intero spazio della «Terra». Proseguendo nell'abbozzo della nuove mappe astronomiche e geografiche che ha iniziato a tracciare presentando *Corpo celeste*, Ortese si espone in prima persona:

Corpo celeste, o oggetto del sovramondo, *era anche* la Terra, una volta sollevato delicatamente quel cartellino col nome di *pianeta Terra*. Erava-

⁹ Sulla tensione tra il genere fantastico e la vocazione realistica che percorre l'intera opera di Ortese, Ferdinando Amigoni, *Fantasmî nel Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, pp. 95-123.

¹⁰ Cfr. Walter Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1936), in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. II.2, trad. it. di Renato Solmi, *Il narratore*, in *Opere complete*, cit., vol. VI: *Scritti 1934-1937*, pp. 320-345; Id., *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939, in realtà 1940), in *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. I.2, trad. it. di Renato Solmi, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Opere complete*, vol. VII: *Scritti 1938-1940*, cit., pp. 378-417.



mo quel sovramondo. Quando ho compreso questo, non subito, a poco a poco, nel continuo terremoto del crescere, nell'amarezza di scoperte inattese (della infelicità, del passare delle cose), sono stata presa da un senso di meraviglia, di emozione indicibile. L'emozione si faceva reverenza, diveniva la sorpresa e la gioia di una più grande scoperta, quella di un destino impareggiabile. Mi trovavo *anche io* sulla Terra, nello spazio, e il mio destino non era molto dissimile da quello degli oggetti e corpi celesti tanto seguiti e ammirati. Dove avrebbe portato non sapevo: forse su, forse giù, forse nel buio, forse nella luce. Una cosa era certa, era nozione ormai incancellabile: tutto il mondo era *quel* sovramondo. Anche la Terra e il paese dove abitavo; e la collocazione, o vera patria di tutti, era *quel* sovramondo!¹¹

All'interno di questo mondo (o «sovramondo»), perlustrato con lo sguardo attento di chi non riconosce nulla, perché vede ogni luogo per la prima volta, domina l'incontrastata estraneità, ribadita poche pagine oltre:

In questa solitudine di molti di noi, oggi, c'è qualcosa di più. Voglio dire la sensazione improvvisa di essere trasportati, chiusi e trasportati, e di attraversare a questo modo un paese straniero, sconosciuto. E di non poter più tornare indietro. O chissà quando. E questo paese sconosciuto è esattamente ciò che stringe da presso il nostro paese reale: problemi che trascurammo, ora ingigantiti; lingue e ordini diversi; frantumazione. Una sensazione di nebbia su tutto: il non sapere perché siamo così cambiati, che cosa volevamo prima, che cosa speravamo; il non ricordare. Ecco, anch'io non ricordo. O ricordo a stento¹².

Non c'è «paese sconosciuto» quanto il «nostro paese reale»: il paese che dovrebbe esserci più familiare, riconoscendone la disposizione, le persone che vi abitano, le lingue che si parlano. Tutto risulta, invece, estraneo. In una «conversazione» del 1984, *La libertà è un respiro*, compresa sempre in *Corpo celeste*, alla richiesta di definire l'inquietudine, Ortese dichiara apertamente lo smarrimento al quale è soggetta in qualsiasi luogo si trovi, dal momento che ogni luogo si dissolve in uno spazio di incalcolabile estensione:

Per me, è la sensazione quasi costante di trovarmi in un luogo ignoto, non mio assolutamente [...]. Il mondo è ignoto, cosa del tutto ignota, per me. Da bambina non avevo occhi che per esso (occhi silenziosi, abbagliati), ed è per questo, per quanto passa davanti ai loro occhi, che ho pena dei bambini. Tutto era così straordinario, rapinoso, splendente.

¹¹ Anna Maria Ortese, *Corpo celeste*, cit., p. 10. Corsivi di Ortese.

¹² *Ivi*, p. 18.



Una vera visione fantasmagorica. Poi aumentarono il rumore, la luce, l'ombra. [...] Lo Spazio Esterno, ecco il Luogo. Dirmi che sono nata in questo paese, in quell'altro, per me non ha senso. La mia patria (piccolissima a sua volta) è la Via Lattea, sperduta nel fuoco bianco di infinite altre Galassie. [...] L'inquietudine è questo: ricercare, senza tregua, il nome che avevi, e il nome del Luogo in sé. Un paese senza nome: l'uomo – e tutto il vasto universo – è questo¹³.

Questo stesso «paese senza nome» è lo spazio abitato da Ingeborg Bachmann¹⁴. Abitato e percorso con la medesima irrequietezza che accompagna ogni movimento di Anna Maria Ortese. In una delle lezioni tenute a Francoforte tra il 1959 e il 1960 – spregiudicato, quanto suggestivo, attraversamento di alcuni nodi cruciali del linguaggio letterario – traccia anche lei i contorni del suo «paese senza nome»:

Poiché, in alcuni casi felici, la letteratura ha avuto fortuna con i nomi e li ha consacrati con il battesimo, il problema del nome, la questione del nome, è per gli scrittori qualcosa di molto emozionante; e ciò vale non solo per i personaggi, ma anche per i luoghi, le strade da disegnare su quella straordinaria carta geografica, su quell'atlante che solo nella letteratura acquista leggibilità. Questa carta coincide solo in pochi punti con le carte dei geografi. Certo essa registra luoghi conosciuti da ogni bravo scolaro, ma altri ne annovera che nessun maestro conosce, e questi luoghi formano tutti insieme una rete che si estende da Delfi

¹³ *Ivi*, pp. 113 ss.

