

Studi Germanici – «Quaderni dell'AIG»

Periodico annuale

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

Il fascicolo ha cadenza annuale ed è pubblicato come numero speciale della rivista «Studi Germanici» a cura dell'Associazione Italiana di Germanistica

Il prezzo è di 25 € (Italia ed estero, spese di spedizione escluse)

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

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

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

La corrispondenza relativa alla collaborazione va indirizzata a:

aig.segreteria@gmail.com

<http://www.associazioneitalianagermanistica.it/>

**studi
germanici**



«Quaderni dell'AlG»

Verità e menzogna

a cura di

Gabriella Catalano e Federica La Manna

**1
2018**

Indice

7 Gabriella Catalano

Premessa

9 Federica La Manna

Introduzione

Saggi

17 Harald Weinrich

Goethe in Rom – Goethe im Glück

23 Mathias Mayer

Wille, Zwang, Kunst? Zu Moral und Ästhetik der Lüge

39 Jörg Meibauer

«Du willst die Wahrheit?» Raffaella Cerullo (Lila) als tollkühne Lügnerin

49 Gianluca Paolucci

Dire la verità nel Settecento tedesco. I *Briefe über die Bibel im Volkston* di Carl Friedrich Bahrdt e il *Don Karlos* di Schiller

67 Bettina Faber

«Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr –». Kleist auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit

93 Jelena U. Reinhardt

L'inganno del bianco e nero. Max Reinhardt e Hugo von Hofmannsthal

117 Massimiliano De Villa

«Mit unserm Widerspruch, mit unserer Lüge»: verità e menzogna in Martin Buber

139 Marco Castellari

Modello, verità, menzogna. Max Frisch, *Andorra* e il teatro postbrechtiano

- 161 Rita Svandrlík**
La verità come crepa o come fuoco fatuo: *Was wahr ist e Ein Wildermuth* di Ingeborg Bachmann
- 179 Peggy Katelhön – Manuela Caterina Moroni**
Inszenierungen direkter Rede in mündlichen Interaktionen
- 209 Claus Ehrhardt**
Lügen wir, wenn wir höflich sind? Eine pragmatische Annäherung an Lüge und Aufrichtigkeit
- 231 Federica Ricci Garotti**
La pubblicità non mente? Rapporto tra verità e menzogna nei testi pubblicitari italiani e tedeschi
- 255 Abstracts**
- 261 Hanno collaborato**

La verità come crepa o come fuoco fatuo: *Was wahr ist* e *Ein Wildermuth* di Ingeborg Bachmann

Rita Svandrlik

Ingeborg Bachmann ha più volte ribadito nei suoi saggi che al centro dell'impegno di chi scrive deve collocarsi la ricerca della verità, una verità difficile da individuare nella «prigione buia del mondo»¹: eppure proprio in tale situazione il compito del poeta è quello di aprire e di far aprire gli occhi. La metafora della prigione buia del mondo si trova anche nella poesia che pone il tema della verità fin dal titolo, *Was wahr ist*.

Tra il buio, come condizione dell'attività creativa e della ricerca della verità, e il suo contrario, la luce, si crea un movimento antifrastico in molte poesie di Bachmann. Diversamente si pone la questione per la prosa narrativa, nella quale i conflitti, anche il conflitto tra verità e menzogna, vengono trasposti all'interno delle figure; il protagonista del racconto *Ein Wildermuth* concluderà che la verità non è altro che una luce fatua, usando dunque un'immagine che contamina luce e buio, verità e illusione menzognera. Per la sua formazione filosofica Bachmann conosce bene le varie teorie sulla verità, che traspasano nel tessuto narrativo del racconto; essendo però consapevole, da studiosa di Wittgenstein, della specificità del linguaggio filosofico, Bachmann ricorre agli elementi propri del linguaggio poetico anche quando si tratta di argomenti filosofici, arrivando a contaminazioni originali e assai pregnanti, quali le metafore della crepa e del fuoco fatuo.

HANS BLUMENBERG E LE METAFORE DELLA VERITÀ

Un referente teorico imprescindibile nell'ambito della metaforologia è Hans Blumenberg. La metafora della luce che rischiarando l'oscurità

¹ «in der Dunkelhaft der Welt», questa è la formulazione che si legge nel discorso di ringraziamento *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (1959), in Ingeborg Bachmann, *Werke*, 4 Bde., hrsg. v. Christine Koschel – Inge von Weidenbaum – Clemens Münster, Piper, München 1978, Bd. IV, p. 277. D'ora in poi mi riferirò a questa edizione con la sigla W seguita dal numero del volume.



permette alla verità di emergere è così immediatamente accessibile da avere una tradizione che innerva tutta la cultura occidentale; non sorprende dunque che pure in letteratura si trovino tante varianti della matrice, incentrate sull'interrelazione tra luce e verità². Blumenberg si è dedicato fin dall'inizio della sua attività di studioso alla ricostruzione di questo campo metaforico, indagandone lo sviluppo dall'antichità fino all'era moderna. Non lo interessano tanto le definizioni di verità, perché sarebbero tutte riconducibili alla formula adottata dagli scolastici dell'*adaequatio rei et intellectus*; nel ruolo di storico delle idee trova più proficuo concentrarsi sulla storia delle metafore per la verità, passando poi ad approfondimenti sulla verità della metafora³. Nel 1957 pubblica nell'ambito dei suoi studi metaforologici un saggio dal titolo *Das Licht als Metapher der Wahrheit*; già nel 1953 aveva sintetizzato così la connessione tra luce e verità:

Das von Natur Seiende hat in der Antike einen ontologischen Vorrang vor dem Verfertigten. Die Physis ist wesentlich 'aus sich selbst', und sie ist wesentlich 'aus sich selbst' *wahr*. So wahr also wie die Natur ist, so 'natürlich' ist die Wahrheit. Die Redeweise, die das zum Ausdruck bringt, bedient sich der Metapher des Lichts. Im Licht artikuliert sich das Seiende als Kosmos, als verstehbare, einsichtige Ordnung. Wahrheit ist dann das, was 'einleuchtet'⁴.

La natura è per gli antichi di per sé vera, la verità è naturale come la luce; dalla filosofia greca antica Blumenberg prende avvio anche nel saggio posteriore del 1957; di tutta la ricchezza del contributo importa ricordare qui che dall'analisi diacronica della metafora emerge come il dualismo tra luce e buio e quindi tra verità e menzogna, abbia avuto fin dai tempi di Parmenide e poi di Platone momenti che rimandavano all'interdipendenza, piuttosto che all'insanabile antagonismo tra luce e buio (come è invece nella tradizione manichea e gnostica)⁵. Se si può individuare una linea di pensiero che dall'antichità fino all'epoca moderna sottolinea la naturalità della verità, di una verità autopalesantesi, a

² Nel 1959, quindi nel periodo in cui Bachmann stava lavorando al racconto *Ein Wildermuth*, Wolfgang Kayser cura una raccolta di testi letterari sul tema della verità, dal titolo *Die Wahrheit der Dichter*, Rowohlt, Reinbek 1959.

