

Voci di creature incatenate.
Amelia Rosselli ascolta Ingeborg Bachmann

Silvia De March
Università degli Studi di Padova

Abstract

Numerose dichiarazioni di Amelia Rosselli istituiscono un rapporto saldo tra l'ultimo suo poemetto, *Impromptu*, edito nel 1981, e le poesie di Ingeborg Bachmann. Alla luce dei documenti conservati nel Fondo Amelia Rosselli del Centro di Tradizione Manoscritta di Pavia, analizziamo le convergenze testuali tra le due produzioni poetiche e le premesse teoriche affini. Concludiamo che l'ispirazione alla Bachmann è piuttosto labile e che di contro l'insistenza nel proclamare un'ascendenza genetica da una parte convalida una corrispondenza maggiormente retrospettiva, dall'altra rientra nella strategia di autocostruzione di una figura autoriale da parte della Rosselli.

Parole chiave

Amelia Rosselli, Ingeborg Bachmann, poesia, autore

Contatti

xylvi@libero.it

È il 1984 quando Amelia Rosselli scrive al fratello (30.V.84) di aver avviato lo studio di Ingeborg Bachmann. Addirittura in un'intervista del 1987 dichiara:

...per esempio *Impromptu*, avevo studiato molto a fondo un canto di Dante dell'*Inferno*, a modo mio, e ho studiato molto a fondo le poesie tradotte in tedesco con testo a fronte della Bachmann. E qualche scintilla è scoppiata lì. (Rosselli, *È vostra la vita* 209)

Si parla in ogni caso dell'opera poetica, non di quella letteraria nel suo complesso; non conoscendo il tedesco, la Rosselli non poté apprezzare la complessità formale dei testi in analisi.

Ciononostante, negli interventi pubblici o *reading* degli anni Ottanta, Amelia divulga la conoscenza della poetessa austriaca come tra le più interessanti rappresentanti di una nuova poesia al femminile.

Pare dunque la Rosselli stabilisca con la poetessa Bachmann un legame tardivo all'altezza di *Impromptu* (1981); anche i libri presenti nella biblioteca di Amelia sono postumi rispetto alla morte dell'autrice austriaca, accaduta nel 1973, e in traduzione italiana. A parte sono state ritrovate fotocopie della I edizione dell'antologia *Poesie* a cura di Maria Teresa Mandalari edita nel 1978 da Guanda, in cui va tenuto presente non era incluso l'eloquente *Monologo del Principe Myskin*.

Le sottolineature con cui Amelia segna la propria attenzione sulle pagine dei propri libri non ci dicono molto. Nemmeno la trascrizione di una delle letture svolte dalla Rosselli, a Genova nel 1984, documentata in *Silhouettes. L'altra poesia* (1985), che alternava testi propri a quelli della Bachmann: quattro poesie dell'autrice austriaca (*Il tempo dilazionato*,

Tema e variazione, Canti durante la fuga, A voi, parole), quattro di quella italiana (*Fra le stanze che oscuravano la mia viltà* da *Variazioni belliche* (1960-61), *Tende rivoluzionarie del mio cuore* da *Documento* (1966-73), *Nella tragedia che tu vorresti imprimere* da *Appunti sparsi e persi* (1966-77), I stanza di *Impromptu* (1981). Manca un'indicazione interpretativa; tuttavia la campionatura testimonia un riferimento non circoscritto ad *Impromptu*.

Abbiamo dunque cercato di indagare il rapporto tra le due serie e di approfondire quello più specifico con l'ultimo poemetto della Rosselli. Dai risultati emerge che la presenza della Bachmann, in qualità di fonte, va ridimensionata e ricollocata come figura specchiante con effetti retroattivi.

1. Affinità elettive

Parlare della convergenza tra la scrittura delle due autrici implica fare riferimento ad un orizzonte storico condiviso da entrambe e che si esplica in motivi tematici comuni e in una ricerca formale non meramente luddista. Metteremo perciò in evidenza affinità che non sono solo biografiche ma che vengono tematizzate a livello letterario e individuano motivi testuali di condivisione, in particolare con *Variazioni belliche* ma non solo.

L'irruzione prima del nazismo, poi della guerra, segna un trauma per la giovane Bachmann, cresciuta in Carinzia, zona di confine e di minoranze etniche, e propriamente a Klagenfurt, dove vi fu una succursale del campo di concentramento di Mathausen.