¹⁴ La conoscenza diretta delle opere di Bachmann da parte di Ortese è documentata dalla significativa testimonianza di Franz Haas, docente di Letteratura tedesca all'Università di Milano, dal 1990 interlocutore e corrispondente di Ortese. Proprio Haas le fa il nome di Bachmann, invitandola a conoscere la sua attività letteraria. Accolto il suggerimento, Ortese si dimostra, in alcuni colloqui e lettere con Haas, assolutamente entusiasta sia della poesia sia della narrativa di Bachmann, arrivando a scrivergli, nell'estate del 1990, queste parole: «Nel Caso Franza (Adelphi), pag. 50-51, trovo la pagina più innocente, più splendida, di tutta la narrativa del dopoguerra. Quando Franza – e suo fratello – aspettano che il cielo (il mondo) si rassereni – si liberi. E poi arrivano solo delle umili Jeep – e Franza cerca di capire a chi rivolgere il suo benvenuto – la parola di Schiller – e si fa – da sola – capo del paese liberato. Questo episodio non sopporta confronti con nessun altro della storia umana, visto da una donna – e forse da uomini – di questo secolo. Lei può essere orgoglioso che l'Austria abbia dato una grazia e una grandezza simili. – Non ci sono confronti». Seguendo, dunque, l'eco di due voci femminili che esprimono il comune «dolore del mondo», Haas scorge una consonanza tra *Il cardillo addolorato* e *Il caso Franza* (qualche anno più tardi tradotto in italiano con il titolo di *Il libro Franza*, cfr. *infra*, nota 31). Sono episodi ricostruiti da Franz Haas in *Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann – «Il cardillo addolorato» e «Il caso Franza»*, <<http://letteratitudine.blog.kataweb.it/2009/06/02/strane-coppie-n-3-anna-maria-ortese-ingeborg-bachmann>>. Altri incroci intertestuali tra Ortese e Bachmann, soprattutto rispetto allo sguardo e alle sue «disavventure», sono messi in luce, entro un contesto interpretativo meno convincente, da Monica Farnetti in *Anna Maria Ortese*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 139-145.



all'Aulide, da Dublino a Combray, dalla rue Morgue sino all'Alexanderplatz e dal Bois de Boulogne sino al Prater. [...] Alcuni luoghi vi compaiono più e più volte, [...] e poi paesi difficili da trovare sulle carte geografiche in commercio; [...] e poi ancora la Francia e l'Inghilterra e l'Italia, e tutti gli altri paesi che dir si vogliamo! Ma proviamo a cercare la Francia che ora abbiamo in mente, mettiamoci in viaggio – non arriveremo mai, ci siamo già da sempre o non ci siamo stati mai. Su quell'atlante magico essa appare più vera, molto più vera di quanto non sia in realtà¹⁵.

L'«atlante magico», affollato di luoghi in cui «ci siamo già da sempre o non ci siamo stati mai», aveva già trovato una prima sistemazione nella seconda raccolta di poesie di Bachmann, che rimane ancora la più celebre, *Invocazione all'Orsa Maggiore* pubblicata nel 1956, quando oramai è già una presenza pienamente affermata nel panorama della letteratura tedesca. Anche per lei l'«atlante magico», tracciato attraverso faticose ricerche – mentre si sposta per lo più tra Ischia, Napoli e Roma –, coincide, in molte di queste liriche, con il «corpo celeste» evocato da Ortese.

Bachmann si rivolge, infatti, alla costellazione celeste come se costituisse l'estremo prolungamento del globo terrestre che, proiettato su uno sfondo di tale vastità, perde la sua nomenclatura geografica, le sue nette demarcazioni, i suoi rigidi confini, per assumere la fisionomia dell'Aperto (*das Offene*) lodato da Rilke nelle *Elegie duinesi*: quello «spazio vitale» – così lo definisce Szondi nel magistrale commento all'*Ottava elegia*¹⁶ – che, mostrandosi inaccessibile all'uomo, gli offre nello stesso tempo la consapevolezza stupefatta della sua irrevocabile esistenza, del valore unico, eccezionale, di tutte le cose (*die Dinge*): «È sempre mondo», non può che affermare Rilke¹⁷.

¹⁵ Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in Ead., *Werke*, hrsg. v. Christine Koschel – Inge von Weidenbaum – Clemens Münster, Bd. IV, Piper, München-Zürich 1993, trad. it. di Vanda Perretta, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano 1993, pp. 84-85. Per la cornice concettuale entro cui va collocata la «carta geografica» che orienta il percorso di Bachmann cfr. Barbara Agnese, *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*, Passagen, Wien 1996; Arturo Larcati, *Ingeborg Bachmanns Poetik, Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, Darmstadt 2006.

¹⁶ Cfr. Peter Szondi, *Studienausgabe der Vorlesungen, Das lyrische Drama des Fin de siècle*, hrsg. v. Henriette Beese, Bd. IV, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1975, ed. it. *Le «Elegie duinesi» di Rilke*, a cura di Elena Agazzi, SE, Milano 1997, p. 72 (ma cfr., più in generale, pp. 57-101).

¹⁷ Rainer Maria Rilke, *Die achte Elegie*, in *Duineser Elegien*, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. I, Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1955, trad. it. di Anna Lucia Giavotto Künkler, *L'ottava elegia*, in *Elegie duinesi*, in Rainer Maria Rilke, *Poesie*, a cura di Giuliano Baioni, commento di Andreina Lavagetto, vol. II (1908-1926), Einaudi – Gallimard, Torino 1995, p. 91, v. 16.



Questo «mondo», trasposto nella carta del cielo che contiene anche la costellazione dell'Orsa Maggiore, si rivela a Ingeborg Bachmann una distesa talmente aperta da smarrirsi, ancora una volta in completa sintonia con Anna Maria Ortese, nello «Spazio Esterno» popolato da corpi celesti. Nessuna mappa può venire in aiuto di Bachmann, dal momento che in questo luogo sconosciuto gli itinerari si confondono, fino a sbiadire del tutto: «La notte apre le mappe, tacendo le mete», scrive in un verso *Di una terra, un fiume e dei laghi*¹⁸, siglando, così, l'impossibilità di fissare nell'Aperto un preciso punto di riferimento.

