

La “frontaliera”: Ingeborg Bachmann lettrice di Proust

Stefania Acciaioli

Abstract. Within the fragmented and complicated reception of Proust in Germany, Bachmann’s contribution remains relatively unknown, but is nevertheless significant. Proust was an important influence on her, as is evident not only from her private library, but also from her whole body of work. She dedicated one radio essay to his masterpiece, and she mentioned him in three of her lectures at the University of Frankfurt. Some of her essay reflections concern Proust’s tragic conception of love and his “positivist” picture of a permanent struggle between man and society, as shown through the figure of Baron Charlus, who is defined as an “homme traqué”. However, she also emphasizes Proust’s “mystical” moments of contemplation and artistic inspiration as well as his intensified perception of the moment, thus showing that 20th-century literature does not deal with “the self in history”, but with “history in the self”. Finally, the cycle of short-stories *Das dreißigste Jahr* is the best example of Bachmann’s literary reception of the *Recherche*. This work by Bachmann reveals a structural and thematic closeness to Proust’s masterpiece, as well as her particular way of depicting man’s inner devastation after the Second World War and the Shoah by indicating an open utopian direction.

Per una scrittrice come Ingeborg Bachmann, nata e cresciuta nella Carinzia meridionale (1926) tra la Prima Guerra Mondiale e l’ingresso delle truppe di Hitler a Klagenfurt (1938)¹, è naturale che il confine, territoriale e linguistico, assuma una centralità sia esistenziale che tematica dalla valenza positiva. Come si evince dalla *Nota biografica* (Bachmann 1978a) e viene sottolineato da Svandrlik (2001, p. 12), il percorso dell’autrice è caratterizzato da un doppio movimento: uno “centrifugo, nomade”, di fuga verso terre lontane, e uno di ritorno, “centripeto, verso il nucleo della propria origine e della propria topografia”, caratterizzata dalla campagna e dalla strettezza di una valle “con due nomi – uno tedesco e l’altro sloveno”, in cui la scrittrice da entrambe le parti è di casa e di cui supera i confini geografici, “con le storie di buoni e cattivi spiriti di due e di tre paesi; oltre i monti infatti, a un’ora di cammino, è già Italia” (Bachmann 1978a, p. 12). Anche la topografia interiore dell’autrice, da sempre appassionata lettrice, si nutre di molteplici elementi riconducibili non solo all’immaginario mitico della sua terra e alla sua multiculturalità, ma anche alla brutale irruzione della realtà della guerra in tale immaginario fantastico, alla coscienza dell’identità austriaca come “identità della differenza rispetto a quella tedesca” (Svandrlik 2001, p. 13) e alla lettura precoce di moderni poeti stranieri come Gide, Valéry, Eluard e Yeats. Muoversi seguendo le linee di confine e confrontarsi con le differenze diventa allora anche un atteggiamento ermeneutico che investe le topografie testuali che Bachmann esplora con un approccio soggettivo sì, ma non appropriativo, quindi non volto alla presa di possesso, bensì al dialogo e all’apertura, come risulta evidente da tutto il macrotesto e in particolare dalla sua lettura di Proust.

¹ Se la Grande Guerra ha decretato la prima rottura, ossia la fine dello Stato multinazionale asburgico, l’ingresso delle truppe di Hitler nella città natale ha segnato per l’autrice il momento di frantumazione della sua infanzia, come spiega in una famosa intervista del 1971, cfr. Bachmann (1983, p. 111).

Nel quadro della discontinua e complicata ricezione tedesca del capolavoro proustiano (Pistorius 2002), l'apporto di Ingeborg Bachmann è alquanto sconosciuto, ma di grande rilievo. L'importanza dell'autore per Bachmann è attestata non solo dalla sua biblioteca privata, contenente nove opere di Proust, tra cui due edizioni francesi e una tedesca di *Le temps retrouvé*, ma anche dal fatto che si occupi di lui a più riprese. A livello teorico la scrittrice affronta il tema due volte: il 13 maggio 1958 tiene un intervento alla radio (per il Bayerischer Rundfunk) intitolato *Il mondo di Marcel Proust – Sguardi all'interno di un pandemonio* (*Die Welt Marcel Prousts - Einblicke in ein Pandemonium*) e poi nel semestre invernale 1959/60 ne parla in tre delle cinque famose *Lezioni di Francoforte* con cui inaugura la cattedra di poetica all'Università. Non è casuale che entrambe le volte Bachmann, seguendo due suoi grandi modelli, si affidi al genere moderno del saggio facendone il luogo dell'utopia. Per Robert Musil, infatti, esso rappresenta uno “spazio intermedio” tra scienza, vita e arte, come tra etica ed estetica. Si tratta di una forma di espressione aperta e sperimentale che oppone una visione parziale e possibilistica del reale alla sua concettualizzazione in ideologie chiuse e in verità cristallizzate e categorizzanti. Tale paradigma tensivo e utopico rispecchia al contempo anche il “saggismo” come atteggiamento esistenziale e di pensiero di Ulrich, l’“uomo senza qualità”². Inoltre, in maniera non dissimile, per Th.W. Adorno il saggio è la forma critica per eccellenza e l'unico genere letterario in grado di mantenere la tensione dialettica tra scienza e poesia. Nella sua discontinua complessità, quindi, tale genere non si lascia racchiudere in un sistema, è progressivo e avveniristico e ricorda la concezione romantica del frammento (Świdarska 1989, pp. 6-8, 98; Wohlleben 2005, pp. 23-37). La prima opera in questione, *Il mondo di Marcel Proust*, notata dalla critica solo negli anni Ottanta³, ha come spunto l'uscita in tedesco dell'ultimo volume della *Recherche*⁴ e si colloca in un momento che costituisce una soglia nell'evoluzione della produzione bachmanniana: quella della svolta dalla poesia alla prosa, con la stesura della raccolta di racconti *Il trentesimo anno*, su cui torneremo. In confronto a quello tradizionale, la forma del saggio per la radio, concepito per essere solo ascoltato, risulta non solo più breve, ma anche più concentrata e al contempo “alleggerita” da inutili finzze stilistiche e, quindi, più diretta (cfr. Świdarska 1989, p. 67). Per di più, dietro l'aspetto solo apparentemente dialogico, il saggio di Bachmann non si presenta come un classico dialogo socratico, secondo il *topos* tradizionale, ma piuttosto come un monologo, in quanto le osservazioni teoriche sono riservate solo alla voce dell’“autrice”, mentre gli altri interlocutori si limitano a sostenerne le tesi citando alternativamente Proust e le opinioni critiche su di lui. Fin dall'inizio l'intervento radiofonico è caratterizzato da un approccio molto empatico e competente, ma anche fortemente soggettivo. Bachmann, infatti, afferma subito di non voler fornire ulteriori interpretazioni dell'opera di Proust rispetto alle molte già esistenti e a quelle eccellenti di E.R. Curtius, Walter Benjamin e Günter Blöcker; la sua intenzione è piuttosto quella di riscattare l'autore dal “marchio dello snobismo” e dall'ingiusta fama di “scrittore elitario, decadente, di difficile lettura” (Bachmann 1978b, p. 119) mettendo in luce nuovi aspetti del romanzo e calandosi “nel nuovo inferno che quest'opera contiene, nei gironi in cui vivono come dannati, *hic et nunc*, i personaggi di Proust”. Così facendo l'autrice intende mostrare quanto la *Recherche* si riveli, in ultima analisi, “un'opera dura, tragica, rivoluzionaria” (*ivi*, p. 121). Due sono gli aspetti fondamentali su cui verte il saggio. In primo luogo Bachmann definisce Proust un