Figlia di un ufficiale tedesco, Ingeborg appartiene alla generazione di figlie simbolicamente uccise dai padri stessi, responsabili del mondo dell'Olocausto. Da adulta, si fece esponente della generazione erede dei *carnefici* che cercava un dialogo con la controparte, con le vittime e i loro cari, come avrebbe potuto essere Amelia stessa. A tal proposito, eloquente è la lirica *Mezzogiorno precoce*, che si iscrive sullo sfondo esplicito di una Germania disseminata di «macerie» e che «il cielo tinge di nero: i carnefici di ieri / vuotano il calice d'oro. / Sprofondare vorrebbero i tuoi occhi».

Pur avendo due matrici di destini antitetici, le due scrittrici sono dunque accomunate da un senso di orfanismo e di disorientamento tra patrie non riconoscibili. Convergono in una poetica della 'visione', di una verità che si fa chiara alla luce del dolore e della disillusione, di un'*esperienza* che si fa *maestra di vita* più eloquente di qualsiasi altra sistematizzazione filosofica. Grazie alla conoscenza acquisita tramite il dolore, si affina la capacità demistificatoria nei confronti del potere istituito, sia rispetto agli errori passati che nella miopia del presente. Per questo atteggiamento di 'veggenza', tanto la Bachmann quanto la Rosselli furono soprannominate *sibilla*. Entrambe denunciarono il corso generale della restaurazione postbellica – «La guerra non viene più dichiarata, / ma proseguita. L'inaudito / è divenuto quotidiano» secondo la Bachmann in *Tutti i giorni* – : anche la pace si era fatta ideologia – *pace vinta* come scrisse la Rosselli in *Impromptu*, IX –, avvolta nel conformismo reazionario, nella perseveranza delle disuguaglianze, nell'immobilismo di una guerra fredda che si svolgeva, prima che sul piano internazionale, su quello interno.

Per entrambe le autrici, occorre difendere una speranza più grande, che non avesse nulla a che vedere con il quietismo consolatorio dei perbenisti. Una speranza utopica, di cui la letteratura si facesse portavoce attraverso un linguaggio extra-ordinario, mai allineato in un solco prestabilito. Entrambe testimoniano la loro inquietudine espressiva nell'opera intera e in passi precisi, *L'Esilio* della Bachmann, metaforico e autobiografico, delinea una condizione di inappartenenza che coinvolge anche la lingua: «mi aggiro in mezzo a tutti i linguaggi» pare situazione molto simile al mistilinguismo in cui si è svolta l'esistenza della Rosselli, tra italiano, francese e inglese, senza un'autentica padronanza.

Essa stessa, in *Impromptu* (VIII) dichiara che «tarda tornavo alle parole / che mi sfuggivano; bloccata la promessa / d'un semplice linguaggio».

Al di là degli sviluppi specificatamente linguistici delle due, in entrambi i casi le modalità argomentative si sono distinte per originalità. *Il tempo dilazionato* (1953) fu per la Bachmann un eccezionale esordio affermativo. In esso si affronta la questione del cambiamento sociale negli anni Cinquanta e si reagisce alle varie minacce del clima da guerra fredda con una soluzione letteraria che coniuga attualità storica e consapevolezza della tradizione letteraria. Un connubio che pure la poetessa italiana perseguiva con intenzionalità, nel rifiuto di uno sperimentalismo dadaistico.

Da un orizzonte franante, da cui solo la fuga pare possibile, la giovane Bachmann riesce a librare uno sguardo lucidamente metastorico. Il senso di precarietà dato dal tempo dilazionato, ovvero concesso a ore, ma revocabile condanna ad una condizione di *esuli*, colpevoli di essere sopravvissuti. Che dopo Auschwitz si potesse e si dovesse ancora fare cultura e letteratura, sia la Bachmann che la Rosselli sembrano testimoniare, opponendo ad una *visione crematorizzata* e ad una *vita terrorizzata* (*Impromptu*, III) una tensione creativa, eroica, (ri)costruttiva, resistenziale.