Guardata da una tale postazione, indefinita nella sua vastità, la terra si mostra anch'essa solcata da sovrapposizioni misteriose. La volta celeste – precisamente come osserva Anna Maria Ortese in *Corpo celeste* – non è altro che la Terra stessa sottoposta a un radicale «straniamento», emancipata da vincoli geografici, suggerisce a sua volta Bachmann in conclusione di una delle *Lezioni di Francoforte*, commentando alcuni versi di Celan, del 'suo' Celan¹⁹:

Nella chiusa della grande lirica *Engführung* [Stretto] compare una frase e con questa frase vorrei concludere, ma prima vorrei aggiungere, affinché possiate capire il vero significato della parola «stella», che per Paul Celan le stelle sono «opera dell'uomo», che con esse egli intende l'opera dell'uomo:

¹⁸ Cfr. Ingeborg Bachmann, *Von einem Land, einem Fluß und den Seen* (1956), in *Anrufung des Großen Bären*, in Ead., *Werke*, cit., Bd. I, trad. it. di Luigi Reitani, *Di una terra, un fiume e dei laghi*, III, v. 17, in *Invocazione all'Orsa Maggiore*, a cura di Luigi Reitani, SE, Milano 1994, p. 21. Su questa seconda raccolta di Bachmann, e più complessivamente sulla sua intera opera poetica, cfr., nella folta bibliografia esistente, oltre l'ampio saggio di Luigi Reitani, «Il canto sulla polvere», che accompagna l'*Invocazione all'Orsa Maggiore*, trad. it. cit.; Rita Svandrlik, *Il linguaggio come punizione. Ingeborg Bachmann: dalla lirica al romanzo*, Studi dell'Istituto Linguistico – Facoltà di Economia e Commercio, Firenze 1983; Ead., *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura. Poesie, prose, radiodrammi*, Carocci, Roma 2001; *Kein Objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, hrsg. v. Christine Koschel – Inge von Weidenbaum, Piper, München 1989; Andrea Stoll, *Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 1991; «In die Mulde meiner Stummheit leg ich ein Wort...». *Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns*, hrsg. v. Primus-Heinz Kucher – Luigi Reitani, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2000; Daniel Graf, *Wiederkehr und Antitese. Zyklische Kompositionsformen in der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Winter, Heidelberg 2011; Camilla Miglio, *La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*, Quodlibet, Macerata 2012.

¹⁹ Il rapporto con Celan, assolutamente decisivo nella vita non solo intellettuale di Bachmann, è documentato dal loro lungo scambio epistolare, raccolto in *Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel*, hrsg. v. Bernard Badiou – Hans Höller – Andrea Stoll – Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008, ed. it. Ingeborg Bachmann – Paul Celan, *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, a cura di Francesco Mazione, nottetempo, Roma 2010.



... Una
stella
ha forse ancora luce.
Niente,
niente è perduto²⁰.

Bachmann non può che essere d'accordo con Celan. Le stelle, certo, sono «opera dell'uomo». È l'uomo che ne rileva l'eterea consistenza seguendo la loro scia luminosa durante la ricerca della propria patria originaria. Ingeborg Bachmann conosce da vicino la tensione sfibrante che richiede la dedizione a una simile opera. Non a caso già una sua lirica giovanile porta il titolo emblematico di *Estraneità*. Niente le è familiare. L'intero paesaggio che l'avvolge le si presenta con tratti profondamente perturbanti:

Negli alberi non posso più vedere alberi
[...]
Davanti ai miei occhi il bosco fugge,
davanti al mio orecchio gli uccelli serrano il becco,
per me nessun prato si fa giaciglio.
[...]
Devo dunque rimettermi in camino, riaccostarmi a tutto?

In nessuna via riesco più a vedere una via²¹.

Se nessuna via è riconoscibile, la ricerca della terra in cui sostare – dimora di una purezza originaria oramai perduta – richiede un viaggio davvero interminabile, come dimostra l'*Invocazione all'Orsa Maggiore*, nella quale più volte Bachmann dichiara la necessità di proseguire senza sosta le sue esplorazioni²²:

Non una sola terra inesplorata!
Del marinaio le storie alla deriva,
poiché i ridenti, intrepidi pionieri
s'inabissarono in morto braccio d'acqua²³.

²⁰ Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia*, trad. it. cit., p. 53. Il poemetto di Celan, *Stretta*, come traduce Giuseppe Bevilacqua, appartiene alla raccolta *Grata di parole* (*Sprachgitter*) pubblicata nel 1959, cfr. Paul Celan. *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, pp. 333-345; i versi citati si trovano, in traduzione diversa, a p. 34).

²¹ Ingeborg Bachmann, *Entfremdung* (1948), in Ead., *Werke*, cit., Bd. I, ed. it. *Estraneità*, in *Poesie*, a cura di Maria Teresa Mandalari, Guanda, Parma 1978, p. 145, vv. 6-14.

²² In questo senso il viaggio interiore intrapreso da Bachmann rientra pienamente nella «topografia simbolica» tipica della sua esperienza lirica, come suggerisce Rita Svan-drlik in *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, cit., p. 51.

²³ Ingeborg Bachmann, *Porto morto* (*Toter Hafen*, 1956), in Ead., *Invocazione all'Or-*



Non c'è alcun accesso al porto. Rimane «morto» (con un'evidente allusione al *Porto sepolto* di Ungaretti, prima sezione dell'*Allegria*, tradotto da Bachmann nel 1961), precluso anche ai «più intrepidi pionieri». Intanto, però, l'approdo al «paese primogenito» non smette di costituire la meta da lei privilegiata:

Nel mio paese primogenito, nel sud
mi portai e trovai, impoverite e nude,
e sino alla cintola in mare,
città e cittadelle.