² Come Musil spiega, appunto, in questo passo emblematico: “All'incirca come nei vari capitoli di un saggio si considera un oggetto da molti lati diversi senza comprenderlo tutto – perché un oggetto preso in tutto il suo insieme perde di colpo il suo volume e si riduce a un concetto – così egli credeva di poter considerare e trattare nel modo più giusto il mondo e la propria vita” (Musil 1978, pp. 281-282).

³ A differenza di paesi come la Francia, l'Inghilterra o gli Stati Uniti, la Germania e i paesi germanofoni hanno a lungo preso le distanze dal saggio, cfr. Świdarska (1989, p. 97).

⁴ Si tratta della prima traduzione tedesca in sette volumi dell'opera completa di Proust a cura di Eva Rechel-Mertens e, in particolare, dell'uscita dell'ultimo volume nel 1957 presso Suhrkamp.

“positivista”⁵ che persegue la ricerca della “verità” e sottolinea il fatto, a lungo taciuto dalla critica, che lo scrittore francese volesse inizialmente intitolare non un solo volume del ciclo, ma l’intero romanzo *Sodoma e Gomorra*, in quanto “motivo ricorrente che attraversa l’intero ordito dell’opera” e che ruota intorno alla figura centrale del Barone di Charlus, “gran maestro di Sodoma” e “uomo perseguitato”, “homme traqué” (*ivi*, pp. 124-126). Tale personaggio, costretto a celarsi continuamente dietro una maschera e a vivere di menzogne, dissimulazioni e ipocrisie, ha un doppio significato per Bachmann. Da un lato esemplifica la “verità” acutamente indagata da Proust, ossia il contrasto tra individuo e società, la metaforica “guerra di tutti contro tutti” (*ivi*, p. 134), *à la* Hobbes, e dall’altro fa trasparire una concezione tragica dell’amore che l’autore descrive con altrettanta scientificità positivista nel suo ciclico e inesorabile sorgere, cristallizzarsi e spegnersi fino all’esito più estremo: l’indifferenza. In quanto catastrofe e destino infausto, l’amore è visto come vana ricerca del piacere e desiderio impossibile a cui nessuno riesce a sottrarsi, mentre le passioni provocano solo dolore, poiché si amano persone indegne e, come spiega l’autrice:

L’amore è sempre infelice e gli amanti, soggetti alla sua spietata legge, finiscono in un ingranaggio di paura, gelosia e menzogna, e in preda a un dolore che morte e assenza non riescono a lenire. Soltanto il vuoto prodotto dall’oblio consente loro di adeguarsi nuovamente alla realtà, almeno per un certo tempo, finché non subentrerà un’altra persona. Così, il narratore, l’Io del romanzo, crede ogni volta che un’unica persona sia per lui il mondo intero [...] e ogni volta ripercorre quel calvario che è l’amore, sinché il tempo non compie la sua opera e l’oblio non prende il sopravvento (*ivi*, p. 130).