³ Cfr. Rüdiger Zill, *Der Fallensteller. Hans Blumenberg als Historiograph der Wahrheit*, in «Zeitschrift für Ideengeschichte» I/3 (2007), pp. 21-38, qui p. 22.

⁴ Hans Blumenberg, *Technik und Wahrheit*, in *Épistémologie/Epistemology*, Actes du XIème Congrès du Philosophie, Bruxelles, Louvain 1953, pp. 113-120, qui p. 113 (citato da Rüdiger Zill, *op. cit.*, p. 23).

⁵ Hans Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung* (1957), in *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Auswahl und Nachwort v. Anselm Haverkamp, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2001, pp. 139-171, in particolare pp. 141 s.



questa si contrappone un'altra linea, presente in particolare nel pensiero gnostico e in quello cristiano, che teorizza la trascendenza della luce e della verità. L'Illuminismo recepisce la concezione della naturalità, ma la prospettiva si rovescia: la verità deve venir cercata, dicono gli Enciclopedisti. Senza con questo voler stabilire un rapporto diretto tra il saggio di Blumenberg e alcune opere di Ingeborg Bachmann⁶, risulta comunque interessante che commentando la posizione di d'Alembert nell'*Encyclopédie* Blumenberg usi in contrapposizione a «Licht», luce, il termine di «Irrlicht», luce fatua, che ritroveremo nel racconto *Ein Wildermuth*, anche se non in forma di sostantivo bensì di participio presente:

d'Alembert vergleicht das Weltall einem literarischen Werk *d'une obscurité sublime*, dessen Autor doch immer wieder durch 'Lichtblicke' in dem Leser die Illusion zu erwecken versucht, er habe fast alles verstanden. Das vorgefundene 'natürliche' Licht bekommt also geradezu die Funktion einer Irreführung: in dem Labyrinth der Welt können die wenigen *éclaircs* uns ebenso vom Wege weiter ab- wie zu ihm wieder hinführen, wenn wir ihn einmal verlassen haben. In einer solchen Welt, die zum Feld eines göttlichen Spiels geworden ist (*ou l'intelligence suprême semble avoir voulu se jouer de la curiosité humaine*), ist der Wert einzelner Wahrheiten so lange zweideutig zwischen Licht und Irrlicht, als nicht ihr sporadischer Charakter in einen systematischen Zusammenhang überführt ist⁷.

Agli occhi di d'Alembert l'*Encyclopédie* doveva fornire l'auspicato sistema e il metodo per indagare la verità. Commentando tale convinzione il termine «Irrlicht» viene usato da Blumenberg nella sua accezione più comune, quella negativa, immediatamente associata all'inganno e all'illusione; le singole verità devono invece essere inserite in un sistema, per rimanere nell'ambito della «luce». Nel racconto bachmanniano *Ein Wildermuth*, per la precisione nella parte finale, la luce fatua avrà una funzione diversa rispetto a una semplice contrapposizione con una luce 'vera', come si vedrà nell'analisi testuale.

Un altro tema affrontato da Blumenberg nel suo saggio può offrire 'in controluce' spunti interessanti per la lettura di testi di Bachmann intorno alla verità, in particolare per la poesia *Was wahr ist*. In un lungo *excursus* all'interno di *Das Licht als Metapher der Wahrheit* viene ricostruita sinteticamente la ricezione del mito platonico della caverna, con il tema

⁶ Non mi risulta che Bachmann faccia mai un riferimento a Blumenberg; lo stabilire un'interrelazione trova però la sua ragione d'essere nei collegamenti tematici, ed è supportata pure dalla vicinanza cronologica tra i lavori di Blumenberg e questi testi di Bachmann.

⁷ Hans Blumenberg, *Licht als Metapher*, cit., p. 170.



correlato dell'uscita dell'uomo dalla caverna alla luce, che tante declinazioni ha avuto, fino alla teorizzazione del movimento opposto, vale a dire del ritorno nella caverna per fuggire dal mondo e dal progresso, come secondo lo studioso avviene anche nello *Zarathustra* di Nietzsche⁸. A differenza delle rielaborazioni successive che tendono ad accentuare il carattere dualistico di caverna e mondo esterno, di buio e luce, in Platone non c'è dualismo: «Das Drama der Wahrheit ist kein kosmischer Agon zwischen Licht und Finsternis, sondern nur ein Vorgang des menschlichen Sich-Entziehens oder Sich-Aussetzens, eine Sache der Paideia also»⁹. Blumenberg, che veniva da recenti intense letture di Heidegger, per questa interpretazione del mito in chiave di un'alternativa tra il «sottrarsi» e l'«esporsi» alla verità, rimanda in nota al saggio di Heidegger sulla verità in Platone (*Platons Lehre von der Wahrheit*, 1947). Va qui ricordato che nella sua tesi di dottorato Bachmann mette in bibliografia sia questo testo di Heidegger che la versione precedente del 1942 e il saggio *Vom Wesen der Wahrheit* del 1943¹⁰; in questa sua tesi sulla ricezione critica di Heidegger, *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* (1949), la giovane aspirante dottoressa in filosofia, facendo proprie le posizioni del positivismo logico, argomenta che il linguaggio filosofico è strutturalmente inadeguato per esprimere aspetti esistenziali, come l'angoscia e l'orrore di fronte al nulla vissuti dall'uomo moderno; questi aspetti sono invece di competenza del linguaggio delle arti¹¹. Quindi, secondo Bachmann, le arti possono dare espressione alle grandi domande esistenziali, ai «Grunderlebnisse»¹², come è sempre avvenuto; ma la verità dell'arte è costituzionalmente diversa dalla verità scientifica o come intesa dagli esponenti del positivismo logico¹³. Nella sua attività di scrittrice Bachmann elaborerà poi una poetica che si porrà più volte la questione della verità poeticamente intesa, basta pensare ai saggi, quali le *Frankfurter Vorlesungen*¹⁴ e il discorso di ringraziamento per il premio al suo radiodramma *Der Gute Gott von Manhattan*, che è incentrato sull'impegno alla verità, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*: il pensiero filosofico vi rimane piuttosto sullo sfondo, le argomentazioni

⁸ *Ivi*, p. 153.

⁹ *Ivi*, p. 142.

¹⁰ Ingeborg Bachmann, *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* (Dissertation, Wien 1949), München 1985, pp. 133-134.

¹¹ *Ivi*, p. 116.

¹² *Ivi*, p. 129.

¹³ Bachmann si addottora con l'unico esponente del positivismo logico rimasto a Vienna e reintegrato nel corpo docente dell'Università di Vienna alla fine della guerra, Victor Kraft.