Schiacciata dalla polvere nel sonno,
nella luce giacevo,
e su di me pendeva, scheletrico, un albero
con fronde di ionico sale.

Nessun sogno giungeva.

Rosmarino lì non fiorisce,
né l'uccello rinfresca
nelle fonti il suo canto.

Nel mio paese primogenito, nel sud
mi assalì la vipera
e nella luce l'orrore²⁴.

Anche la discesa nel sottosuolo del Sud (dove effettivamente Bachmann soggiornò a lungo), in quel territorio dove la potenza dei miti ctoni continua a risuonare con vigore del tutto particolare²⁵, non coincide con

sa Maggiore, trad. it. cit., p. 77, vv. 13-16.

²⁴ Ingeborg Bachmann, *Il paese primogenito* (*Das erstgeborene Land*, 1956), in *ivi*, p. 87, vv. 1-15.

²⁵ Su questi temi cfr. Camilla Miglio, *La terra del morso*, cit.; Barbara Agnese, *Qual nuova salamandra al mondo. Zu einigen Motiven aus der italienischen Literatur in Ingeborg Bachmann's Werk*, in *Ingeborg Bachmann*, a cura di Robert Pichl – Barbara Agnese, «Cultura tedesca», 25 (2004), pp. 29-46. Sulla costellazione mitica presente nell'opera di Bachmann cfr., più in generale, *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*, hrsg. v. Wilhelm Hemecker – Manfred Mittermayer, Zsolnay, Wien-München 2011. Il rapporto che lega strettamente Bachmann all'Italia, oltre a ritornare in più punti di Hans Höller, *Ingeborg Bachmann*, Rowohlt, Reinbek 1999, trad. it. di Silvia Albesano – Cinzia Cappelli, *La follia dell'assoluto. Vita di Ingeborg Bachmann*, Guanda, Parma 2010, è oggetto di una trattazione specifica da parte di Ariane Huml, *Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns*, Wallstein, Göttingen 1999; più recentemente cfr. l'analitica ricostruzione da parte di *Ingeborg Bachmann in Italien. Re-Inszenierungen*, a cura di Arturo Larcari – Isolde Schiffermüller, «Cultura tedesca», 45 (2014).



il ritrovamento del suo «paese primogenito», con la purezza incontaminata di un luogo al riparo dalle ferite della storia. Anche qui «nessun sogno giungeva», «l'orrore» risplende nella luce.

L'invocazione all'Orsa Maggiore è destinata a cadere nuovamente nel vuoto. E non potrebbe essere altrimenti. Seguendo le rotte indicate nell'«atlante magico» ogni luogo appare a Bachmann solo un punto dell'immenso «paese senza nome» – direbbe Ortese – dove non è possibile sostare: appena ci si mette piede, infatti, esso si dissolve nella sua conformazione fisica, moltiplicandosi in una pluralità di spazi concentrici. Non esiste alternativa, allora, all'interminabile viaggio. È quello che, abbandonato il genere poetico per dedicarsi interamente alla scrittura in prosa, Bachmann afferma esplicitamente attraverso la voce di Ondina, la mitica creatura acquatica, richiamata nella sua prima raccolta di racconti, *Il trentesimo anno*: «Non essere in nessun luogo, in nessun luogo restare [*nirgendwo sein, nirgendwo bleiben*]. Tuffare, riposarsi, muoversi senza spreco di forze – e un giorno ricordare, riemergere, attraversare una radura»²⁶.

Questo «giorno», il giorno in cui finalmente le apparirà il profilo del «paese primogenito», è oggetto, però, di un perenne rinvio. Bachmann lo insegue con tenacia, dilatando sempre di più la sua geografia mentale, in modo da riuscire in spostamenti talmente frenetici che, talvolta, sembrano generati da quel processo psichico di «condensazione» (*Verdichtung*) individuato da Freud, nell'*Interpretazione dei sogni*, come una delle modalità essenziali del lavoro onirico, mediante il quale in una singola rappresentazione convergono varie unità eterogenee. Roma e Vienna, per esempio, nell'«atlante magico» che Bachmann non completerà mai, possono anche coincidere, fino a sovrapporsi in una sola immagine, pur non perdendo mai la propria identità. In un'intervista televisiva del 1969 è lei stessa a ricostruire le tappe di questa paradossale «condensazione» topografica:

Mi hanno chiesto tante volte perché sono venuta a Roma, e non sono mai riuscita a spiegarlo bene. Per me Roma è una città ovvia, e oggi non si fa più pellegrinaggio in Italia. [...] Ma ciò che è difficile da spiegare, è piuttosto il fatto ch'io viva a Roma conducendo però una vita doppia, perché nel momento in cui io entro nel mio studio sono a Vienna e non a Roma. Naturalmente questo è un modo di vivere un po' stancante o schizofrenico. Ma io sto meglio a Vienna proprio perché sono a Roma, e senza questa distanza non potrei immaginarmi il lavoro. [...] I miei amici romani prendono tutti in giro il mio appartamento, dicono che

²⁶ Ingeborg Bachmann, *Das dreißigste Jahr* (1961), in Ead., *Werke*, cit., Bd. II, p. 254, trad. it. di Magda Olivetti, *Il trentesimo anno*, Adelphi, Milano 1985. Su questo racconto, come sull'intera raccolta, cfr. l'accurata analisi di Rita Svandrlik, *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, cit., pp. 168 ss.



sono riuscita ad avere una casa viennese nel centro di Roma e poi ad aggrapparmi *ostinatamente* [in italiano nel testo, *N.d.T.*]²⁷.