In questo meccanismo infernale in cui la passione amorosa è rappresentata come malattia, le uniche eccezioni sono “gli attimi contemplativi e di mistico abbandono” (*ivi*, p. 131), come nel caso del famoso passo all’inizio della *Prisonnière* in cui il narratore osserva Albertine addormentata e per un istante esce dalla dimensione del tempo. Nell’istantanea di un tale attimo epifanico il corso degli eventi si arresta, almeno fino al risveglio della protagonista che riporterà necessariamente il dolore. La passione comunque non è solo illusione e autoinganno degradante, in quanto “al tempo stesso è ciò che consente di liberare le forze migliori” (*ivi*, p. 134), quindi l’altro momento “salvifico” e inesplicabile è la sua commistione con l’arte. Il secondo aspetto del saggio, inscindibilmente legato al primo, su cui insiste Bachmann riferendosi soprattutto all’ultimo volume della *Recherche*, è la centralità del tema della guerra e di altri motivi ad essa strettamente correlati come l’evoluzione patologica dei personaggi sotto l’influsso di tale shock e l’osservazione altrettanto impietosa dei sentimenti collettivi che ne emergono, quali le ossessioni, le violenze e le prevaricazioni che rispecchiano quelle della patologia individuale. Infatti Bachmann definisce il capolavoro proustiano come un *Inferno* dantesco ambientato nella Parigi della Prima Guerra Mondiale il cui girone più profondo è costituito dalla scena notturna nella quale il narratore si ritrova in un bordello parigino dove assiste ad “uno spettacolo orripilante di miseria e dannazione umana in cui la feccia che monta dal basso, i ceti popolari, e quella che si riversa dall’alto, la buona società, si incontrano. Questa follia particolare sta per la follia generale. Il piccolo pandemonio è il riflesso del grande” (*ivi*, p. 143). Pur non essendosi mai considerato veramente tale, quindi, Proust per Bachmann risulta essere in ultima analisi un grande critico della società e ritrattista della dolorosa condizione umana. Nella parte finale del saggio l’autrice si sofferma, infine, su alcuni aspetti formali dell’opera proustiana, come la struttura circolare, il conferimento alle sue figure di un “massimo di dimensione temporale, visto che la dimensione spaziale di ognuno è estremamente ridotta” (Svandrlík 2001, p. 116) e l’apertura che deriva dall’“incapacità di trovare un punto fermo nella fuggevole vita reale” (Bachmann 1978b, p.

⁵ Tale definizione è mutuata da André Maurois (*A la recherche de Marcel Proust*, 1949), presente nella biblioteca privata di Bachmann.

145). Proprio tale apertura dà adito a diverse possibilità di leggere Proust, ma soprattutto in fondo rivela quanto in realtà ci sia dell'autrice e dei suoi temi dietro una simile lettura che sottolinea il carattere profetico di un'opera riletta alla luce del Secondo Dopoguerra quando la canonica *mémoire involontaire* non può trovare spazio, in quanto la memoria è ormai diventata un obbligo (Weigel 1999, p. 207).

Il ciclo di lezioni di poetica tenute all'Università di Francoforte costituisce il culmine della produzione teorico-saggistica bachmanniana e si muove tra i due poli estremi della sofferenza e dello slancio utopico che ricordano da vicino i due aspetti già menzionati nell'intervento radiofonico su Proust e che qui confluiscono direttamente nelle dichiarazioni e nelle "costanti" poetiche dell'autrice, continuamente rilevate dalla critica a partire dagli anni Settanta. A differenza del *Mondo di Marcel Proust* qui Bachmann, alternando strategicamente empatia e distacco, si sforza di creare una situazione dialogica nonostante la lezione accademica per sua natura non vi si presti. Tale "colloquio" con un "tu" si svolge da un lato con il pubblico da scuotere e dall'altro intesse un dialogo poetologico intertestuale con altri scrittori (Wohlleben 2005, p. 84), secondo una pratica tipicamente bachmanniana. Oltre all'aspetto dialogico un'altra caratteristica del ciclo di lezioni è l'apertura nel loro configurarsi come spazio intermedio, come un'"escursione" ("Streifzug", Bachmann 1978c, p. 200) o un *excursus* nella letteratura contemporanea, in cui la saggista si presenta come una specie di *flâneuse* e di "frontaliera" tra la letteratura e la scienza mostrando un atteggiamento oscillante tra scettico silenzio e ricerca di una nuova lingua utopica (Wohlleben 2005, pp. 90-93). Nella prima lezione, *Domande e pseudodomande*, Bachmann si pone il problema, cruciale nella letteratura contemporanea, di giustificare l'esistenza dello scrittore il cui confronto con la realtà del suo tempo si rivela necessariamente un'esperienza soggettiva dolorosa, proustiana, alla quale contrappone la forza motrice di un impeto morale e conoscitivo volto alla ricerca di una rappresentazione autentica che scuota il pubblico e miri non ad un rinnovamento estetico, bensì etico. Ne consegue la visione di una letteratura che si pone l'obiettivo di liberare il linguaggio dai suoi abusi e si presenta come territorio dai confini aperti e in trasformazione, in cui "al poeta riusciranno due cose: rappresentare, rappresentare l'epoca sua, e presentare qualcosa per cui il tempo non è ancora venuto" (Bachmann 1978c, p. 28). Come si evince persino dalla seconda lezione (*Sulle poesie*)⁶ che, come l'ultima, non menziona Proust, ma ribadisce il concetto che la novità del testo lirico non consiste nelle sue soluzioni sperimentali, bensì nel contesto morale, in tutto il ciclo delle *Frankfurter Vorlesungen* è evidente l'ottimistica fiducia dell'autrice nell'efficacia della letteratura, nella modificabilità della negatività e nella possibilità di superamento di ideologie vincolate e vincolanti seguendo la direzione di uno sviluppo dinamico sempre proiettato in avanti che è la *Letteratura come utopia* annunciata nella quinta lezione. Tra le due forze vettoriali antinomiche del mondo ermeticamente chiuso della sofferenza di passato e presente e di quello aperto e volto al futuro dell'utopia (Solibakke 1985, p. 7) troviamo le riflessioni della terza e della quarta lezione in cui Bachmann rispettivamente parla della "carnevalata" dell'Io testuale e, sulle orme di Benjamin, del rapporto con i nomi in diversi autori contemporanei tra cui Proust. È proprio nel cuore del ciclo di lezioni, in quella centrale appunto, che Bachmann postula la dissoluzione dell'Io nel passaggio dal XIX al XX secolo che implica anche un altro spostamento: "l'Io non è più *nella* storia, ma è la storia, oggi, a essere *nell'Io*" (Bachmann 1978c, p. 71). Rivelandosi come funzione in divenire che organizza il passato attraverso la memoria senza esserne in possesso, senza potersene più far garante, ma solo testimone, l'Io della *Recherche* si fa