Dal punto di vista formale, la sintonia tra le due poetesse è evidente. *Il tempo dilazionato* è una raccolta caratterizzata da grande coesione interna, pari al dominio intratestuale dell'opera della Rosselli. La ricorsività si modula sia come ripresentazione di alcuni leitmotiv, sia come elemento strutturale: molti testi iniziali si fondano su ricombinazioni di versi che scandiscono le tappe dello sviluppo lirico, con un effetto anche mantrico o salmodiante. Tipica della Bibbia, riferimento essenziale per la Rosselli, è anche certa icausticità. Prendendo le mosse da un movimento ampio e largo, le misure metriche tendono ad essere sintattiche e a contenere singoli scatti di immagine cesellati come brevi versetti. Attraverso trasfigurazioni mitiche, metafore, correlativi oggettivi, in una scorrevole concatenazione si modulano gli elementi costitutivi di scene allegoriche ma immediatamente pregnanti, dimostrando un alto grado di raffinatezza di una poesia di matrice intellettuale.

Con *Invocazione all'Orsa maggiore* (1956), seconda ed ultima raccolta autorizzata, la prospettiva dell'autrice si fa più sensistica, in corrispondenza ad un soggiorno nel Mediterraneo. L'impatto del Meridione d'Italia è analogo in entrambe le autrici, provenienti da una cultura sociale e da un immaginario nordici. La precisione meditata della prima raccolta lascia spazio a restituzioni più discorsive, impressionistiche da una parte, dall'altra baroccheggianti.

Ad una leggerezza più disimpegnata concorre anche l'ebbrezza dell'amore, ipostatizzato dalla Bachmann come una forza della natura capace di una rivoluzione politica. Anche nella Rosselli la passione amorosa ha un potere catartico e realizzante, compensatorio rispetto ai limiti della società. In entrambe, comunque, la figura femminile non è affatto miniaturizzata, anzi tenta un processo di elaborazione androgina in antagonismo con quella maschile.

Le poche liriche successive della Bachmann, sparse in rivista ma comunque campionate in antologia, registrano un'involuzione prospettica, una chiusura d'orizzonti e un senso di irreparabilità che hanno marcato l'attenzione della lettrice Amelia, prossima alla soglia di immedesimazione. *Un morto sono che cammina* (da *Esilio*) e *il Tempo è il mio assassino* (da *Corrente*), scrive l'autrice tedesca, in un atteggiamento di resa al destino di sofferenza che non poteva che essere intimamente condiviso dalla poetessa italiana.

2. All'improvviso, un tempo dilazionato

Non si intende qui dare una lettura complessiva di *Impromptu*, per la quale si rimanda ad altra sede. Confrontandolo con l'antologia della Bachmann, i punti di tangenza sono circoscritti, nonostante, a detta dell'autrice, esso sia nato sotto la sua influenza. La principale immagine che li accomuna è quella del *sole*; altre consonanze sono meno generative e indicano piuttosto una sensibilità comune.

La prima parte di *Impromptu*, complessivamente diviso in tredici stanze, dichiara la relazione molto stretta con la figura umana ed etica di Pasolini. Questo *lungo fratello* si innesta su una sfera familiare allargata, che definisce l'orizzonte di movimento del soggetto. Motivi autobiografici sono chiaramente riconoscibili, modulati come rievocazione del passato e come fantasmi del presente. Lo snodo tra queste due ipoteche si sviluppa trafigurando sempre più il discorso con elementi paesaggistici, a tratti caricati di valenze simboliche: le immagini del *campo*, del *grano*, dello *stelo*, dell'*erba* connotano un'argomentazione allegorica decifrabile in modo approssimativo. L'ambientazione naturalistica, su cui si inseriscono squarci di attualità, presenta affinità con la maniera poetica della Bachmann, ancor più condizionata dal paesaggio dopo il soggiorno italiano (quindi nella seconda raccolta, *Invocazione all'Orsa Maggiore*) e già in precedenza attenta a una ricerca di corrispondenze tra considerazioni esistenziali e storiche e situazioni naturali.

Dal punto di vista immaginifico, nella sua poesia si distingue l'alternanza di illuminazioni e inabissamenti di una *nave solare* oppure del corrispettivo notturno, le costellazioni sideree (come l'*Orsa Maggiore*) che indicano la direzione dell'agire e in particolare del linguaggio, della letteratura intesa come utopia. Il componimento con cui si apre l'antologia estende la luce del *grande carico* del sole a sineddoche dell'*estate*. La seconda parte analogamente si apre con un inno *Al sole*. Poesie come *Stelle di marzo*, *Mezzogiorno precoce*, *La terra primigenia*, più di altre, vivono di una fusione panica nella *luce*, portatrice di vita, fecondità, verità, la cui azione è intensificata dalla privazione («il sole a lungo tardò a sorgere per noi» in *Legno e schegge*).