Una vita di questo tipo, generata dalla sovrapposizione di più luoghi in uno, può diramarsi anche lungo una molteplicità di percorsi, diventando, per esempio, da «doppia» – come dichiara in questa circostanza Bachmann al suo intervistatore – addirittura triplice. A distanza di tre anni da questa intervista lo testimonia Elisabeth, uno tra i personaggi più noti dell'opera narrativa di Bachmann, nel racconto *Tre sentieri per il lago* che dà il titolo all'omonima raccolta apparsa nel 1972. Personificazione di un nomadismo che nasce dal rifiuto di appartenere a un luogo circoscritto, Elisabeth è attratta dagli itinerari imprevedibili, dalle eventualità sconosciute che essi dischiudono. Sono proprio questi i sentieri che intende seguire:

Ciò che le interessava di più erano le varie strade che si potevano prendere, le molte possibilità di sentieri, incroci, biforcazioni, e i tempi che le tabelle indicavano, per esempio quanto tempo ci voleva per andare dall'incrocio 1-4 fino alla Zillhöhe, e poiché lei non ci metteva mai tutto il tempo previsto dalle tabelle, si occupava solo di quello, di quanto impiegava in effetti per coprire un certo percorso. Non sarebbe mai andata nel bosco senza orologio, perché ogni dieci minuti doveva guardarlo per poter controllare quanto tempo impiegava, fin dove era arrivata e quale altra strada poteva ancora prendere²⁸.

Tra «le molte possibilità di sentieri, incroci, biforcazioni» indicate sulle mappe che Elisabeth, affermata fotografa, conosce fin da bambina se ne è aggiunta un'altra che improvvisamente le si para di fronte, quando torna per pochi giorni nella sua città natale a trovare il padre: è l'eventualità che nessuno dei tre sentieri conducano più al lago, perché interrotti da un «profondo dirupo che prima non c'era mai stato. [...] La terra era ancora fresca e umida e sotto di lei si apriva un cantiere gigantesco, là dove un giorno sarebbe passata la nuova autostrada»²⁹. Di fronte a questo brusco e traumatico mutamento Elisabeth può solo prendere atto che «anche questo lago non è più quello di una volta, non è più il nostro lago, l'acqua ha un altro sapore e ci si nuota in un altro modo»³⁰.

²⁷ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hrsg. v. Christine Koschel – Inge von Weidenbaum, Piper, München-Zürich 1983, trad. it. di Cinzia Romani, *In cerca di frasi vere. Colloqui e interviste*, introduzione di Giorgio Agamben, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 113.

²⁸ Ingeborg Bachmann, *Drei Wege zum See* (1972), in *Simultan*, in Ead., *Werke*, cit., Bd. II, trad. it. di Amina Pandolfi, *Tre sentieri per il lago e altri racconti*, Adelphi, Milano 1980, pp. 152-153.

²⁹ *Ivi*, p. 184.

³⁰ *Ivi*, p. 213.



Anche per Elisabeth «il paese primogenito» è irraggiungibile: collocato in uno «spazio che non è in nessun luogo» (letteralmente *Nirgendworaum*³¹), corrispondente, dopo un viaggio di due mesi in Egitto compiuto nel 1964, a un vero e proprio «deserto» che, nelle intenzioni di Bachmann, doveva diventare oggetto di un libro – il *Libro del deserto*, appunto – in cui riattraversare materialmente quel vuoto che, fin dagli esordi, costituiva la dolorosa cornice del suo nomadismo³². Esempio a tal riguardo è questo frammento del libro:

Andai dunque nel deserto. La luce si rovesciò su di me, l'eruzione del cielo, intelligibile, un odore nitido, ardente. [...]

Chi si preoccupa d'altro? La benzina deve bastare, guai se scoppia una gomma, se si perde la pista, è stretta, veli di sabbia si sollevano, per la prima volta il vento ha frugato nella sabbia, terreno fuggevole, dissolto nell'aria, minaccioso, occhi, mai più dissolti, gli occhi nella sabbia, che non si lasciano sfuggire alcun disegno, occhi animati come non mai. Gli occhi e il deserto e il deserto negli occhi, prima per ore, poi per giorni interi, instabili nell'instabile, sguardi sempre più puri, sempre più vuoti, in quell'unico paesaggio che guarisce³³.

Ora si comprende perché Bachmann abbia scelto il deserto come nuova tappa del suo itinerario. Questa superficie immensa, spoglia, coincide, per lei, con uno spazio mitico dove operare le metamorfosi e le trasmutazioni più arrischiate³⁴. Gli occhi ardenti, spalancati, gli «sguardi

³¹ Cfr. Ingeborg Bachmann, «*Todesarten*» – *Projekt*, Kritische Ausgabe unter Leitung von Robert Pichl, hrsg. v. Monika Albrecht – Dirk Göttsche, Bd. I, Piper, München-Zürich, 1995, p. 260.

³² Di questa opera Bachmann parla esplicitamente in un'intervista del 1965 compresa nel volume *In cerca di frasi vere*, trad. it. cit., p. 100. I manoscritti inediti di Bachmann dimostrano che gli abbozzi del libro avrebbero dovuto trovare una loro collocazione definitiva all'interno di quel progetto indicato con il titolo di *Il libro Franza*, parte, a sua volta di un più ampio *Todesarten-Zyklus*, le cui stesure e abbozzi, con l'intero apparato di varianti, sono ora compresi nel monumentale «*Todesarten*» – *Projekt*, cit., su cui si veda la puntuale ricostruzione di Luigi Reitani in *La nostalgia di Iside*, prefazione a Ingeborg Bachmann, *Il libro Franza*, testo critico tedesco stabilito da Monika Albrecht – Dirk Göttsche, sotto la direzione scientifica di Robert Pichl, ed. it. a cura di Luigi Reitani, trad. di Magda Olivetti – Luigi Reitani, Adelphi, Milano 2009. Dei soli frammenti raccolti con il titolo di *Libro del deserto* esiste anche una precedente edizione italiana: cfr. Ingeborg Bachmann, *Libro del deserto*, seguito da *Verrà la morte*, a cura di Clemens-Carl Härle, trad. di Anna Pensa, Cronopio, Napoli 1999.