⁶ In questa lezione Bachmann critica le correnti dell'estetismo (come il circolo di George), del Surrealismo o del Futurismo, prende congedo da ogni forma di estetica del genio sottolineandone la pericolosa vicinanza all'ideologia nazionalsocialista e, in aperto contrasto con la concezione monologica dell'arte di Benn, rivendica l'importanza dell'approccio dialogico che, infatti, come abbiamo visto, caratterizza i saggi bachmanniani. Anche il passaggio di Bachmann dalla poesia alla prosa è stato ricollegato, almeno da una parte della critica, a tale presa di distanza dall'estetismo.

portavoce della poetica della modernità come dubbio sulla conoscibilità e sulla rappresentabilità della storia stessa (Kaiser 1992, p. 7). Anche parlando dell'onomastica letteraria Bachmann sottolinea ancora una volta l'esemplarità del capolavoro proustiano che costruisce e decostruisce al contempo, mentre la letteratura assume i tratti di "un territorio di cui è difficile tracciare una mappa" e di "un organismo vivente che non ha uno sviluppo lineare in orizzontale, ma piuttosto in verticale" (Svandrlík 2001, pp. 124-125). Sebbene Bachmann non riscontri nel capolavoro di Proust un valore "utopico" vero e proprio, anche qui, come già nel saggio radiofonico, ne sottolinea l'appropriazione "mistica" dell'esperibile nell'attimo (epifanico) della percezione intensificata e nella momentanea evasione dalle trappole emotive (Kaiser 1992, p. 7).

La tensione verso l'impossibile come possibilità di allargamento dei confini non costituisce solo il programma utopico alla base dei saggi bachmanniani, ma è anche, in forma sempre variata, il filo rosso della sua prima raccolta di racconti *Il trentesimo anno* (*Das dreißigste Jahr*), pubblicata nel 1961, ma la cui lunga genesi, non a caso, è coeva al saggio su Proust e alle *Lezioni*. Inoltre la creazione di tale opera si colloca temporalmente, come annuncia programmaticamente il titolo, proprio quando Bachmann è una trentenne. I racconti rappresentano una soglia nella sua produzione, non solo perché, come anche i saggi, sanciscono il momento di cesura con la poesia e di passaggio alla prosa, allargando così i confini del concetto di letteratura come utopia (Weigel 1984, p. 62), ma anche in quanto da un lato ne recuperano i motivi e possono essere quindi considerati la resa letteraria di tali riflessioni poetologiche, mentre dall'altro anticipano temi della produzione dell'ultimo decennio. Sebbene il nome di Proust non compaia mai, *Il trentesimo anno* è l'opera di Bachmann che mostra gli esiti pratici più originali della sua lettura della *Recherche*, che comunque sarà costantemente presente nella produzione dell'autrice, ma che qui mostra chiare corrispondenze sia a livello compositivo che tematico (Kaiser 1992, p. 14)⁷. A parte l'evidente differenza tra la narrazione in prima persona del capolavoro proustiano e la continua alternanza bachmanniana di prima e terza persona, non solo da un racconto all'altro, ma anche all'interno degli stessi, a livello generale le somiglianze formali con la *Recherche* risultano palesi fin dalla struttura del *Trentesimo anno*, un ciclo di sette racconti come i volumi del capolavoro proustiano, e dal titolo, che allude al tema centrale del tempo, che accomuna entrambe le opere. Per di più i sette racconti sono organizzati secondo una vaga progressione cronologica che segue le diverse età della vita⁸, dal periodo dell'infanzia e della giovinezza del primo fino all'età avanzata del protagonista del penultimo, mentre l'ultimo, in quanto luogo "auto-tematico" di riflessione sull'arte, occupa una posizione privilegiata e costituisce un momento di svolta, come il settimo romanzo proustiano secondo la lettura di Bachmann. Kaiser inoltre mette in rilievo anche la centralità sia strutturale che tematica della quarta storia, *Tra pazzi e assassini* (*Unter Mördern und Irren*). Qui, infatti, non solo viene ripreso e potenziato il tema della guerra e delle sue distruzioni come "mito poetico originario", già presente come sfondo anche all'inizio della raccolta, ma tale motivo viene anche inserito proprio nel cuore di questo racconto che per la sua posizione costituisce il "girone infernale più profondo" del ciclo bachmanniano e, come nel caso di *Le temps retrouvé*, menziona quasi casualmente anche la scena di un bordello.

⁷ Nonostante le aperte critiche che gli sono state mosse in epoca più recente (Eberhardt 2002, p. 57), che si rivelano tuttavia prive non solo di giustificazioni concrete, ma anche di una *pars construens* che vi faccia da contraltare, il saggio di Kaiser rimane, a quanto ci risulta, l'unico ad occuparsi della ricezione bachmanniana di Proust in modo più che cursorio e a fornire, quindi, spunti di riflessione che, a nostro avviso, non hanno perso di interesse e validità.

⁸ Tecnica che ricorda da vicino anche un altro ciclo di racconti modernisti: *Dubliners* di Joyce, scrittore che Bachmann conosce e stima, come risulta evidente anche dalle *Lezioni* in cui lo cita, sebbene consideri la lettura di Proust più piacevole, cfr. Weigel (1999, p. 205). Alla fine del 1956 l'autrice aveva iniziato a leggere Proust che è poi rimasto un punto di riferimento importante per lei nel passaggio alla prosa, cfr. Svandrlík (2020, pp. 216-217; 262).