¹⁴ Si veda per esempio la ricorrenza della parola «Wahrheit» nella prima lezione, in particolare *Kritische Schriften*, cit., p. 258.



per chiarire quale sia il compito dell'artista si appoggiano preferibilmente a citazioni dagli autori che Bachmann sente più affini.

Nei testi lirici e narrativi in cui gioca un ruolo la ricerca della verità si può constatare invece come il linguaggio poetico sia comunque nutrito dalla tradizione filosofica¹⁵; così, in un racconto possiamo riscontrare rinvii alle diverse concezioni della verità, in particolare al tema della *adaequatio*, della «Übereinstimmung»¹⁶. E in un componimento lirico compare invece una rielaborazione poetica del mito platonico della caverna, evocato con accenti esistenzialisti, che rimandano da vicino a quell'«e-sposi» del soggetto alla verità di cui parlano Heidegger e con lui Blumenberg a proposito del mito platonico.

IL 'LAVORO SUL MITO'. LA VERITÀ POETICA IN *WAS WAHR IST*

La verità è dunque al centro sia di testi poetici sia di testi teorici scritti da Ingeborg Bachmann nella seconda metà degli anni Cinquanta; l'autrice si concentra sulla verità poetica, dato che in essa vede il senso profondo della scrittura, non potendo la dimensione estetica venire separata da quella morale e sociale; perciò si tratta di un nodo sul quale ritornare da diverse angolature nelle riflessioni di carattere poetologico. Piuttosto che nei testi saggistici è nella produzione lirica e narrativa che traspare l'eco della tradizione filosofica; si tratta di suggestioni, di una sorta di materiale preesistente che Bachmann usa allo stesso modo in cui rielabora motivi delle fiabe e dei miti, con l'intenzione di dare nuova vita a elementi della tradizione per innovare il linguaggio. Nella quinta delle sue lezioni di poetica *Literatur als Utopie* Bachmann afferma:

Die Literatur aber, die selber nicht zu sagen weiß, was sie ist, die sich nur zu erkennen gibt als ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache – denn das Leben hat nur eine schlechte Sprache, und die ihm dann ein Utopia der Sprache gegenüber, diese Literatur also, wie eng sie sich auch an die Zeit und ihre schlechte Sprache halten mag, ist ihres verzweiflungsvollen Unterwegsseins zu dieser Sprache wegen zu rühmen und nur darum ein Ruhm

¹⁵ Numerosi sono gli studi che vertono sul ruolo dell'esistenzialismo, della filosofia del linguaggio e della Scuola di Francoforte nell'opera di Bachmann; per uno sguardo d'insieme si veda il capitolo *Bachmann und die Philosophie* in *Bachmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, hrsg. v. Monika Albrecht – Dirk Göttsche, Metzler, Stuttgart 2002, pp. 212-218.

¹⁶ In *Ein Wildermuth* il termine «Übereinstimmung» e la forma verbale «übereinstimmen» compaiono nei vari contesti in cui si mette a tema il 'corrispondere' a verità come un coincidere di due oggetti, di due fatti, di due corpi. Cfr. Ingeborg Bachmann, *Ein Wildermuth*, W II, pp. 224, 245, 249, 252.



und eine Hoffnung der Menschen. Ihre vulgärsten und präziösesten Sprachen haben noch Teil an einem Sprachtraum; jede Vokabel, jede Syntax, jede Periode, Interpunktion, Metapher und Symbol erfüllen etwas von unserem nie ganz zu verwirklichenden Ausdruckstraum¹⁷.

Arturo Larcati nel suo studio sulla poetica di Bachmann si sofferma su questo passo: far dipendere il valore di una metafora dal contesto vuol dire difendere una posizione molto moderna, influenzata da Wittgenstein; così Bachmann arriva a un'idea di intertestualità che, attivando di volta in volta potenzialità diverse, consente di andare oltre i limiti del cattivo linguaggio¹⁸.

Anche nella sua poesia *Was wahr ist (Quel che è vero)*, compresa nella raccolta *Anrufung des Großen Bären* (1956), si può vedere nei riferimenti a varie tradizioni, tra cui quella filosofica classica, una riscrittura di motivi che hanno una ricca, secolare sedimentazione nella nostra cultura. Bachmann vi crea immagini complesse e composite non per dare una definizione di verità come suggerisce il titolo, ripreso anaforicamente all'inizio delle prime quattro strofe, ma per evocare tutta la fragilità e l'impervia accessibilità della verità poetica, che dunque non si trova in una dimensione di luce, bensì nella notte. È nella «notte amara» che questo «tu» è chiamato a farsi preda e vittima di un processo doloroso al servizio della verità¹⁹; le immagini richiamano un altro componimento della stessa rac-

¹⁷ Ingeborg Bachmann, *Kritische Schriften*, Piper, München-Zürich 2005, pp. 344 s., trad. it. di Vanda Perretta, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano 1993, pp. 219 s.: «Ma la letteratura, che da sé non sa neanche definirsi, che si dà a conoscere solo come affronto più che millenario e mille volte compiuto contro una lingua brutta – perché la vita possiede soltanto una lingua brutta – e con questo affronto contrappone alla vita una utopia della lingua; questa letteratura, per quanto strettamente possa essere legata al tempo e alla sua brutta lingua, deve essere lodata per il suo disperato muoversi verso quella utopia e solo così essa può dirsi vanto e speranza degli uomini. I suoi linguaggi più preziosi, nonché quelli più volgari partecipano ancora di un sogno linguistico; ogni vocabolo, sintassi, periodo, interpunzione, metafora, ogni simbolo esaudisce qualcosa di quel nostro sogno di espressione che non sarà mai pienamente realizzato».

¹⁸ «Ihr Konzept besagt, dass prinzipiell jede Metapher und jedes Symbol aktualisiert werden können: Als noch nicht erfülltes Potential der Sprache stellen sie einen unersetzbaren Reichtum dar, aus dem der Schriftsteller in seinen Bemühungen um Sprengung und Überwindung der schlechten Sprache jederzeit schöpfen kann», in Arturo Larcati, *Ingeborg Bachmanns Poetik*, WBG, Darmstadt 2006, pp. 62-63.

¹⁹ Nella sua monografia del 1999 Hans Höller ipotizza che il concetto del dolore (il buio rappresenta sia il dolore personale che quello collettivo) come premessa della verità potrebbe essere stato influenzato da Viktor Frankl, professore di psicologia e psicoterapia di Bachmann (la quale aveva fatto anche un tirocinio allo Steinhof); Höller cita alcuni passi da una pubblicazione di Frankl del 1950, *Homo Patiens. Versuch einer Pathodizee*, in cui il dolore viene visto come passaggio che può condurre l'individuo alla sua propria verità. Hans Höller, *Ingeborg Bachmann*, Rowohlt, Reinbek 1999, p. 69, trad. it. a cura



colta, *Mein Vogel*, poesia dedicata alla civetta, l'uccello che è per l'io lirico il compagno nella veglia notturna, riuscendo a vedere anche al buio²⁰.

