

UDK 821.111(73).09Plath, S.
821.112.2(436).09Bachmann, I.
Izvorni znanstveni rad
Primljeno 1. 4. 2023.
DOI: 10.38003/zrffs.16.4

Maria Paola Scialdone
Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici
IT-62100 Macerata, Corso Camillo Benso Conte di Cavour 2
maria.scialdone@unimc.it
<https://orcid.org/0000-0001-8107-8392>

UTOPIA E RINASCITA: PER UNA LETTURA COMPARATA DI SYLVIA PLATH E INGEBORG BACHMANN

Riassunto

A partire dalla dimensione proteica e problematica dell'“io lirico” nella produzione poetica di Sylvia Plath e di Ingeborg Bachmann, il saggio ripercorre i tentativi critici di accostamento fra le due poetesse, in genere ispirati da una lettura biografica legata al destino tragico delle autrici o alla loro sensibilità per l'Olocausto, per poi tentare di far affiorare un'affinità spirituale più profonda basata su una comune concezione dell'Arte. Il saggio focalizza in particolare l'intenso dialogo intertestuale fra due componimenti poetici delle autrici, vicini anche cronologicamente, la poesia *Lorelei* di Sylvia Plath e la prosa lirica *Undine geht* di Ingeborg Bachmann. Con una dettagliata ricostruzione filologica del costante riferimento delle reciproche riscritture del mitologema della Wasserfrau e una ricognizione attenta dei punti di contatto fra le due opere analizzate, il lavoro tenta di far emergere la fiducia delle poetesse nel valore palinogenetico della parola poetica, contribuendo così anche a sovvertire un approccio stereotipato alla lirica della Plath che si ritiene trovi nella morte e il suicidio il suo ossessivo punto-perno.

Parole chiave: Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Wasserfrau, intertestualità, comparatistica, lirica, arte, utopia, interculturalità, transculturalità, sconfinamenti, gender studies, memoria

Non rappresenta una novità né una sorpresa che due autrici come Ingeborg Bachmann e Sylvia Plath vengano affiancate dalla critica, che nella loro comune fine ‘spettacolare’¹ individua la principale suggestione a giustificazione di tale accostamento. Non a caso Leslie Morris, in uno dei rari lavori esplicitamente comparatistici fra le due poetesse (Morris 2000), che vadano al di là di un suggerimento di generica affinità letteraria, individua il loro paradossale “collegamento di fondo” nell’essere “più presenti nella loro assenza che durante la loro vita”:

1 Quest'anno ricorrono sessant'anni dalla morte di Sylvia Plath (1963) e cinquant'anni dalla morte di Ingeborg Bachmann (1973). Questo contributo è dedicato con gratitudine alle due studiose che mi hanno guidato nel mio dottorato di ricerca in Lingue e letterature comparate: la professoressa Antonella Gargano (Letteratura e cultura tedesca, Università di Roma “La Sapienza”) e la professoressa Marina Camboni (Letteratura anglo-americana, Università degli Studi di Macerata). A loro devo l'amore per l'opera di Ingeborg Bachmann e Sylvia Plath e molto altro nella mia formazione e carriera.

È proprio attraverso la loro assenza e il loro modo di morire che Bachmann e Plath sono presenti in modo ‘spettacolare’ nel discorso letterario [...]. Il vero e proprio rogo di Bachmann e il suicidio di Plath, con la testa nel forno a gas, sono in una sorta di rapporto metonimico [...] che rimanda al fuoco (Morris 2000: 77).²

Sulla stessa linea Jacques Beaudry, che nel suo raffinato *Le cimetière des filles assassinées* le colloca insieme in una rosa di altre autrici, tutte “alle prese con il demone della depressione” (Beaudry 2015: np),³ e tutte suicide.

Ma non è solo il dato biografico, o tragicamente esistenziale, ad ammettere e ad esaurire questo confronto, sebbene questo sia l’approccio che ancora prevale in assoluto nella letteratura secondaria, come lamenta Annette Burkart, la prima e l’unica autrice di una intera monografia che approfondisce il confronto fra i componimenti lirici di entrambe (Burkart 2000).⁴ Negli anni Ottanta è stata Bianca Maria Frabotta a inaugurare questa linea interpretativa nel suo testo pionieristico *Letteratura al femminile* (Frabotta 1980), ma questa modalità di lettura, pressoché invariata, continua a rimbalzare tutt’ora da una cultura all’altra:⁵ “Non si apprezzano tanto i testi in quanto tali, quanto piuttosto una ‘lettura’ retrospettiva delle tragiche storie di vita e di morte delle persone Bachmann e Plath nella storia e nelle narrazioni” (Burkart 2000: 31).⁶