La messa in scena letteraria delle sue teorie saggistiche e la mappatura del confronto tematico di Bachmann con l'opera di Proust risulta invece più complessa. Come si evince soprattutto dal protagonista del secondo racconto, il più lungo, che dà il titolo all'opera, ma anche da diversi personaggi principali o secondari del resto del ciclo, il trentesimo anno di vita, tema caro alla letteratura europea novecentesca⁹, costituisce il filo rosso della raccolta e rappresenta in qualche modo un "confine/limite", ossia un asse esistenziale. In quanto momento di crisi e di presa di coscienza dello scarto tra desideri individuali e costrizioni sociali, questo motivo è strettamente legato a quelli della fuga/integrazione e della rifondazione. Altro comun denominatore dei racconti è la problematizzazione/dissociazione dell'Io che rispecchia la messa in discussione della centralità del suo ruolo nella filosofia moderna occidentale e della sovranità sulle proprie azioni (Bartsch 1997, p. 97), secondo quanto teorizzato da Bachmann nella terza *Lezione di Francoforte* e da lei illustrato sulla base di molti esempi letterari europei, tra cui, non a caso, Svevo e Proust. Tale atomizzazione dell'Io risulta evidente nelle figure del *Trentesimo anno*, che mette in scena personaggi tipizzati non rappresentati come protagonisti di uno sviluppo epico dell'azione, ma "fotografati" in istantanee di fasi esistenziali o monologhi interiori, spesso emblematicamente senza nome oppure con nomi stereotipati come i vari "Moll", al maschile, o Helena/Elena/Leni, al femminile, presenti nel racconto che dà il titolo all'opera. Qui il protagonista, trentenne appunto, come Ulrich dell'*Uomo senza qualità* di Musil, altro grande modello bachmanniano, si prende un anno di pausa e, fuggendo, tenta in vari modi di "ricominciare" opponendosi all'ordine costituito, sociale e linguistico. I quindici segmenti di varia lunghezza in cui è diviso il testo, scandito dai ritmi dei mesi, delle stagioni e delle mete dei suoi viaggi, danno solo l'impressione di un processo di formazione e di sviluppo lineare tradizionale il quale in realtà viene decostruito in un itinerario di disillusione che riscrive da un lato il peccato originale e la cacciata dal Paradiso Terrestre e dall'altro il mito faustiano (Svandrlík 2001, p. 146). Benché il trentenne si scontri contro l'aporia del suo progetto e fallisca nel suo tentativo di superare il limite rifondando la Storia e il linguaggio, emancipandosi dal "gergo canagliesco"¹⁰ dei Moll (Bachmann 1978d, p. 41), alla fine nell'incidente stradale, in cui il suo coetaneo alla guida simbolicamente soccombe, si salva e "risorge" alla vita attiva, comprendendo la necessità dell'integrazione. Gli echi della *Recherche* si riscontrano in alcuni motivi di questo racconto (Kaiser 1992, p. 11), quali il problema dell'identità, gli amori più o meno sofferti e colpevoli, l'alienazione del ritorno nella città d'origine (qui Vienna), in cui tutti sono diventati fantasmi, e soprattutto l'opposizione tra il processo d'invecchiamento e quello del ricordo, descritto in termini che rievocano molto da vicino quelli proustiani:

Non appena chiude gli occhi per proteggersi, si sente andar giù e precipita in un deliquio in cui trascina con sé ogni istante vissuto. Continua a sprofondare e il suo grido non ha suono (privato anche del grido, di tutto privato!) e precipita in una voragine senza fondo finché non perde i sensi, finché non si è dissolto, spento e annientato tutto ciò che egli credeva d'essere. Quando riprende conoscenza e tremando ritorna in sé, quando riacquista forma e ridiventa una persona che ha fretta d'alzarsi e uscire alla luce del giorno, allora scopre dentro di sé una nuova meravigliosa facoltà. La facoltà di *ricordare*. Non gli capita più, come sino a quel momento, di ricordare questo o quello quando meno se l'aspetta o perché lo desidera, ma è piuttosto una necessità dolorosa quella che lo costringe a ricordare tutti i suoi anni, quelli lievi e quelli travagliati, e tutti i luoghi dove in quegli anni aveva abitato. Getta la rete della memoria, la getta attorno a sé e tira su se

⁹ Per fare solo alcuni esempi, sono dei trentenni anche i protagonisti di Kafka (*Il processo* e *La metamorfosi*), Rilke (*I quaderni di Malte Laurids Brigge*), Döblin (*Berlin Alexanderplatz*), Grass (*Il tamburo di latta*), Sartre (*La nausea*), Camus (*L'estraneo*), Musil (*L'uomo senza qualità*), altro importante punto di riferimento non solo saggistico di Bachmann, e Svevo (*La coscienza di Zeno*) che, non a caso, l'autrice menziona nelle *Lezioni di Francoforte*, cfr. Bartsch (1997, p. 96).

¹⁰ Qui si avverte chiaramente il confronto intertestuale con Barthes, cfr. Weigel (1984, pp. 64-69).

stesso predatore e insieme preda, oltre la soglia del tempo, oltre la soglia del luogo, per capire chi egli sia stato e chi sia diventato (Bachmann 1978d, pp. 23-24, corsivi S.A.).

Ma bastava che, anche nel mio letto, il mio sonno fosse profondo e portasse a una piena distensione la mia ragione; allora questa abbandonava la zona del luogo dove m'ero addormentato, e quando mi svegliavo nel cuore della notte, come ignoravo dov'ero, così neppure sapevo al primo momento chi io fossi; avevo appena nella sua primitiva semplicità il senso dell'esistenza quale può fremere nel fondo di un animale; ero più spoglio dell'uomo delle caverne; ma allora il *ricordo* – non ancora del luogo dov'ero, ma di alcuni di quelli che avevo abitato e dove avrei potuto essere – veniva a me come un soccorso dall'alto per trarmi dal nulla donde non avrei potuto uscire da solo; in un attimo passavo sopra secoli di civiltà, e le immagini intraviste confusamente, di lampade a petrolio, poi di camicie con colletto rivoltato, a poco a poco ricomponavano i tratti originali del mio io (Proust 1956, pp. 6-7, corsivi S.A.).