Come può però emergere la verità nel buio?

Was wahr ist, streut nicht Sand in deine Augen,
was wahr ist, bitten Schlaf und Tod dir ab
als eingefleischt, von jedem Schmerz beraten,
was wahr ist, rückt den Stein von deinem Grab.

Was wahr ist, so entsunken, so verwaschen
In Keim und Blatt, im faulen Zungenbett
Ein Jahr und noch ein Jahr und alle Jahre –
Was wahr ist, schafft nicht Zeit, es macht sie wett.

Was wahr ist, zieht der Erde einen Scheitel,
kämmt Traum und Kranz und die Bestellung aus,
es schwillt sein Kamm und voll gerauften Früchten
schlägt es in Dich und trinkt dich ganz aus.

Was wahr ist, unterbleibt nicht bis zum Raubzug,
bei dem es dir vielleicht ums Ganze geht.
Du bist sein Raub beim Aufbruch deiner Wunden;
nichts überfällt dich, was dich nicht verrät.

Es kommt der Mond mit den vergällten Krügen.
So trink dein Maß. Es sinkt die bittre Nacht.
Der Abschaum flockt den Tauben ins Gefieder,
wird nicht ein Zweig in Sicherheit gebracht.

Du haftest in der Welt, beschwert von Ketten,
doch treibt, was wahr ist, Sprünge in die Wand.
Du wachst und siehst im Dunkeln nach dem Rechten,
dem unbekanntem Ausgang zugewandt²¹.

di Silvia Albesano – Cinzia Cappelli, *La follia dell'assoluto. Vita di Ingeborg Bachmann*, Guanda, Parma 2010, pp. 73-74.

²⁰ Cfr. Rita Svandrlik, *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, Carocci, Roma 2001, pp. 61 ss.

²¹ Ingeborg Bachmann, *Mein Vogel*, W I, p. 118, trad. it. di Luigi Reitani, *Invocazione all'Orsa Maggiore*, SE, Milano 1994, p. 83: «Quel che è vero non sparge sabbia nei tuoi occhi, / quel ch'è vero morte e sonno ti chiederanno, / come incarnato, saggio per ogni dolore, / quel ch'è vero smuove la pietra dal tuo sepolcro // Quel ch'è vero, caduto ormai, slavato/ seme o già foglia, nel letto malsano della lingua, / un anno e un anno ancora ed ogni anno – / quel ch'è vero tempo non crea, lo salva. // Quel ch'è vero discrimina la terra, / sogno serto e coltura pettinando, / alza la cresta e di strappati frutti colmo/ ti folgora, ogni cosa prosciugando. // Quel ch'è vero la scorreria non spera/ quando per te forse è in gioco tutto. / Preda tu sei, se le tue ferite sgorgano; / nulla ti assale, che pur non ti tradisca. // Giunge la notte con brocche avvelenate. / Bevi il tuo calice. L'amara



La strofa finale di *Was wahr ist* evoca con i termini «Ketten», «Wand», «Ausgang» il mito della caverna, immaginando tuttavia per questo «tu» che, «gravato di catene», «aderisce» totalmente al mondo, una situazione diversa da quella creata da Platone. Nella poesia di Bachmann il mondo intero è diventato la caverna in cui il soggetto è incatenato e solo, non c'è nessuno che metta in scena lo spettacolo degli oggetti che proiettano la loro ombra sulla parete di fronte ai prigionieri, come in Platone; ma dai versi precedenti sappiamo che il «tu» (io) è alla disperata ricerca e al servizio di «quel che è vero». La verità è un'entità personificata e divinizzata, dal momento che «smuove la pietra dal tuo sepolcro»²², è insomma una potenza tale da non essere soggetta né al tempo né alla morte, simile a un terremoto può anche aprire crepe nella parete della caverna/prigione. Se ci sono crepe da cui penetra una luce, la luce della verità, non ci possono essere ombre proiettate dal lato opposto sulla parete di fronte, per indurre in errore l'incatenato, come nel testo di Platone. Non occorre dunque uscire dalla caverna per capire l'inganno, anzi il buio di questo luogo, di cui rimane sconosciuta l'uscita, permette, se il soggetto veglia nonostante la sua condizione di incatenato, di impegnarsi per individuare ciò che è giusto. La verità, dunque, non deve essere trovata, si mostra e si palesa nell'atto di aprire crepe nella parete, ma si mostra solo a chi veglia e scruta nel buio.

La metafora di una verità personificata permette la creazione di un'interrelazione drammatica tra la verità stessa e l'io/tu lirico. Il motivo del buio in Bachmann rimanda sempre alla situazione storica, quella in cui «la guerra non viene più dichiarata / ma proseguita»²³; la funzione e legittimazione del poeta consiste nell'esporsi alle forze più negative per poterne dare notizia, anche se i suoi occhi sono «velati dalle tele dei tragici ragni del presente» («jetzt versponnen, verwebt / von den tragischen Spinnen/ der Gegenwart...»)²⁴.

Il collegamento tra la verità e la preoccupazione per «ciò che è retto» – «nach dem Rechten sehen»²⁵ – va in direzione di una tensione e

notte cala. / La feccia sfiocca su penne di colombe, / se un ramo non è portato in salvo. // Schiavo del mondo, tu sei gravato di catene, / ma quel ch'è vero nel muro apre le crepe. / Vegli e nel buio vai scrutando intorno, / a ignota via d'uscita tu sei volto». Finora la critica non si è occupata di questa poesia con interpretazioni puntuali.

²² Ingeborg Bachmann, *Invocazione all'Orsa Maggiore*, trad. it. cit., p. 83.

²³ «Der Krieg wird nicht mehr erklärt/sondern fortgesetzt». Così inizia una delle poesie più famose, *Alle Tage (Tutti i giorni)*, dalla prima raccolta *Die gestundete Zeit (Il tempo dilazionato)*, W I, p. 46, trad. it. di Maria Teresa Mandalari, in Ingeborg Bachmann, *Poesie*, Guanda, Milano 1978, p. 30.

²⁴ I versi sono tratti da *Psalm*, W I, p. 55, trad. it. (piuttosto libera in questo caso) di Maria Teresa Mandalari, Ingeborg Bachmann, *Poesie*, cit., p. 55: «sperduti adesso, / cointesuti alle tragiche trame/ del presente...». Si vedano anche altre liriche della prima raccolta, *Die gestundete Zeit* (1953), come *Nachtflug, Paris*; cfr. Rita Svandrlík, *op. cit.*, pp. 55 ss.