Di questo avviso anche Irene Fantappiè, che, sul versante della prosa, riscontra come le ‘Todesarten’ [modi di morire] del frammentario progetto di *Malina* in Bachmann presentino affinità testuali sia strutturali che di natura tematica con l’opera narrativa di Sylvia Plath e in particolare si sofferma a rintracciare una lettura intertestuale fra il romanzo di Plath *The Bell Jar* e il racconto di Bachmann *Drei Wege zum See* [Tre sentieri per il lago], in cui precisi riscontri sono soprattutto quelli dati dall’“esca dell’autenticità”,⁷ dal fatto dell’avere entrambi “un carattere semi-autobiografico”, ossia di essere testi che:

Come nella celebre litografia di Escher *Drawing Hands (Mani che disegnano, 1948)*, in cui una mano disegna la mano che l’ha disegnata, Plath e Bachmann

2 Trad. mia di: „grundsätzliche Verbindung“; „ihrer Abwesenheit präsenter als zu Lebzeiten“; „Gerade durch ihre Abwesenheit und durch ihre Todesart sind Bachmann und Plath im literarischen Diskurs auf spektakuläre Weise anwesend [...] Bachmann buchstäbliches Verbrennen und Plaths Selbstmord mit dem Kopf im Gasherd stehen in einer Art metonymischer Beziehung zueinander [...] durch das Feuer vertreten“.

3 Trad. mia di: “aux prises avec le démons de la dépression”.

4 “Visti i numerosi punti di partenza per riferimenti ‘interiori’ nelle poesie di Bachmann e Plath, è sorprendente che le loro caratteristiche affini non siano ancora state oggetto di ricerca negli studi letterari” (Burkart 2000: 47). Trad. mia di: „Angesichts zahlreicher Ansatzpunkte ‘innerer’ Bezugnahme der Gedichte Bachmanns und Plath fällt auf, dass deren verwandter Charakter noch nicht Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung war“.

5 Si veda fra l’altro anche l’introduzione di Brinker-Gabler 2004, in cui Bachmann e Plath sono accomunate da una generica fascinazione per la morte.

6 Trad. mia di: „[Es] werden weniger Texte als solche gewürdigt, sondern vielmehr die tragische Lebensgeschichte und Todesfälle der Personen Bachmann und Plath retrospektiv in Geschichte und Erzählungen ‘hineingelesen““.

7 Si veda il confronto di Fantappiè fra *The Bell Jar* e il racconto di Bachmann *Drei Wege zum See* (Fantappiè 2000: 152-153).

parlano di due figure, Esther ed Elisabeth, che a loro volta parlano di Plath e Bachmann (Fantappiè 2000: 160).

Un dissolvimento, questo del confine tra io biografico e io narrante, che collegare le frasi!ha da una parte provocato una grande attenzione mediatica verso l'autore reale (spesso ai limiti del voyeurismo), e dall'altra ha fatto sì che i loro scritti venissero percepiti come "allestimenti teatrali della propria vita" (Fantappiè 2000: 153).⁸ È proprio la dimensione autobiografica, il proiettare sulla loro produzione letteraria aspetti del vissuto personale a costituire, oltre al tragico esito delle loro vite, un'ulteriore pista molto battuta nella lettura (comparata o no) delle due poetesse, pista fra l'altro avallata anche dal fatto che Bachmann nella recensione dal titolo *Das Tremendum – Sylvia Plath: Die Glasglocke. Entwurf* [Il tremendum – Sylvia Plath e La campana di vetro. Uno schizzo], che nel 1968 dedica al romanzo di Plath *The Bell Jar*, individua chiaramente questa matrice, pur sollevandola a un piano poetico più alto che non la mera trasposizione di vicende individuali:

La campana di vetro [si può] giustamente definire un romanzo autobiografico, ma non perché in esso si offrono vicende private a un pubblico sensazionalista, bensì autobiografico nel senso che il profilo mentale di una creatura pensante, a pezzi, sconfitta e distrutta è l'unica cosa interessante e commovente di un essere umano (Bachmann 1993a: 4/358).⁹

Sicché sul piano dell'analisi testuale certamente non è adeguato né metodologicamente corretto fermarsi a questo dato di fatto e svilire così la polisemica dimensione delle diverse manifestazioni dell'io nei loro testi. Scrive Nadia Fusini riguardo alla Plath, richiamandosi fra l'altro opportunamente al concetto poundiano di 'persona':

sono ridicole le interpretazioni della poesia di Sylvia Plath che tentano di spiegarla riferendola a categorie quali poesia femminista o femminile, poesia confessionale, poesia visionaria. E spiegano l'io lirico della sua poesia come un io lirico autobiografico, un io donna, un io donna bianca gelosa, vendicativa e suicida. Sono interpretazioni ridicole e offensive. Tradiscono la poesia stessa (Plath 2002: XIV).