Nella Rosselli lo stilema del *sole* ha una duplice modulazione. Una serie localizzata nella prima parte, quella più condizionata dalla presenza di Pasolini e della famiglia, sembra indicare il *sole* dell'utopia: «non v'è sole che non sia / lumiere», con un rimando all'Illuminismo; «non v'è // sole ch'appartenga al popolo; quel sole che oramai non / ho visto più», a testimonianza della caduta di un mito – non riducibile a quello del socialismo – e di una *visione* per cui i *padri*, Carlo e Nello, furono assassinati. Anche nella Bachmann ricorrono immagini di un *sogno* storico infranto (si veda *Mezzogiorno precoce* e *Volo notturno*).

Nella seconda metà di *Impromptu* il motivo del *sole* dismette la sua funzione simbolica, si modula in maniera più discorsiva e più aderente all'aspetto naturalistico. Tra i vari, «mentre voi fate alla guerra io mi beo nel sole» è un verso emblematico anche di un cambiamento di identità del soggetto, testimoniato dall'intreccio con un altro motivo portante: quello dello *stelo* e dell'*erba*, di matrice dickinsoniana. Si delinea infatti un io che via via tenta di emanciparsi da uno sfondo connotato dal rigore e dal ricatto etico, dal sacrificio per gli ideali e dal senso di colpa, e di ritrovare e assimilare la lezione di vitalità e leggerezza emanata dal *sole*.

Di conseguenza, il *cuore d'erba* di Amelia *rende furenti* e poi *invidiosi* un *voi* assente ma onnipresente, che ha sembianze genitoriali abbastanza nette e si intreccia in modo complesso con le istanze di un Super Io ipertrofico fino a determinare allucinazioni schizofreniche.

L'immagine del *granoturco* stabilisce una relazione sostitutiva e di intermediazione con le assenze. Esso occupa spesso un *campo* che si ripresenta variabilmente: richiama il

“campo santo” e definisce il campo del reale o un campo di forze – *quel campo che tutti credono / pace e infatti è vinta* – come spazio vivibile risultante nel dopoguerra. Il soggetto ne sta prevalentemente ai margini e il *campo* sembra essere stato concimato da chi ha sacrificato la propria vita per il bene comune. Il *grano* ne è un frutto spontaneo, simile per funzione ai *papaveri* in Zanzotto che materializzano le vite sacrificate dalla Storia.

Anche nella Bachmann si ritrovano un paio di occorrenze di *frumento*, altre di *semina* e del *pane* inteso come suo prodotto; la *parola* stessa *semina* in *Discorso ed epilogo*. Complessivamente l'autrice austriaca attinge ad un'area semantica che sposta l'accento sul lavoro umano per la rigenerazione, con probabili rimandi biblici; quella italiana rielabora piuttosto l'iconografia della letteratura resistenziale, dell'epica cantautorale italiana (una per tutte *La guerra di Piero* di Fabrizio De Andrè) e qualche accenno all'immaginario sovietico.

Ma è soprattutto la storicizzazione del discorso poetico a mettere in evidenza un'esperienza comune. La «visione crematorizzata // della mia e vostra vita terrorizzata» della Rosselli trova corrispondenza nel sentire della Bachmann del *mondo in declino* come una *placenta degli orrori*. Da una parte ciò si lega ad una violenza materiale che si svolge sia sul piano interno che internazionale. Per indicare le scissioni intestine della Germania, in *Mezzogiorno precoce* la Bachmann restituisce che «l'angelo suo decapitato cerca un sepolcro / per l'odio, e ti offre la ciotola del cuore; mentre l'ombra dell'eterno riarmo / ricopre il cielo» in *Tutti i giorni* e tra le *macerie* ci sono *mine* su cui «potresti saltare». La sensibilità per la violenza politica e sociale, in particolare degli anni di piombo, contraddistingue la Rosselli specie in *Documento*; in *Impromptu* (VIII) «spiombano finte / bombe sul naso della gente», v'è una *guerra* combattuta a scariche di *mitra* e circola una «giardiniera d'un agente / non in borghese». Il clima della guerra fredda e la strategia della tensione producono dunque immagini che si sovrappongono alla memoria del conflitto bellico e appaiono come una permanente continuazione.