Il primo racconto, *Giovinetta in una città austriaca* (*Jugend in einer österreichischen Stadt*), invece, è eccezionalmente ambientato nella città natale dell'autrice, Klagenfurt, negli anni Trenta-Quaranta, ossia durante la Prima Repubblica, e mostra le radici della debolezza e della distruzione dell'io che affondano nel processo di socializzazione dei protagonisti: bambini altrettanto tipizzati e senza nome, come il protagonista dell'altro racconto, appartenenti a una famiglia piccolo-borghese che vive in ristrettezze economiche. Nei ricordi d'infanzia contenuti nel racconto interno alla cornice del presente i bambini sono vittime di un'educazione doppiamente repressiva: a casa sono ridotti al silenzio, mentre a scuola non viene loro trasmessa una reale competenza linguistica, base dello sviluppo della personalità, ma solo la "cattiva lingua" e il sapere convenzionale, mentre il momento storico, quello dell'*Anschluss*, è vissuto come dispatrio¹¹. Qui Bachmann mostra di aver fatto propria la lettura proustiana a un duplice livello. In primo luogo l'esempio dello scrittore francese è presente nel contrasto tra il motivo della guerra – qui la Seconda Guerra Mondiale, la quale fa da sfondo ai ricordi del narratore e sancisce la perdita di poesia dell'infanzia – e i momenti di mistico rapimento estatico che ricordano la memoria involontaria (Kaiser 1992, pp. 13-14). Inoltre tale presenza si avverte soprattutto nella tensione dialettica, non a caso già riscontrata nei saggi, tra la chiusura strutturale del racconto, che fa da contraltare alla sconcertante complessità storico-sociale rappresentata, e quei fugaci momenti epifanici di estasi "mistica", come l'esperienza visiva della contemplazione del ciliegio alla luce del sole che, proustianamente, apre e chiude il racconto, e in Bachmann ne rappresenta la dimensione utopica. Anche i quattro testi successivi, come *Il trentesimo anno*, inscenano tentativi di ribellione a un ordine irrigidito per superarne i limiti e rifondarne uno nuovo. Nel terzo racconto del ciclo, *Tutto* (*Alles*), in cui l'opposizione di genere è sottolineata dall'uso della prima persona per la voce del padre e della terza per la madre, il padre attribuisce al figlio che deve nascere la missione di interrompere la Storia, per poi rendersi conto che metterlo al mondo in realtà non fa che riaffermarne il ritmo ciclico. A tale fallimento si aggiunge quello di non riuscire a dargli un nome, tema che ricorda da vicino le *Lezioni di Francoforte*; egli allora ricorre a tre patronimici inadatti, "confermando così il succedersi delle generazioni nell'ordine simbolico del Padre" (Svandrlik 2001, p. 149) e alla fine lo chiama con un ridicolo epiteto di cane (Fipps). Quando infine fallisce anche nel tentativo di sottrarlo al wittgensteiniano "addestramento" che è il processo linguistico di socializzazione (Bartsch 1997, p. 111), rinuncia completamente al suo progetto educativo e abbandona il figlio stesso che alla fine deve morire perché il padre si "evolva" e si riapra alla possibilità di procreare. Sebbene la madre rimanga un po' in secondo piano, si tratta dell'unica figura materna positiva e presente nell'opera di Bachmann. Anche nel racconto centrale del ciclo *Tra pazzi e assassini* (*Unter Mördern und Irren*) le donne vengono menzionate solo di riflesso in questa vicenda prettamente maschile rimanendo isolate

¹¹ E che ricorda l'episodio, traumatico per Bachmann, dell'ingresso delle truppe nazionalsocialiste a Klagenfurt, cfr. *supra*.

e “vittime”, sole con le loro frustrazioni e il loro odio represso che riescono a sfogare solo nei sogni, in cui possono assassinare i loro mariti. Il racconto è ambientato dopo la guerra, negli anni Cinquanta, e affronta il tema della mancata elaborazione del lutto per la violenza storica inscenata nella convivenza apparentemente pacifica di sette figure maschili di cui quattro compromesse con il regime, ex-“aguzzini” perfettamente reintegrati in posizioni culturalmente importanti della società, e tre “pazzi”, definiti anche “ebrei”, non perché lo siano veramente, ma in quanto intellettuali disorientati ed emarginati, quindi “diversi” e “vittime”. Infatti la presenza di un’aggressività latente che serpeggia e si percepisce costantemente sia nelle descrizioni delle figure che nei dialoghi intorno alla guerra, simbolo di un passato non superato e sempre ‘in agguato’, alla fine esplose in aperta aggressività verso il nuovo arrivato. Questo risulta essere in ultima analisi un altro “pazzo” che, paradossalmente, pur essendo stato convinto tutta la vita di essere un assassino, non ha mai fatto del male a nessuno, e che diventa a sua volta una vittima. La parabola si chiude sullo slancio utopico, rifondativo, da parte del narratore che, reprimendo il suo odio, vuole interrompere la catena tra carnefice e vittima rifiutando la violenza e quel permanente stato di guerra che anticipa i temi dell’ultima produzione bachmanniana e ricorda la guerra di tutti contro tutti del saggio radiofonico su Proust. Anche il penultimo racconto, *Un Wildermuth (Ein Wildermuth)*, che nelle due parti alterna di nuovo prima e terza persona, mette in scena da un lato la decostruzione del linguaggio, che culmina nel personaggio tragicomico del perito dei bottoni, e dall’altro un doppio parricidio¹². Se l’imputato Wildermuth, infatti, ha ucciso veramente il padre, il giudice Wildermuth compie un parricidio simbolico, in quanto, l’aver perseguito tutta la vita la ricerca della verità, come voleva suo padre, alla fine sfocia in un urlo disperato che è l’espressione della presa di coscienza dei limiti della conoscenza e del linguaggio. Tali limiti sono rappresentati, ancora una volta di riflesso, anche dai personaggi femminili di questo racconto, secondari ma importanti, in quanto Gerda, la moglie del giudice, con il suo “linguaggio fiorito” che “intrattiene sé e gli altri ininterrottamente a spese della verità” (Bachmann 1978d, pp. 177, 167) mostra che tale “mascherata” è l’unico modo per la donna di avere un luogo di articolazione, seppur marginale, nella società patriarcale. Invece Wanda, la cameriera con cui il giudice ha una storia “vera”, tace e si esprime attraverso il linguaggio della natura e del corpo. Se finora i personaggi femminili avevano fatto solo delle comparse fugaci nella raccolta di racconti, prevalentemente maschili, ne diventano le protagoniste nel quinto e nell’ultimo offrendoci un punto di vista interno. In *A un passo da Gomorra (Ein Schritt nach Gomorrha)* l’eco proustiana è evidente fin dal titolo (Kaiser 1992, p. 12) e si rifrange in vari motivi che, dalla scena della ‘discesa agli Inferi’ simboleggiata dal locale notturno a quella della contemplazione di Mara dormiente da parte di Charlotte, passano per il tema centrale dell’amore che in Bachmann, proustianamente, “è sempre tragico perché incompatibile con l’individuo funzionale alla società” (Svandrlik 2001, p. 157). Rispetto a Proust, invece, nell’universo narrativo bachmanniano è la donna ad essere “accerchiata” e “perseguitata”, “femme traquée”¹³ (Świdorska 1989, p. 89). Qui però Charlotte è una musicista piuttosto ‘emancipata’, che dà