³³ Ingeborg Bachmann, *Il libro Franza*, trad. it. cit., pp. 106 s.

³⁴ Nelle ripartizioni interne a una topografia letteraria è Francesco Fiorentino a riproporre il concetto di «spazio mitico». Cfr. Francesco Fiorentino, *I sentieri del canto. L'Europa dei romanzi e il pensiero contemporaneo sullo spazio*, in *Topografie letterarie*, a cura di F. F., «Cultura tedesca», 33 (2007), pp. 13-54, qui p. 35 (ma l'intero saggio



sempre più puri, sempre più vuoti», sono pronti a scorgere nel deserto le tracce di una vita sconosciuta: «Il deserto ha grandezza, non è nulla, per questo ha grandezza, è meno di nulla, è ogni giorno, ogni attimo, per qualcuno è la noia più infinita, per chi ha gli occhi segnati dalla sua sabbia una costante eccitazione»³⁵.

Il *topos* del deserto perde completamente le sue prerogative. L'infinita distesa di sabbia, inquietante nella propria immobilità priva di confini visibili, si trasforma, attraverso un'«eccitazione» febbrile, «in quell'unico paesaggio che guarisce»: come avrebbe potuto guarire la sua invocazione, inascoltata, all'Orsa Maggiore.

L'itinerario seguito da Ingeborg Bachmann si svolge, dunque, lungo un percorso verticale, diretto, che non ammette tappe intermedie: dal cielo si passa alla Terra. Anzi, dal corpo celeste alla Terra, allo «spazio che non è in nessun luogo», che ha nel deserto il suo corrispettivo figurale più proprio. La distesa siderale tratteggiata nell'*Invocazione all'Orsa Maggiore*, immagine del globo terrestre proiettato nella galassia – in un Aperto finalmente privo di limiti e suddivisioni –, scopre ora la sua fisionomia definitiva nel deserto. Uno spazio sconfinato, vuoto, dove è possibile vagare fino allo sfinimento, alla ricerca di una salvezza sempre rinviata, ma non per questo inesistente:

Soffrire, è qualcosa di così lontano dall'Io, è la decomposizione totale, la breccia per gli altri. Io soffro, e questo significa che non posso veder soffrire nessuno, il minimo infortunio accaduto a un altro mi fa crollare nell'ingresso, appena tornata a casa. [...] Di questo soffro, soffro per il cammello scannato, per le zanzare sul lago di Zurigo, per le spiritosaggi-

costituisce, in questo campo di studi, un contributo teorico e storiografico particolarmente innovativo. Nello stesso numero della rivista suggestive ipotesi metodologiche e originali spunti interpretativi provengono da Michele Cometa, *Cartografie dell'idea. La carta topografica nelle «Affinità elettive» di Goethe*, pp. 137-157). Per il rilievo accordato ai modelli spaziali nell'universo letterario, e in particolare narrativo, rimane ancora un punto di riferimento indispensabile Jurij M. Lotman – Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura (Stat'i po tipologii kul'tury. Materialy k kursu teorii literatury, 1973)*, trad. it. di Manila Barbato Faccani – Remo Faccani – Marzio Marzaduri – Sergio Molinari, a cura di Remo Faccani – Marzio Marzaduri, Bompiani, Milano 1975; più recentemente vanno segnalati i contributi di Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Minuit, Paris 2007, trad. it. di Lorenzo Flabbi, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, a cura di Marina Guglielmi, Armando, Roma 2009; «Moderna», *Letteratura e spazio*, 1 (2007); Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008; Francesco Fiorentino – Giovanni Sampaolo, *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata 2009; Giancarlo Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori, Napoli 2010; *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, a cura di Marina Guglielmi – Giulio Iacoli, Quodlibet, Macerata 2012; Flavio Cuniberto, *Paesaggi del Regno. Dai luoghi francescani al Luogo Assoluto*, Neri Pozza, Vicenza 2017.

³⁵ Ingeborg Bachmann, *Il libro Franza*, trad. it. cit., p. 100.



ni di una vecchia amica, soffro perché qualcuno ha un certo cancro alla laringe, soffro perché tutto è incurabile. Soffro ogni volta, fino a perdere coscienza, ogni volta con una crisi di epilessia, soffro dopo una parola.

[...]

Il mio deserto, il mio unico, il mio campo, il mio campo incolto, il mio dolce limbo, la mia redenzione³⁶.

È il deserto, allora, il luogo ideale dove Bachmann può proseguire nella sua ricerca del «paese primogenito». Qui tutto le appare singolare. Anche la sua martellante «sofferenza», trapiantata in uno spazio sconosciuto che sembra non avere fine, potrà forse dissolversi nel cerchio di associazioni imprevedibili. Non a caso il processo di «condensazione», puntualmente messo in moto da Bachmann, trova nel deserto un moltiplicatore di straordinaria energia, al punto da intrecciare il vuoto che la circonda con il polo topografico opposto: con Berlino, emblema della pienezza per lei più invasiva e perturbante. Alcuni passaggi del *Libro del deserto* non lasciano dubbi:

Ah, ancora mi accade di vedere un tale che cammina da solo, in compagnia di un cane, oppure mi accade di vedere un tale da solo, seduto da solo, oppure due giovani, che ancora non sanno, sfiorarsi con un gesto da quattro soldi, perché non sanno fare niente di meglio, poi va tutto bene, per un attimo va tutto bene. Talvolta mi accade ancora di vedere questo cielo berlinese che sfuma nel cielo del deserto. Chiedo di essere trasferita, via da questa città, e poi dormire³⁷.