Oltre alla violenza materiale, c'è in entrambe la percezione di una violenza più sottile: «violenza fa male perché è benevola / e perciò s'irrida di permessi al ridere» (Rosselli, *Impromptu*, X); come in *Tutti i giorni* della Bachmann, «La guerra non viene più dichiarata, / ma proseguita. L'inaudito / è divenuto quotidiano e l'indicibile, pronunciato sottovoce, trascorre nel paese» in *Mezzogiorno precoce*. Il dopoguerra non ha infatti coinciso con quella palingenesi che durante la Resistenza ci si aspettava o a cui l'aspetto totalizzante del conflitto sembrava preludere. I sacrifici perpetuati per cause ideali sembrano essere vanificati, demistificati e derisi. Il disincanto è un sentimento condiviso dalle due autrici, maggiore nella Rosselli perché associato al *tradimento* da parte dei genitori, che hanno dissipato la loro esistenza e di conseguenza quella dei figli per qualcosa che non si è compiuto. La componente autobiografica nella scrittrice italiana è più rilevante ed assume declinazioni rancorose che solo verso la conclusione trovano un'apertura sociale: «nella lontananza ora // vedo un futuro, è fatto di questa / gente che proprio non ne sa niente». Più rassegnato l'atteggiamento della Bachmann che subisce un mondo invece compiuto secondo i piani dei padri: [...] «La nostra / divinità, la Storia, ci ha riservato un sepolcro / da cui non vi è resurrezione». (*Messaggio*)

Come di evince dal confronto, le specularità non mancano ma sono prive di corrispondenze testuali o iconiche.

3. *Musica e poesia al fondo degli Spazi metrici*

La lettura delle poesie e l'empatia con l'autrice tedesca può aver stimolato nella Rosselli un approfondimento teorico. Tra le carte del rispettivo Fondo depositato presso il Centro di Tradizione Manoscritta del Novecento dell'Università di Pavia, è stata ritrovata una

traduzione dattiloscritta del saggio *Musica e poesia* scritto nel 1959 da Ingeborg Bachmann. Nel 1978 la casa editrice Piper (Monaco, Zurigo) pubblica l'opera omnia in tedesco. Grazie ad una sua amica anonima, stando a quanto scrive al fratello, Amelia riesce ad averne una versione italiana.

L'endiadi del titolo – *Musica e Poesia* – stabilisce un'affinità diretta con i poli di maggior interesse nella ricerca artistica della Rosselli e, nei confronti di quest'ultima, deve aver esercitato un'attrazione immediata. Esso invita a leggerlo in relazione a *Spazi metrici* e pone questioni più generali che evidenziano la condivisione di un medesimo clima culturale.

A differenza di *Spazi metrici*, il saggio della Bachmann è decisamente meno tecnico, meno strutturalista, meno oggettivo; anzi, sulla scorta di Hölderlin e Hegel, l'approccio idealistico si modula in toni a tratti misticheggianti ben lontani dai modi composti della Rosselli.

Musica e poesia sono entrambe dotate di un'intenzione soggettiva di marca spiritualista, ben lontana dalla rigosità matematica della Rosselli; e nel seguito sono indicate come canali preferenziali di espressione dello Spirito, di cui assecondano la natura ritmica. La Rosselli sottolinea affermazioni che valorizzano la natura spirituale delle due arti e che appaiono estranee ai suoi modi espressivi.

La Bachmann tende a demistificare la rigida distinzione hegeliana tra Musica e Arte e a individuare, piuttosto, le «relazioni che intercorrono tra un'arte e l'altra». Ambedue sono «fondate sul tempo ma in modo profondamente diverso: il tempo è di gran lunga più rigoroso nella musica, più naturale nel linguaggio». Questo è un passaggio a cui la Rosselli non poteva restare indifferente, essendo ricorsa persino alla carta millimetrata per codificare un tempo più matematico per la poesia e avendo insistito su una genesi *quadrata* della ritmica geometrica di *Variazioni belliche*.

Nel seguito, si trova un'ulteriore corrispondenza: per la Bachmann a scandire in modo flessibile e dunque impreciso il linguaggio è la *sillaba*: «La durata di una sillaba in una sequenza metrica è ancora incerta e non determinabile». La *sillaba* è risaputamente una delle unità base della metrica e della timbrica rosselliana. Si confronti il precedente con un passo di *Spazi metrici*: «le durate (sillabe) sono elastiche ed imprecise, a seconda dello scandire del lettore, ed a seconda delle sue individuali dinamiche, ritmicità e velocità di pensiero» (Rosselli, *Le poesie* 337).