¹² Il racconto contiene anche un’allusione al famoso episodio della madeleine di Proust: infatti, mentre il giudice Wildermuth studia gli atti del processo riguardanti l’imputato omonimo, si ricorda improvvisamente degli odori (sgradevoli) provenienti da un appartamento piccolo-borghese abitato da un altro suo inquietante ‘soscia’ a Graz. Citando Proust, Bachmann introduce uno spostamento che riguarda sia l’ambientazione spaziale e sociale della scena sia l’esperienza sensoriale che riporta a galla un mondo perduto, però negativo, non solo per l’odore nauseante, ma anche per la ripetizione dell’esperienza perturbante del confronto con un altro personaggio omonimo del passato. Cfr. Bachmann (1978d, p. 151); Svandrlik (2020, p. 443).

¹³ Secondo la definizione data da Bachmann nel suo intervento radiofonico su Proust al personaggio del Barone di Charlus qui ripresa in chiave femminile da Świdorska, cfr. *supra*. Svandrlik fa notare che nel nome “Charlotte” sono contenuti riferimenti sia a Lot che allo Charlus proustiano, mentre i colori dell’abbigliamento di Mara, rosso e nero, rimandano sia al fuoco che all’inferno e, quindi, nuovamente a Proust. Nella scena “contemplativa



una festa anche in assenza del marito, ha una sua carriera indipendente e la possibilità di vivere un'alternativa all'amore eterosessuale con Mara, figura non a caso connotata dal colore rosso dello spirito elementare del fuoco. Tuttavia, invece di coglierla, Charlotte trasforma tale opportunità in occasione per riflettere sul suo matrimonio e rimetterlo in discussione in un esperimento di rifondazione di un nuovo regno – “né degli uomini né delle donne”, secondo la *Genesi* biblica – che faccia di Mara la sua “creatura” e sostituisca il linguaggio degli uomini e quello delle donne, entrambi criticati, con delle nuove immagini antagoniste. Nonostante l'esperimento non riesca, forse perché non porterebbe a un vero ribaltamento di valori, ma solo a una sostituzione nei giochi di potere, ciò che rimane è il lavoro del lutto (il bianco sostituisce emblematicamente il rosso) e una visione di sogno, che riscrive la fiaba di Barbablù, in cui Charlotte seppellisce in una stanza segreta suo marito e gli altri uomini della sua vita buttando via la chiave. L'ultimo racconto, infine, *Ondina se ne va* (*Undine geht*), occupa non solo una posizione privilegiata nel ciclo, ma mostra anche un superamento dei limiti del genere letterario del racconto che diventa un'invettiva dal linguaggio lirico-figurativo. Bachmann fa dello spirito elementare protagonista della fiaba romantica una figura nuova che getta lo sguardo da un altro mondo su quello patriarcale e che, come una frontaliera, si muove ripetutamente tra terra e acqua ogni volta che viene tradita dagli uomini, da quegli “Hans” tipizzati che definisce “mostri”, in un andamento ciclico che ricorda ancora una volta quello del capolavoro proustiano. L'acqua, elemento liquido e mobile, diventa inoltre il non-luogo anfibio dell'utopia a cui è demandato il compito di mostrare la direzione per superare i limiti espressivi e realizzare un altro mondo possibile, mentre Ondina rappresenta sia l'arte che il desiderio e il diritto utopico femminile al superamento della separazione tra i sessi e alla realizzazione dell'amore totale.

Oltre alle singole convergenze strutturali e tematiche messe in rilievo, quindi, dai saggi e dal ciclo di racconti si evince che la lettura di Proust da parte di Bachmann, in ultima analisi, risulta soprattutto emblematica della prassi ermeneutico-poetologica dell'autrice basata sul confronto intertestuale e sulla sua attualizzazione in una tensione etica volta al superamento delle dicotomie storiche, linguistiche e di genere. Proiettato in avanti su tale direzione utopica, con un “richiamo” ai temi dell'ultima fase (*Todesarten*, *Simultan*), e al contempo circolare, metariflessivo, come la *Recherche*, nel ‘concludere’ rimandando alle epifanie dell'inizio del ciclo, il racconto finale del *Trentesimo anno* costituisce un momento di “illuminazione”¹⁴ e apertura in cui Bachmann compie l'atto supremo di varcare il confine proustiano della dissociazione tra esperienza erotica e artistica, affidando tale compito alla letteratura.

proustiana”, invece, Svandrlik mette in rilievo lo spostamento da parte di Bachmann dell'accento sulla protagonista e sul momento di riflessione piuttosto che sulla contemplazione stessa (2020, pp. 341-342; 344-346).