²⁵ Per mantenere uno dei valori semantici di «Recht» propongo qui una traduzione



di un impegno che è il tratto caratteristico delle due raccolte liriche di Bachmann: la percezione acuita dalla situazione estrema vissuta da questo «tu» incatenato è finalizzata a scorgere nonostante tutto la possibilità di un luogo al di là dell'uscita sconosciuta, che sconosciuta deve rimanere, perché l'altro luogo, un luogo per il quale un nome non esiste e non può esistere, è un non luogo, è utopia²⁶. Che la situazione estrema dentro la caverna sia da intendersi estensibile all'umanità intera, e quindi come condizione esistenziale, viene confermato da formulazioni analoghe a quelle dell'ultima strofa della poesia che si trovano in un passo del discorso di ringraziamento pronunciato a Bonn nella sede del *Bundesrat* nel marzo del 1959 per il premio conferito dall'Associazione dei ciechi di guerra al suo radiodramma *Der Gute Gott von Manhattan*; nel discorso, in cui la verità e l'impeto morale compaiono fin dal titolo *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (*Dagli uomini si può pretendere la verità*), l'autrice parte dalla situazione di menomazione e dolore in cui si trova una parte del suo pubblico, che è non vedente:

Wer, wenn nicht diejenigen unter Ihnen, die ein schweres Los getroffen hat, könnte besser bezeugen, daß unsere Kraft weiter reicht als unser Unglück, daß man, um vieles beraubt, sich zu erheben weiß, daß man enttäuscht, und das heißt ohne Täuschung, zu leben vermag. Ich glaube, daß dem Menschen eine Art des Stolzes erlaubt ist – der Stolz dessen, der in der Dunkelhaft der Welt nicht aufgibt und nicht aufhört, nach dem Rechten zu sehen²⁷.

Torna qui l'immagine del mondo come prigioniero dalle celle buie, in cui comunque non deve venire meno l'impegno a preoccuparsi «per ciò che è retto».

letterale dell'espressione idiomatica 'nach dem Rechten sehen', che in genere si traduce secondo il contesto: ispezionare, controllare, monitorare, guardare che tutto sia a posto.

²⁶ Cfr. Aldo Gargani a proposito dell'utopia del linguaggio: «Il nuovo linguaggio, del quale parla la Bachmann, resta un'utopia perché diversamente si cristallizzerebbe in un nuovo sistema di vincoli. Proprio perché il limite del linguaggio è insuperabile, si estrinseca la tensione della parola verso tale limite come un gesto intenzionale che spinge il linguaggio oltre le sue convenzioni e i suoi significati pietrificati. Il nuovo linguaggio non è semplicemente un linguaggio diverso, ma è la tensione dalla quale il linguaggio comune è attraversato nella misura in cui esso, come avviene in ogni gesto poetico, è intenzionato verso l'indicibile. L'utopia di un nuovo linguaggio è la garanzia di qualcosa di ineffabile che mette in discussione ogni linguaggio che abbiamo a disposizione». Aldo Gargani, *Il pensiero raccontato. Saggio su Ingeborg Bachmann*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 26. Nella sua poesia forse più celebre, *Böhmen liegt am Meer*, Bachmann ha dato un nome a questo non luogo dell'utopia.

²⁷ Ingeborg Bachmann, *Kritische Schriften*, cit., p. 248. Cfr. anche Aldo Gargani, *Il pensiero raccontato*, cit., p. 57.



Per scrittrici e scrittori tale preoccupazione significa anche che la verità poetica non è separabile dalla forma, evocata in *Was wahr ist* nell'immagine delle crepe, «Sprünge», per indicare una scrittura che, come la verità, non è certo né lineare, né univoca, né levigata. La crepa è inoltre immagine per la crisi nel «rapporto di fiducia tra Io, linguaggio e cose»²⁸. Come è noto, la crepa (questa volta «Riß») più famosa nell'opera di Bachmann è quella in cui l'Io femminile sparisce alla fine del romanzo *Malina* (1971)²⁹, ma per quanto riguarda l'aspetto formale, anche la prosa precedente al romanzo, la raccolta di racconti *Das dreißigste Jahr* (1961), è segnata da fratture, in particolare nel racconto che ruota intorno alla verità, *Ein Wildermuth*. Metafora della frattura è l'urlo del protagonista, a segnalare che il già menzionato «rapporto di fiducia tra Io, linguaggio e cose» è giunto a un punto di rottura.

COME INIZIA IL PROCESSO ALLA VERITÀ

Il racconto *Ein Wildermuth*, il sesto dei sette che compongono la raccolta pubblicata nel 1961, inizia con la frase apodittica «Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit»³⁰, una massima in cui credeva il padre del protagonista. Fin dall'inizio dunque la verità è nel segno del padre.

Il racconto è suddiviso in tre parti; la prima è breve e costituisce una specie di introduzione che si conclude con una riflessione sulla narrabilità di un accadimento:

In den fieberfreien Stunden las er die Zeitungen, die über den Fall Wildermuth geschrieben hatten. Er las die Berichte und Stellungnahmen, kannte sie bald auswendig, versuchte, wie ein Unbeteiligter, die Geschichte in sich zu erzeugen und dann in sich zu zerschlagen, die man für die Öffentlichkeit aus dem Vorfall gemacht hatte. Er allein wußte ja, daß keine Geschichte sich aus den Elementen fügen und kein Sinnzusammenhang sich vorzeigen ließ, sondern daß nur einmal ein sichtbarer Unfall verursacht

²⁸ Nella prima delle cinque *Lezioni di Francoforte* Bachmann fa riferimento alla *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal, constatando come analogamente alle categorie di spazio e di tempo anche il rapporto dello scrittore con il suo strumento sia entrato in una profonda crisi: «Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert». Ingeborg Bachmann, *Kritische Schriften*, cit., p. 259, trad. it. cit., p. 20: «Il rapporto di fiducia tra Io, linguaggio e cose è stato fortemente scosso».

²⁹ Ingeborg Bachmann, *Malina*, W III, p. 336, trad. it. di Maria Grazia Manucci, *Malina*, Adelphi, Milano 1987 (1973), p. 295.

³⁰ Ingeborg Bachmann, *Ein Wildermuth*, W II, p. 214, trad. it. di Magda Olivetti, *Il trentesimo anno*, Adelphi, Milano 1985, p. 147: «Un Wildermuth sceglie sempre la verità».



worden war durch den Einschlag des Geistes in seinen Geist, der nicht taugte, mehr anzurichten in der Welt als eine kurze kopflose Verwirrung³¹.

In tale conclusione della breve introduzione viene posta subito la questione della forma: la narrazione si muove tra un «ricreare» e un «demolire», da cui non risulterà comunque una storia, e nemmeno un senso compiuto, perché soltanto nel momento puntuale, epifanico, di una percezione spirituale più alta il senso, la 'verità', si apre un varco (la crepa nella parete), che nel quotidiano (e nei giornali) non ha altre conseguenze se non un po' di confusione³².