La Bachmann non approfondisce questo aspetto. Parla piuttosto di *esigenze spirituali* della musica, più nobili di quelle del linguaggio: la musica non si preoccupa di esprimere e mira a svincolarsi dal linguaggio umano; quest'ultimo invece sconta il limite di essere legato alla voce umana. La condizione originaria e pura dell'uomo è infatti il silenzio: pervenendo alla parola, il linguaggio si indebita con la voce e le sue imperfezioni, palesi a confronto con la purezza degli strumenti musicali. In *Spazi metrici* anche la Rosselli scrive dei limiti di una voce che «varia da persona a persona, perfino delle grandezze delle corde vocali e delle cavità orali» (Rosselli, *Le poesie* 337).

La stima per la musica che esprime la Bachmann è vicina alla sensibilità della Rosselli: ad entrambe la sperimentazione musicale risulta trainante rispetto alla ricerca letteraria, perché sviluppata in condizioni più pure, senza debiti con la voce umana, pertanto più libera e garantita dalla base matematica dei rapporti interni. La stessa Rosselli puntava sin dall'esordio a modalità di astrazione dai limiti del io, dell'interpretazione vocale, del soggettività nel suo complesso, trasferendo alla ricerca letteraria metodi geometrici utilizzati nella musica nuova.

La ricerca musicale si trova pertanto ad uno stadio più avanzato, capace di indicare nuove vie di sviluppo letterario: «c'è in ogni svolta della musica anche una nuova poesia»,

scrive la Bachmann. E allora, nel '59, si era proprio «ad una svolta»: ovvero nel pieno degli influssi dodecafonici, delle ricerche seriali, degli sperimentalismi elettronici (tra Shonberg, Allan Berg, Webern da una parte; Boulez, Cage, Nono dall'altra, e in aggiunta Berio e Maderna). In quel contesto, aggiunge, «la musica contemporanea non cerca più testi occasionali e rinuncia alla propria ascesi»: da una parte rifiuta il ruolo di semplice ancella di libretti letterari, dall'altra abbandona un concetto di armonia tonale eccessivamente purista ed autoreferenziale. Sono interessanti le parole che seguono: «la musica contemporanea non cerca più testi occasionali e rinuncia alla propria ascesi per un impegno più esplicito che si fa anche politico». Questo è un punto di intesa molto forte con la poetessa italiana: anche Amelia aveva dichiarato che i propri studi etnomusicologici al seguito di Ernesto De Martino e la ricerca della serie degli armonici su base non temperata, rifacendosi a Bartók e al repertorio musicale del Terzo mondo, assumeva una connotazione politica.

Il discorso della Bachmann procede individuando corrispondenze con l'innovazione letteraria:

...a sua volta, la poesia – tramite Brecht, Garcia Lorca, Mallarmé, Trakl, Pavese, Baudelaire, Whitman – ha rinunciato all'autonomia della parola a favore di un'ulteriore dimensione, quella della forza di persuasione attraverso la musica. Di conseguenza, cerchiamo contenuti poetici nella musica e la musicalità non meramente decorativa ma con funzione persuasiva nelle parole.

L'autrice elenca gli esponenti più significativi di un ripensamento del rapporto tra lirica e metrica ed è interessante che la Rosselli, pur non avendo la stessa formazione, citi spesso alcuni di loro, in particolare Lorca, Pavese, Whitman. Si tratta dunque di un riconoscimento di tali referenti, generazionale e transfrontaliero.

Nel nesso tra forma e contenuto, tra significante e significato – che per Rosselli è sintesi di pensiero e suono –, la Bachmann individua un nodo non meramente estetico, bensì un vero e proprio punto di leva per chi ha a cuore l'eloquenza della poesia, la sua capacità di *persuasione*. Più avanti parla di un'alleanza tra musica e poesia, a favore di una maggiore «chiarezza davanti al mondo», nel perseguimento non di una verità comune, bensì della *Verità*. Riflette così una sensibilità diffusa negli anni Cinquanta, quando si virò ancor più decisamente verso un'espressione che fosse un'esperienza totale, non soltanto logica e razionale, valorizzando un sostrato irrazionale e sensoriale che avrebbe dovuto coinvolgere un più ampio pubblico o comunque ridefinire l'orizzonte delle élites culturali. In *Letteratura come utopia* l'autrice austriaca dichiara che è nel linguaggio che si innestano i meccanismi della sopraffazione, del dominio, della colonizzazione psicologica e che allo stesso modo è in esso che si può dare liberazione. Tornando a *Musica e poesia*:

Insieme, appassionate l'una dell'altra, musica e poesia sono uno scandalo, una rivolta, un amore, una confessione. Esse risvegliano i morti e disturbano i vivi, precedono il desiderio verso la libertà e l'insolenza verso il sonno. Esse hanno grandi progetti da realizzare.