¹⁴ Il termine (“Lichtung”) è di chiara matrice heideggeriana, cfr. Bartsch (1997, p. 120), Svandrlik (2020, p. 391).



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Arnold, H.L., 1984, a cura, *Ingeborg Bachmann*, München, Edition Text + Kritik.
- Bachmann, I., 1978a, "Biographisches", in Bachmann, I., *Werke*, Ch. Koschel, I. von Weidenbaum, C. Münster, a cura, 4. Bd. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang, München, Piper, pp. 301-302; trad. it. in Svandrlík, R., *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura. Poesie, prose, radiodrammi*, Roma, Carocci 2001, pp. 12-13.
- Bachmann, I., 1978b, "Die Welt Marcel Prousts – Einblicke in ein Pandämonium", in Bachmann, I., *Werke*, Ch. Koschel, I. von Weidenbaum, C. Münster, a cura, 4. Bd. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang, München, Piper, pp. 156-180; trad. it. "Il mondo di Marcel Proust. Sguardi in un pandemonio", in *II dicibile e l'indicibile*, Milano, Adelphi 1998, pp. 119-151.
- Bachmann, I., 1978c, "Frankfurter Vorlesungen.: Probleme zeitgenössischer Dichtung", in Bachmann, I., *Werke*, Ch. Koschel, I. von Weidenbaum, C. Münster, a cura, 4. Bd. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang, München, Piper, pp. 181-271; trad. it. *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano, Adelphi 1993.
- Bachmann, I., 1978d, "Das dreißigste Jahr", in Bachmann, I., *Werke*, Ch. Koschel, I. von Weidenbaum, C. Münster, a cura, 2. Bd. Erzählungen, München, Piper, pp. 83-263; trad. it. *Il trentesimo anno*, Milano, Adelphi 1985.
- Bachmann, I., 1983, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, Ch. Koschel, I. von Weidenbaum, a cura, München, Piper.
- Bachmann, I., 2020, *Das dreißigste Jahr. Erzählungen*, R. Svandrlík, a cura, München-Berlin-Zürich, Piper Suhrkamp.
- Bartsch, K., 1997, *Ingeborg Bachmann*, 2. Auflage, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- Chiarini, P., 1988, "Auf der Suche nach wahren Sätzen. Zur Poetik Ingeborg Bachmanns", in H.D. Schlosser, H.D. Zimmermann, a cura, pp. 15-26.
- Eberhardt, J., 2002, »*Es gibt für mich keine Zitate*«. *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Göttsche, D., Ohl, H., a cura, 1993, *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Hahn, B., 2007, a cura, *Im Nachvollzug des Geschriebenseins. Theorie der Literatur nach 1945*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Kaiser, G.R., 1992, "»Positivist und Mystiker« Ingeborg Bachmann als Leserin Prousts", in *Proustiana*, X/XI, pp. 4-24.
- Kaiser, G.R., 1993, "Kunst nach Ausschwitz oder: »Positivist und Mystiker« Ingeborg Bachmann als Leserin Prousts", in D. Göttsche, H. Ohl, a cura, pp. 329-352.
- Lützel, P.M., 1994, "Einleitung: Poetikvorlesungen und Postmoderne", in P.M. Lützel, a cura, pp. 7-19.
- Lützel, P.M., 1994, a cura, *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt/M., Fischer Taschenbuch Verlag.
- Musil, R., 1978, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in Musil, R., *Gesammelte Werke*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt; trad. it. *L'uomo senza qualità*, 2 voll., Torino, Einaudi 2014 [1996].
- Pistorius, G., 2002, *Marcel Proust und Deutschland. Eine internationale Bibliographie*, Heildeberg, Universitätsverlag C. Winter.
- Proust, M., 1954, *A la recherche du temps perdu*, P. Clarac, A. Ferré, a cura, Paris, Gallimard; trad. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino, Einaudi, 2017.
- Schlosser, H.D., 1988, "Poetik und Sprache. Zur Auffassung von Sprache in der neuen Folge der Frankfurter Poetik-Vorlesungen (1979-1986)", in H.D. Schlosser, H.D. Zimmermann, a cura, pp. 135-160.



- Schlösser, H.D., Zimmermann, H.D., 1988, a cura, *Poetik: Essays über Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Wolfgang Hildesheimer, Ernst Jandl, Uwe Johnson, Marie Luise Kaschnitz, Hermann Lenz, Paul Nizon, Peter Rühmkorf, Martin Walser, Christa Wolf und andere Beiträge zu den Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/M., Athenäum.
- Solibakke, R., 1985, “‘Leiderfahrung’ und ‘homme traqué’: Zur Problemkonstante im Werk von Ingeborg Bachmann”, in *Modern Austrian Literature*, vol. 18, n. 3/4, pp. 1-19.
- Svandrlik, R., 2001, *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura. Poesie, prose, radiodrammi*, Roma, Carocci.
- Świdarska, M., 1989, *Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Ingeborg Bachmann als Essayistin*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Weigel, S., 1984, “»Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang«. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise”, in H.L. Arnold, a cura, pp. 58-91.
- Weigel, S., 1999, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien, Paul Zsolnay Verlag.
- Wilke, T., 2007, “Auftrittsweisen der Stimme. Polyphonie und/als Poetologie bei Ingeborg Bachmann”, in B. Hahn, a cura, pp. 147-160.
- Wohlleben, D., 2005, *Schwindel der Wahrheit. Ethik und Ästhetik der Lüge in Poetik-Vorlesungen und Romanen der Gegenwart. Ingeborg Bachmann, Reinhard Baumgart, Peter Bichsel, Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W.G. Sebald, Hans-Ulrich Treichel*, Freiburg i.Br.-Berlin, Rombach Verlag.