La seconda parte del racconto, segnalata solo dal numero romano «I», viene dunque narrata in terza persona e ricostruisce questo «caso Wildermuth»; la terza parte, indicata come «II», presenta invece in prima persona il punto di vista soggettivo del protagonista.

Anton Wildermuth è un giudice di professione, di mezza età, che si ricorda di quella frase di suo padre sull'importanza di scegliere sempre la verità nel momento in cui, nel corso di un processo, l'uso sconsiderato della parola «verità» a opera delle diverse parti in causa gli provoca un tale disagio da fargli interrompere il processo con un urlo. La seduta viene sospesa, il giudice in stato di confusione viene portato a casa; gli verrà prescritto un periodo di riposo: le riflessioni che fa in occasione di questa pausa forzata sono il tema dell'ultima parte, narrata in prima persona.

Ma prima viene ricostruita la situazione in cui il giudice crolla: chi legge non sa ancora molto sul giudice, sa però che è stato educato dal padre alla verità, che egli necessariamente ricerca anche nella sua vita professionale di giudice; non farsi coinvolgere se le parti in causa rivendicano di dire la verità, a ragione o meno, è un suo dovere professionale. La sua accentuata sensibilità che in questo processo lo porta all'urlo quando gli pare che la verità venga rivendicata a sproposito deve dunque avere una motivazione profonda, da ricercare nei dati del processo: si tratta di un procedimento contro un reo confesso, un parricida, che porta lo stesso cognome del giudice, chiamandosi Josef Wildermuth. Questa omonimia

³¹ *Ivi*, p. 215, trad. it. cit., p. 148: «Nelle ore senza febbre leggeva i giornali che parlavano del caso Wildermuth. Leggeva gli articoli e le prese di posizione, li conosceva quasi a memoria e cercava, come se fosse estraneo alla vicenda, di ricreare e poi di demolire nella propria mente la storia che di quel caso era stata fabbricata per il pubblico. Lui solo sapeva bene che da quegli elementi era impossibile ricavare una storia, che non poteva venire fuori niente di coerente, e che invece, in via eccezionale, un vistoso incidente era stato causato da una folgorazione dello Spirito sul suo spirito, incapace di produrre altro a questo mondo se non una breve insensata confusione».

³² È interessante rilevare che per alcuni aspetti quali la suddivisione in parti, precedute da un'introduzione, l'oscillazione tra punto di vista oggettivo e soggettivo della narrazione, nonché la presenza di un alter ego del protagonista, *Ein Wildermuth* è il racconto che presenta alcuni elementi formali che rinviano al romanzo *Malina*.



attira la curiosità della stampa, anche se il delitto di per sé non presenta grandi motivi di interesse, diversamente dai recenti processi del giudice, nei quali si trattava di corruzione che coinvolgeva pure vari esponenti politici e che aveva messo a dura prova la fede del giudice nella possibilità di stabilire la verità.

Il contadino Josef Wildermuth aveva ucciso una sera durante un violento litigio il padre con un'ascia, impadronendosi dei risparmi del padre, subito dilapidati in una notte di bevute; il giorno dopo si era andato a costituire. L'ambiente sociale è completamente cambiato rispetto ai processi di corruzione; sembra dunque un processo semplice, anche se già in fase istruttoria Josef Wildermuth, pur non ritrattando il suo crimine, rivela grande amore per la precisione e la verità, sostenendo che tutto quanto messo a verbale dalla polizia era inesatto.

Quando il giudice Wildermuth inizia a studiare gli atti, le sue aspettative di un processo in cui si «sarebbe trovato di fronte a una sola persona e alla sua piccola azione raccapricciante»³³, senza complicazioni, vengono presto deluse, perché l'omonimia con l'imputato mette in moto in lui delle emozioni inaspettate:

Wieder und wieder mußte er jetzt diesen Namen lesen, im Zusammenhang mit einer blutigen Hacke, einem angeschnittenen Brotlaib und einem Wettermantel [...]. Die Vorkommnisse, die in die Akten geschrieben waren, hatten ihn sonst nie derart bewegt. [...] Als der Prozeß begann und er den Angeklagten erblickte, immer wieder anblicken mußte, entstand ein noch viel beklemmenderes Gefühl in ihm als während der Vorstudien, ein Gefühl gemischt aus unwillkürlicher Scham und Revolte³⁴.

Non occorre avere un approccio da esperti di psicanalisi per interpretare l'angoscia e la vergogna del giudice come causate da un meccanismo d'identificazione con il suo omonimo, il cui crimine lo coinvolge per motivi profondi: l'uccisione del padre da parte del suo alter ego Josef Wildermuth riporta in superficie un conflitto irrisolto con il padre, e avendogli il padre inculcato l'amore per la verità, il conflitto si estende

³³ «Nur einem Menschen würde er sich gegenüber sehen und seiner kleinen grausigen Tat, [...]». Ingeborg Bachmann, *Ein Wildermuth*, cit., p. 217, trad. it. cit., pp. 150 s.

³⁴ *Ivi*, pp. 218 s., trad. it. cit., pp. 151 s.: «Era costretto a leggere e rileggere quel nome connesso con un'ascia insanguinata, con una pagnotta da cui era stata tagliata qualche fetta, con un impermeabile [...] non era mai accaduto che i fatti descritti negli atti di un processo lo toccassero a tal punto. [...] Quando iniziò il processo ed egli vide l'imputato, e fu più volte costretto a guardarlo in faccia, nacque in lui una sensazione ancora più angosciata di quella provata durante l'esame degli atti, una sensazione mista di istintivo pudore e di rivolta».



anche alla verità³⁵. D'altra parte questo alter ego ha un analogo amore per la verità, e analogamente, di fronte all'impossibilità di ricostruire esattamente l'accaduto e le sue motivazioni, gli viene a mancare il linguaggio verbale; reagisce infatti con il silenzio e il balbettio, così come il giudice reagisce con un urlo:

und der Angeklagte versuchte zu sagen, wie dies und jenes erst jetzt offenbar gewordene Detail zu erklären sei und was ihn nun eigentlich zur Tat getrieben habe. Aber dieses Mal verfiel er, nachdem er doch bisher immer rechtschaffen und ohne Ausflüchte geantwortet hatte, ins Stottern oder in ein verstörtes Schweigen. Nein, er wisse nicht mehr genau, [...] nein, er sei nicht sicher [...]»³⁶.

Coloro che nel processo sono deputati a stabilire la verità non hanno invece dubbi, nemmeno quando l'esperto di bottoni cerca di spiegare quanto sia pressoché impossibile certificare che un bottone è *identico* a un altro: quindi la *adaequatio* è problematica non solo nel caso dell'oggetto e della parola per designarlo, ma perfino tra due oggetti uguali: «Auch die Wahrheit über einen Knopf ist nicht so leicht herauszubekommen, wie Sie vielleicht glauben»³⁷. Il pubblico nella sala del tribunale reagisce dapprima con ironia e scetticismo all'esperto di bottoni, ma i testimoni vengono resi così insicuri da non riuscire più a usare con disinvoltura le parole: «Die Worte stürzten wie tote Falter aus ihren Mündern»³⁸; la formulazione scelta dall'autrice ricorda qui uno dei passi più celebri della *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal, da lei citata anche nella prima delle *Lezioni di Francoforte*, come già detto.