Sono parole dense di idealità quanto scevre di tecnicismo; un rapporto inverso rispetto alla saggistica della Rosselli. I valori espressi dalla Bachmann – *scandalo, rivolta, libertà* – sono assenti in *Spazi metrici* ma trovano modo di esplicitarsi in interviste, recensioni, lettere della poetessa italiana, oltre che nei contenuti lirici stessi. La pregnanza ideale della ricerca formale della Rosselli è ormai stata messa a fuoco da numerosi interventi critici. Il soggettivismo che essa cercava di espungere attraverso metodi di razionalizzazione scien-

tifica o *forme universali*, trovava in realtà modulazioni intensamente passionali. La sua scrittura, per quanto filtrata da disciplina formale, è animata da quella *folle speranza* che la Rosselli sottolinea marcatamente nel saggio della Bachmann:

È per la stessa folle speranza che spinge ad attendere che la pietra fiorisca, che la musica solleva una parola e la rende luminosa con la forza del suono.

Una tensione irrazionalmente costruttiva accomuna dunque le due autrici e trova risvolto pratico nella cura per un'elocuzione più precisa e comunicativa. La conclusione del saggio della Bachmann si accorda con un'intenzione evidente nell'ultima Rosselli:

È tempo di fare di nuovo attenzione a questa voce, di affidarle la nostra parola, le nostre tonalità, di permetterle di giungere a coloro che la aspettano e a coloro che se ne sono allontanati.

Proprio *Impromptu* sarà oggetto di una ricerca di intonazione di cui oggi le registrazioni conservano testimonianza.

4. Perché la Bachmann

Come abbiamo cercato di illustrare, le corrispondenze tra la Rosselli e la Bachmann non hanno una natura ampiamente genetica. C'è da chiedersi dunque perché Amelia predilesse l'autrice austriaca come termine di paragone. Altri nomi come Nelly Sachs, Christa Wolf, Edith Bruck avrebbero potuto essere fatti.

Riteniamo la Rosselli abbia voluto intenzionalmente rispecchiarsi in un'icona del mondo letterario e che l'abbinamento concorresse alla costruzione della propria immagine autoriale, all'epoca indebolita da una lunga stasi creativa e dalla marginalità nella società letteraria.

La Bachmann fu un vero e proprio personaggio che di sé seppe divulgare una percezione forte e ben connotata, in particolare nell'ambiente romano. Emersa presto nel Gruppo 47 con voce autonoma, fu acclamata all'esordio come una rivelazione nel 1953 con il Premio Magonza; le sue prese di posizione di strenuo impegno civile, battagliero in senso pacifista, ne caratterizzarono la personalità, intensa quanto i suoi celebri amori tra cui Paul Celan. La vulgata di *coquette*¹ della Bachmann riscatta il velleitarismo da *mistinguett* attribuito alla Rosselli e riportato in *Impromptu*, III. La fama in Italia si era via via consolidata anche per una frequentazione diretta: nel '53 aveva soggiornato ad Ischia, isola di fitti incontri e scambi culturali, visitata anche dalla Rosselli; tra il '54 e il '55 si era mantenuta a Roma svolgendo servizi di radiocronaca per la radio di Brema; nel '57, «il verri» (rivista assai cara ad Amelia) grazie a Nanni Balestrini («Antologia dei poeti tedeschi d'oggi») ne avviò la divulgazione letteraria.