Nella pagina iniziale della seconda stesura del *Libro del deserto* Bachmann è ancora più esplicita nell'espone la contaminazione che si offre al suo sguardo tra Berlino e il deserto:

Leggo da un manoscritto, dunque da un lavoro non pubblicato, parti di ciò che un giorno potrebbe diventare un libro. Poiché io ho il vantaggio di avere davanti il manoscritto, di vedere i paragrafi che contraddistinguono due diversi movimenti narrativi [...] vorrei premettere che di paragrafo in paragrafo si sovrapporranno due diverse narrazioni, Nell'una sarete trasportati a Berlino, nell'altra nel deserto. E un luogo scivola nell'altro: una Berlino vissuta non da una persona, ma da un delirio – da una malattia, si potrebbe affermare – da incubi, e a mo' di contrappunto un Io che può presumersi in viaggio, o forse non proprio in viaggio, ma in via di guarigione e nell'impossibilità di avere impressioni preordinate. Berlino parla di sé all'autore, ma l'autore parla di sé al deserto. E voi sapete che due soggetti non possono mai dirsi qualcosa nello stesso momento³⁸.

³⁶ *Ivi*, p. 98.

³⁷ *Ivi*, p. 87.

³⁸ *Ivi*, p. 103.



Descrivendo la sua esperienza nel deserto, continuando a districare la matassa di immagini che si sono annodate nel deserto, Bachmann approda a Berlino, anzi si ricongiunge all'immagine di Berlino: epicentro del disordine, della malattia, di un ingorgo di choc traumatici, come dimostra *Luogo eventuale*, il breve testo letto, nel 1964, in occasione del conferimento del premio Büchner³⁹. Non potrebbero esistere due luoghi più antitetici, eppure attraverso questo paradossale intreccio topografico si snoda l'«esercizio tra ciò che è e ciò che non è ancora».

«Ciò che non è ancora» Bachmann vuole intravederlo a tutti i costi, per evitare il rischio che non ci sia mai. Ecco perché non si stancherà di vagare nel deserto, nonostante il deserto assuma, poi, l'aspetto di Berlino. Solo una metamorfosi del genere può dischiuderle i tratti, anche appannati, di questo luogo ancora sconosciuto.

Per Anna Maria Ortese vale il medesimo rinvio invertendo, però, l'ordine topografico. È la città che le si presenta come un deserto. Ma l'osmosi tra i due luoghi rimane immutata.

Nella premessa – un vero e proprio preambolo narrativo – che apre la nuova edizione del *Porto di Toledo* apparsa nel 1998, presentando lo scenario protagonista di questa sua «falsa autobiografia»⁴⁰, Ortese associa ai caratteri della città brulicante di persone un'accentuazione paesaggistica tipica del deserto. Solo entro un'immensa distesa, spoglia, vuota, la luce lunare può percuotere e abbagliare come in una «tempesta» e il sibilo del vento acquistare l'eco di un «lamento»:

Così, *Toledo* non è, non vuole essere una storia vera, ma un'«aggiunta» alle cose del mondo. Toledo non è una vera città, anche se immagini del vero ne emergono, né è reale la sua gente. Apa, Damasa, Aurora, gli studentucci che passano col loro linguaggio astratto in queste false memorie, non sono più veri delle strade, i vichi, le rue della città luna-

³⁹ Cfr. Ingeborg Bachmann, *Ein Ort für Zufälle* (1965), in Ead., *Werke*, cit., Bd. IV, trad.it. di Bruna Bianchi, *Luogo eventuale*, con tredici disegni di Günter Grass, Edizioni delle donne, Milano 1981. Sui nessi che legano questo testo al Libro del deserto cfr. il minuzioso commento critico presente in Ingeborg Bachmann, «Todesarten» – *Projekt*, Bd. I, cit., pp. 549-569.

⁴⁰ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo. Ricordi della vita irreali* (1975; 1998), in Ead., *Romanzi*, a cura di Monica Farnetti, Adelphi, Milano 2002, vol. I, p. 354. Sulla complessa genesi di questo (anti)romanzo, che costituisce per molti aspetti il vertice dell'intera opera di Ortese, anche secondo la sua stessa valutazione, cfr. Luca Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002, pp. 452-481; Monica Farnetti, *Nota al testo del Porto di Toledo*, in Anna Maria Ortese, *Romanzi*, vol. I, cit., pp. 1026-1080; Beatrice Manetti, *Toledo nell'abisso: nascita e metamorfosi di un romanzo-labirinto*, in *Per Anna Maria Ortese*, «Il Giannone», cit., pp. 183-200. Per una sua interpretazione complessiva cfr. Monica Farnetti, *I romanzi di Anna Maria Ortese*, introduzione a Anna Maria Ortese, *Romanzi*, vol. I, cit., pp. XXIII-XL; Siriana Sgavicchia, *Il romanzo di lei. Scrittrici italiane dal secondo Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2016, pp. 57-73.



tica di cui parlo. Quelle tempeste di luna e quei lamenti del vento sono false tracce. Toledo non esiste, ma la sfida con cui scrissi queste pagine aberranti, stilisticamente atroci (contro il Naturale), rimane. Sfida ai sostenitori di una verità diversa da quella della dannazione e del crimine in cui viene sommerso, dalla Cultura, il reale, che viene dato come Ragione e Bellezza. Ma non è bellezza, è mistificazione. Vi è qualcosa di vero che non sia la condizione dissennata del vivere?⁴¹