Giudici e avvocati continuano invece a credere che la verità sia facilmente disponibile. L'avvocato difensore è della vecchia scuola, crede in una verità ordinata in scomparti, basta aprire il cassetto giusto. Il pubblico ministero dal canto suo crede ai puri e semplici fatti, e per sgomberare il

³⁵ Secondo l'interpretazione di Hans Höller il giudice demolisce nel corso del processo l'istanza paterna interiorizzata, e con essa anche la legge del Padre e l'ordine simbolico, cfr. Hans Höller, *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum 'Todesarten'-Zyklus*, Athenäum, Frankfurt a.M. 1987, p. 136.

³⁶ Ingeborg Bachmann, *Ein Wildermuth*, cit., pp. 220 s., trad. it. cit., p. 154: «[...] e l'imputato tentò di dire come dovesse spiegarsi questo o quel dettaglio di cui ora si era venuti a conoscenza e che cosa lo avesse veramente spinto a compiere il delitto. Ma lui, che sino a quel momento aveva sempre risposto in modo onesto e senza sotterfugi, questa volta finì col balbettare per chiudersi poi in un angosciato silenzio [...] no, non era più sicuro [...]».

³⁷ *Ivi*, p. 224, trad. it. cit., p. 157: «Persino la verità su un bottone non è così facile da scoprire come voi credete».

³⁸ *Ivi*, p. 225, trad. it. cit., p. 158: «Le parole gli uscivano di bocca precipitando come farfalle morte».



campo da possibili dubbi o incertezze usa tutta la retorica e il mestiere di cui si è appropriato negli anni. Riesce subito a portare dalla sua parte il pubblico e la giuria: «Er hatte das Publikum und die Geschworenen sofort auf seiner Seite, die vor lauter Lesarten schon nicht mehr zu lesen verstanden in diesem einfachen Verbrechen»³⁹. Proprio di fronte al linguaggio del pubblico ministero il giudice scoppia in un urlo e interrompe la seduta. Possiamo leggere la reazione del giudice come una risposta adeguata al fatto che nel tribunale di uno stato di diritto gli amministratori della giustizia siano preoccupati più di manipolare pubblico e giuria che non di arrivare alla verità: le fondamenta stessa dello stato di diritto vengono a mancare.

LA DEMOLIZIONE DELLA VERITÀ

La parte successiva, narrata in prima persona, presenta il punto di vista soggettivo⁴⁰: raccontando la genesi e l'evoluzione della passione per la verità di Anton Wildermuth, il tema 'verità' viene trasferito all'interno della figura. Allo stesso tempo la problematicità del concetto di verità, come viene inteso nella nostra cultura, viene affrontato da diverse angolature.

Nel ripercorrere la formazione alla verità del protagonista, il racconto si sofferma sulla matrice protestante di una fede nella verità che in essa vede la condizione sufficiente per garantire la moralità del comportamento; tutta la famiglia infatti è protestante, eccetto la madre, una cattolica non praticante che il figlio vede con tutte le caratteristiche tipiche attribuite ai cattolici dai protestanti: è indolente, sa godere della vita, non deve fare esami di coscienza, è libera; perciò, va da sé che resta esclusa dalla verità, una parola «inventata» dal padre⁴¹:

³⁹ *Ivi*, p. 224, trad. it. cit., p. 158: «Ebbe subito dalla sua e la giuria, che a forza di interpretazioni diverse non era più in grado di interpretare quel semplice delitto.» Va sottolineato che l'autrice usa i termini «Lesart» e «lesen», per stabilire un'analogia tra accadimento e testo, l'uno e l'altro vengono comunque necessariamente interpretati, la percezione (*Wahrnehmung!*) di accadimento e testo avviene a opera di un soggetto, che non può che essere portatore di soggettività, come dimostra anche l'episodio delle discussioni di Wildermuth con i suoi compagni di università.

⁴⁰ Jost Schneider si concentra nella sua analisi sugli aspetti formali del racconto, in particolare sulle differenze stilistiche tra la parte narrata da una prospettiva autoriale e quella narrata in prima persona; quest'ultima assume la forma di un discorso tenuto a un pubblico di persone partecipi chiamate in causa con l'appellativo di «Meine Lieben»; i lettori vengono coinvolti nella dinamica di distruzione e ricostruzione della verità, cfr. Jost Schneider, *Die Kompositions-methode Ingeborg Bachmanns: Erzählstil und Engagement in Das dreißigste Jahr*, Malina und Simultan, Aisthesis, Bielefeld 1999, pp. 238 ss.

⁴¹ In varie interpretazioni del racconto si sottolinea come alla verità sia connessa l'ideologia patriarcale; le tre figure femminili, la madre, la moglie e l'amante Wanda, ca-



Er war der Erfinder des Wortes 'wahr' in allen seinen Bereitschaften, mit allen seinen Verbindungs- und Verknüpfungsmöglichkeiten. 'Wahrhaftig', 'Wahrhaftigkeit', 'Wahrheit', 'das Wahre', 'wahrheitsgetreu', 'Wahrheitsliebe' und 'wahrheitsliebend' – diese Worte kamen von ihm, und er war der Urheber der Verwunderung, die diese Worte in mir auslösten von kleinauf. Noch ehe ich diese Worte begreifen konnte, bekamen sie eine Faszination für mich, der ich erlag⁴².

Il comportamento improntato a dire tutto «esattamente», a «dire la verità in modo ancora più vero»⁴³ procura al bambino e al ragazzino le lodi e l'approvazione del mondo adulto, ad eccezione della madre che non partecipa a questa gara, vissuta dai bambini come una caccia a una preda, o come il cercare funghi in un bosco. La prima frattura in questo bel gioco in cui a forza di «descrivere», «ripetere esattamente le parole», «recitare una parte alla perfezione» il ragazzino Anton impara a «scomporre nei suoi atomi ogni evento, ogni sentimento, ogni singolo oggetto di una scena»⁴⁴ avviene nell'età dell'adolescenza; Anton non dice più ogni cosa, c'è un ambito della sua vita che non condivide in famiglia, che chiama il suo «mondo cattolico» perché lo mette in relazione a sua madre, alla sua sensualità e indifferenza verso quel valore assoluto della verità propugnato dal padre. Ad altri ravvedimenti il giovane arriverà durante i suoi studi di giurisprudenza, in cui affronta il tema della verità dal punto di vista più teorico, e ad altri ancora nella sua carriera di giudice. Da giovane giudice fa anche l'esperienza erotica di un amore in cui la parola non ha alcun ruolo, in cui conta solo il linguaggio dei corpi: l'amore fisico con Wanda conduce il corpo del giovane «alla sua verità»⁴⁵, ma è un'esperienza che non può durare: «Aber ich wußte ja sofort, daß es

ratterizzata con gli stereotipi della donna sensuale ma muta, hanno tutt'e tre un rapporto indifferente o problematico con la verità 'wildermuthiana'; si veda in particolare Erika Swales, *Die Falle binärer Oppositionen*, in *Kritische Wege der Landnahme*, hrsg. v. Robert Pichl – Alexander Stillmark, Hora, Wien 1994, pp. 67-79.