¹ Falconi, Francesca. *L'opera di Ingeborg Bachmann alla luce della raccolta lirica postuma*. «Debolezza e vulnerabilità si affiancavano ad atteggiamenti da attrice, talvolta di 'coquetterie', che lasciavano intuire la volontà di attirare l'attenzione e la capacità di filtrare una determinata immagine di se stessa. [...] la personalità della Bachmann era formata dalla mescolanza di caratteri in tensione l'uno contiguo all'altro: ne cita l'ostentata fragilità femminile che coesisteva con un modo totalmente indipendente di essere donna, la compresenza di acutezza intellettuale e di grande emotività, la timidezza e la sicurezza esteriore, l'infrangibile serenità e la tendenza alla depressione» (32).

Tra il '65 e il '73, la scrittrice austriaca concluse in un progressivo declino la sua vita a Roma, vicino a piazza di Spagna, nel cuore della mondanità culturale. L'immagine di donna forte e fragile franava verso una piega autodistruttiva e al tempo stesso espiatoria delle colpe collettive. Una forte dipendenza da alcool e medicinali, crolli nervosi, impulsi autolesionisti ne consunsero la persona in un percorso che Amelia non poteva non sentire come parallelo al proprio e legato da un'analogica causa scatenante: la reazione all'offesa della Storia.

Dopo un periodo di silenzio ai margini dell'attenzione editoriale, il romanzo *Malina*, pubblicato nel '71, fu un vero e proprio evento letterario, attirando giustamente l'attenzione della critica letteraria e quella del movimento femminista, che individuava in lei un emblema d'emancipazione. Ma a breve, nel '73, un altro evento suscitò clamore: la morte dell'autrice per ustione, in circostanze equivoche, sospese tra l'evocazione del suicidio e quella di un fatale destino d'agonia.

Nel corso del decennio la mitizzazione della Bachmann crebbe, alimentata dalla pubblicazione dell'opera omnia in tedesco e dall'edizione italiana dell'antologia poetica, pubblicata nel '78 da Guanda, casa editrice allora familiare alla Rosselli perché interessata alla pubblicazione di *Primi Scritti*.

Concludendo, non crediamo di eccedere affermando che Amelia individuò – opportunisticamente – nella Bachmann una controfigura da cui assorbire una luce riflessa, per rafforzare la propria autorevolezza autoriale e per lanciare nel mercato delle lettere l'ultima sua fatica, *Impromptu*.

Bibliografia

Tutte le citazioni di versi di Amelia Rosselli e dal saggio *Spazi metrici* sono prese da Rosselli, Amelia. *Le poesie*. Milano: Garzanti, 1997. Stampa.

Tutte le citazioni di versi di Ingeborg Bachmann sono prese da Bachmann, Ingeborg. *Poesie*. Parma: Guanda, 2006. Stampa.

Le citazioni da epistolario afferiscono al carteggio inedito tra Amelia e il fratello John, conservato al Fondo Amelia Rosselli del Centro di Tradizione Manoscritta di Pavia.

Le citazioni del saggio *Musica e poesia* sono riportate rispettando la traduzione di ignoti depositata nel Fondo Amelia Rosselli presso il Centro di Tradizione Manoscritta del Novecento di Pavia.

Per la biografia di Amelia Rosselli, cfr. De March, Silvia. *Amelia Rosselli tra poesia e storia*. Napoli: l'ancora del mediterraneo, 2006. Stampa.

Per la biografia di Ingeborg Bachmann, Höller, Hans. *La follia dell'assoluto. Vita di Ingeborg Bachmann*. Parma: Guanda, 2010.

Bachmann, Ingeborg. *Poesie*. Parma: Guanda, 2006. Stampa.

Balestrini, Nanni. “Antologia di poeti tedeschi d’oggi”. *Il Verri* I.4 (1957): 64-68. Stampa.

Voci di creature incatenate.
Amelia Rosselli ascolta Ingeborg Bachmann
Silvia De March

- De March, Silvia. *Amelia Rosselli tra poesia e storia*. 2nd ed. Napoli: L'ancora del Mediterraneo, 2006. Stampa.
- Falconi, Francesca. *L'opera di Ingeborg Bachmann alla luce della raccolta lirica postuma*. Trieste: Ed. Parnaso, 2004. Stampa.
- Höller, Hans. *La follia dell'assoluto. Vita di Ingeborg Bachmann*. Parma: Guanda, 2010.
- Rosselli, Amelia. *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*. Firenze: Le Lettere, 2010. Stampa.
- . *Silhouettes. L'altra poesia*. Ed. Alessandra Cenni. Genova: San Marco dei Giustiniani, 1985. Stampa.
- . *Le poesie*. Milano: Garzanti, 1997. Stampa.