Toledo, dunque, non esiste, al pari di qualsiasi altra «città lunatica». Questo corpo celeste da cui Ortese non riesce a distaccarsi esclude la presenza di una città. È una conclusione ineccepibile, perfettamente conforme ai particolari sottolineati in queste righe. Toledo non può essere una città realmente esistente perché è simile a una città-palinesesto⁴² dentro cui si annida una stratificazione di immagini che ne scompigliano il profilo univoco, fino ad alterarlo mediante indizi inusuali quali le «tempeste di luna» e i «lamenti del vento». Indizi così dissonanti con una raffigurazione aderente ai connotati dello spazio urbano da costituire addirittura delle «false tracce» dietro cui emerge uno strato sepolto che rimanda a un luogo remoto, arcaico, precedente la «Cultura, il reale, che viene dato come Ragione e Bellezza». L'equivalente topografico di tale «strato» corrisponde al deserto, appunto: un polo tutt'altro che metaforico nella frastagliata geografia entro la quale si snoda *Il porto di Toledo*. Oltre a ritornare più volte nei titoli di alcuni capitoli e nel corso stesso del romanzo (sdoppiandosi nell'ossimoro della «Città di luce» e dell'«Era della Desolazione»⁴³), proprio all'immagine del deserto è affidata la funzione di una pregnante ricapitolazione figurativa dell'opera. Nella *Nota* redatta in occasione della pubblicazione del *Porto di Toledo* presso la collana BUR di Rizzoli (1985) Anna Maria Ortese scrive:

Comprendevo adesso – scrivendo *Toledo* – una cosa: che ogni cosa è intimamente inconoscibile. Non per tutti. Per alcuni – e dovevo riconoscermi fra questi – l'inconoscibile è il vero. Un tempo, un paese possono essere senza lapidi, come la luna. E uomini e donne possono non avere vero nome, essere unicamente forze ostinate, ignoti suoni. C'è la *storia* fuori, c'è la Tigre nel cielo; e qui nulla. Come in una cantina murata. Mi ricordai allora che era stata questo la mia vita di dentro: silenzio, solitudine, deserto abbandonato. Il reale non lo avevo visto. Ne avevo sentito i passi, che non erano tuttavia quelli del tempo storico, e si era allontanato⁴⁴.

⁴¹ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 355.

⁴² La città-palinesesto è un'espressione desunta da Jean-Christophe Bailly, *La frase urbana*, trad. it. cit., pp. 151 ss.

⁴³ Cfr. Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., rispettivamente pp. 947 (compresa nel capitolo intitolato *Porto deserto e luci su Toledo*) e 962.

⁴⁴ *Ivi*, p. 999. La *Nota* a questa edizione del *Porto di Toledo* è datata 3 maggio 1983.



«L'inconoscibile è il vero»: rispetto a questa consapevolezza profonda Anna Maria Ortese non ammette repliche. Se non potrà mai afferrare l'inconoscibile, non significa che dovrà arrestare il tentativo di forzare la conoscenza fino ai suoi limiti estremi: fin là dove essa naufraga, esibendo la sua impotenza. Questo luogo – luogo di un conflitto perenne, piuttosto che di una epifania – non è altro che il *Nirgendworaum* cercato da Ingeborg Bachmann con ostinazione lacerante. Per avvicinarsi allo «spazio che non è in nessun luogo» bisogna necessariamente percorrere il «deserto abbandonato» in cui Ortese ha scelto di confinarsi. Non è un'impresa vana. Le «tempeste di luna», i bagliori che filtrano da questo Corpo celeste le possono mostrare gli accostamenti più strani: stranianti manifestazioni di quell'«inconoscibile» che si dispiega esclusivamente mediante la fugacità di immagini indistinte, spesso confuse con altre immagini, effetto di uno «spaesamento» costante, dirà la stessa Ortese nella nuova Prefazione – dal titolo, non a caso, di *Il «Mare» come spaesamento* – all'edizione del 1994 del *Mare non bagna Napoli*⁴⁵.

Che non si tratti di una percezione circoscritta al suo controverso rapporto con Napoli⁴⁶ lo confermano gli articoli e i racconti di viaggio compresi nella *Lente scura*: dettagliato resoconto di «un'immagine deformata del mondo», per riprendere le parole di Luca Clerici⁴⁷. Dopo essere stata in Russia e a Parigi, dopo aver esplorato a lungo l'Italia – da Milano a Palermo –, evidenziando la tonalità che ha connotato le sue allucinate esperienze di viaggio Ortese osserva nella Postfazione:

Non auguro a nessuna persona giovane e vagamente «dissociata» come io ero, [...] di attraversare l'Italia in un dopoguerra subito privo di unità e memoria – come io l'attraversai. C'è da usarne spezzati. Tutto vi sembra estraneo, meraviglioso e spietato insieme: siete in casa d'altri! [...] Ma non ho altro da aggiungere, o spiegare – e sarebbe ingenuo il pensarlo – sul perché vidi Roma, o altre città, come appunto le vidi: straniere, accese, inesplicabili! È che cercavo qualcosa, strade e case, in cui riconoscermi e riposarmi; e questo qualcosa non c'era più⁴⁸.

Solo questa può essere la casa di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann: una casa dove tutto sembra «estraneo, meraviglioso e spietato

⁴⁵ Cfr. Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 1994 (1ª ed. 1953).

⁴⁶ Sul quale si sofferma puntualmente Luca Clerici in *Apparizione e visione*, cit., cfr. pp. 130-177 e pp. 2212-278.

⁴⁷ Cfr. Luca Clerici, *Un'inaffidabile viaggiatrice visionaria*, in Anna Maria Ortese, *La lente scura. Scritti di viaggio*, a cura di Luca Clerici, Adelphi, Milano 2004, p. 461 (la 1ª ed. di quest'opera è stata pubblicata, sempre a cura di Luca Clerici, da Marcos y Marcos nel 1991).

⁴⁸ Anna Maria Ortese, *La lente scura*, cit., p. 452.



insieme», la quale può trovarsi unicamente in quello «spazio che non è in nessun luogo» (*Nirgendworaum*). Là dove i corpi celesti si congiungono con il deserto, custodendo qualcosa che sembra non esserci più, pur continuando a lasciarsi intravedere solo per un attimo.