⁴² Ingeborg Bachmann, *Ein Wildermuth*, cit., p. 227, trad. it. cit., p. 160: «È stato mio padre l'inventore della parola 'vero' e di tutti i modi per utilizzarla, di tutte le sue possibilità di collegarla e d'intrecciarla con altre parole. 'Veritiero', 'veracità', 'verità', 'il vero', 'fedele al vero', 'amore al vero' e 'amante del vero' – son tutte parole che venivano da lui e lui è stato l'artefice dello stupore che esse hanno sempre destato in me sin dall'infanzia. Ancor prima che riuscissi a capirle, queste parole esercitavano su di me un fascino al quale soccombevo».

⁴³ «genau», «die noch wahrere Wahrheit zu sagen», *ivi*, pp. 227 e 228; trad. it. cit., pp. 160 s.

⁴⁴ «Es war etwas Herrliches um die Wahrheit in meiner Kindheit, um dieses Beschreiben, Nachsprechen, Hersagen. Ein Exerzitium wurde für mich daraus, das mich prägte, mich immer kundiger machte und mich jeden Vorfall, jedes Gefühl, jeden Gegenstand eines Schauplatzes zerlegen lehrte in seine Atome». *Ivi*, p. 230, trad. it. cit., p. 163.

⁴⁵ *Ivi*, p. 243, trad. it. cit., p. 176.



für mich überhaupt nicht in Frage kam, mit ihr zu leben, niemals mit ihr, und daß ich die Wahrheit nicht hätte ertragen können, die damals mein Fleisch überfallen und verheert hat»⁴⁶. D'ora in poi la sua vita si muove tra la dolorosa consapevolezza di non sapere che farsene della verità, neanche nel momento in cui gli appare davvero, e la decisione pragmatica di adattarsi a una verità a medie temperature, così da sopportare anche il linguaggio fiorito e le bugie di sua moglie Gerda, alla quale piace fare di ogni piccolo fatto una storia arricchita dalla sua fantasia. Gerda dispone di tante versioni della propria biografia, Wildermuth ne è scandalizzato; non ci sorprende che metta in atto strategie per comportarsi in tutt'altro modo rispetto a Gerda, all'inizio immagina provocatoriamente che qualcuno gli chieda i suoi dati personali, da carta d'identità, per elencare una serie di domande a cui non rispondere, e più tardi affermerà l'incapacità di dare un giudizio su se stesso; ma accanto a questa demolizione della sua biografia, come aveva già detto all'inizio, c'è anche la parte di ricostruzione e riformulazione, arrivando a concludere che la verità è legata alla contingenza, non può essere assoluta: «Der Wahrheit gehe ich nach. Aber je weiter ich ihr nachgehe, desto weiter ist sie schon wieder, irrlichternd zu jeder Zeit, an jedem Ort, über jeden Gegenstand»⁴⁷.

Bachmann usa una variante inconsueta della matrice metaforica della luce, quella dell'«Irrlicht», del fuoco fatuo: il termine compare nella forma del participio presente del verbo «irrlichten», accentuando quindi la componente semantica del movimento, già contenuta nel sostantivo: il fuoco fatuo si muove in modo imprevedibile, in qua e in là, e ha molta più consistenza nel folklore e nei racconti che non in una realtà empirica scientificamente analizzabile. Il termine tedesco presenta inoltre una pregnanza semantica che mantiene il contatto con la metafora della luce e accentua nel primo termine del composto la vaghezza, l'erranza e l'errare. Wildermuth alla fine, deponendo il tocco e la toga, simboli della sua condizione di giudice, vuole esporsi non più alla verità, bensì a una dimensione esistenziale di erranza e di totale adesione al mondo che ricorda la strofa finale della poesia *Was wahr ist*:

Ich will ja meine Robe und mein Barett ablegen, mich hinhocken an jede Stelle der Welt, mich hinlegen auf Gras und Asphalt und die Welt abhören, abtasten, abklopfen, aufwühlen, mich in sie verbeißen und mit ihr übereinstimmen dann, unendlich lang und ganz –

⁴⁶ *Ivi*, p. 244, trad. it. cit., p. 176: «Ma subito mi resi conto che vivere con lei era impensabile, con lei mai, e che non avrei saputo sopportare la verità che allora aveva sopraffatto e devastato la mia carne».

⁴⁷ *Ivi*, p. 251, trad. it. cit., p. 183: «Io inseguo la verità. Ma quanto più la inseguo, tanto più essa si allontana come un fuoco fatuo, in ogni tempo, in ogni luogo e su ogni oggetto».



Bis mir die Wahrheit wird über das Gras und den Regen und über uns:
Ein stummes Innewerden, zum Schreien nötigend und zum Aufschrei
über alle Wahrheiten.
Eine Wahrheit, von der keiner träumt, die keiner will⁴⁸.

Con la sua conclusione aperta il testo realizza in modo performativo la vaghezza e lo statuto d'incertezza del fuoco fatuo; a una fiammella, la cui esistenza non è mai stata scientificamente provata, è stata ridotta la verità, la verità come è stata intesa nella nostra cultura, con i confini tra verità e menzogna ben delineati. A Wildermuth non rimane che ricominciare dai fondamentali, dal prendere alla lettera la *adaequatio*, la «Übereinstimmung» con il mondo, cercando di esperirla con tutti i propri sensi, con tutto il proprio corpo, per arrivare alla conoscenza interiore di una verità naturale, che non ha bisogno di essere tradotta in parole, ma solo in un urlo improvviso.

⁴⁸ *Ivi*, p. 252, trad. it. cit., p. 184: «Voglio togliermi toga e tocco, voglio starmene accoccolato in ogni luogo del mondo, sdraiarmi sull'erba e sull'asfalto e auscultare il mondo, tastarlo, dargli colpetti con le nocche per esaminarlo, scavarlo, accanirmi contro di esso e poi raggiungere un accordo infinito e totale.

Finché la verità non mi si rivelerà, più alta dell'erba, più in alto della pioggia e al di sopra di noi:

Una muta consapevolezza che invita a urlare, un urlo improvviso che si leva sopra tutte le verità.

Una verità di cui nessuno sogna, che nessuno vuole».