Lo stesso discorso vale ovviamente anche per Ingeborg Bachmann, la quale nella sua terza lezione di poetica dal titolo *Das schreibende Ich* [L'io che scrive], nell'ambito di un ciclo di lezioni da lei tenute all'Università di Francoforte nell'inverno 1959-1960, ci insegna "che in letteratura esistono molti io e nessun accordo sull'io" (Bachmann 1993c: 59).¹⁰ Tuttavia le affinità tra le due autrici sono più profonde e di maggior spessore. La più importante sul piano tematico probabilmente è l'attenzione che dedicano all'Olocausto.

8 Qui Fantappiè a sua volta cita Draesner 2007: 144.

9 Trad. mia di: „Die Glasglocke [ist] mit Recht als autobiographischer Roman zu bezeichnen, aber keineswegs, weil hier jemand seine Privatangelegenheiten einem sensationssüchtigen Publikum anbietet, sondern autobiographisch in dem Sinn, in dem die geistige Figur einer denkenden, zerfallenden, geschlagenen und zerstörten Kreatur als das einzig Interessante und Hinreißende an einem Menschen“.

10 Trad. mia di: „In der Literatur [...] gibt es viele Ich und über Ich keine Einigung“ (Bachmann 1993b: 4/219).

Entrambe icone della scena letteraria degli anni Cinquanta/Sessanta (Morris 2000: 75), sia Bachmann che Plath recepiscono forte e chiaro l'appello etico della loro epoca all'indomani del secondo conflitto mondiale e si spendono per venire a termini con il più grande crimine del XX secolo.¹¹ Già solo questa assonanza tematica, che si somma alla loro preoccupazione per la questione del nucleare (si veda *Context*: S. Plath 1977), basterebbe a sollevare i loro testi dall'accusa di essere costretti in un "corsetto di identità nevrotica" (Burkart 2000: 36) e a salvare la loro produzione letteraria dal sospetto di essere "Poesia auto-contemplativa" (Burkart 2000: 36).¹²

La "retorica del lutto", in particolare, che apre "questioni centrali dell'identità storica e storico-culturale" (Morris 2000: 75),¹³ è un aspetto centrale della loro produzione letteraria. L'interrogarsi sulla Shoah,¹⁴ e in generale sul trauma del nazionalsocialismo, sta senza dubbio sotto il segno della 'Heimat' (patria/casa) spirituale delle due autrici (Burkart 2000: 42)¹⁵ che si radica in una comune origine austriaca¹⁶ (anche se per Sylvia Plath, americana di nascita, solo di seconda generazione) e interseca il tema della lingua tedesca, o meglio il comune sospetto nutrito nei confronti di quell'"idioma disumano" (Haas 2007: 78) che turba entrambe le poetesse e fa eco anche in altre lingue e culture al più ampio interrogativo generazionale espresso da Adorno sulla legittimità dello scrivere poesia dopo Auschwitz.

Nonostante Sylvia Plath, alla luce della sua appartenenza culturale, abbia affermato in un'annotazione di diario del 10 ottobre 1959:

I feel a certain kinship for anything German. I think that it is the most beautiful language in the world, and whenever I meet anyone with a German name or German traits, I feel a sudden secret warmth. Austria, too, I love! Johann Strauss' waltzes always make me feel like shedding happy tears (Plath 1950-1959: np).

in *Daddy* (1962) capovolge totalmente la sua posizione e, obbedendo al 'Diktat' della generazione di intellettuali della sua epoca, che imponeva di prendere le distanze da

11 Emergono in più occasioni l'impegno di Sylvia Plath per i grandi temi della sua epoca dal nucleare ai campi di concentramento e i suoi interessi politici. Cfr. Orr 1966: 169.

12 Trad. mia di: „Korsett neurotischer Individualität“ e di „Poesie der Nabelschau“.

13 Trad. mia di: „Rhetorik der Trauer“ e „zentrale Fragen der historischen und der geschichtlichen und kulturellen Identität“.

14 Prima dello studio di Morris già Karen Remmler ha dedicato un capitolo all'analisi della somiglianza fra le immagini della Shoah presenti nella lirica di Sylvia Plath e nel romanzo *Malina* di Ingeborg Bachmann. Il capitolo si intitola *Displacing the Remembrance of Shoah* (Remmler 1996: 101-115).

15 Non è dato sapere se Plath e Bachmann si siano mai incontrate, anche se negli anni in cui Plath già viveva a Londra Bachmann ha al suo attivo diversi soggiorni londinesi. Non possiamo dunque ricostruire un rapporto diretto fra le due poetesse né attestare uno scambio a doppio senso fra loro. L'unico tangibile legame intertestuale fra loro è dato dal frammento della recensione che nel 1968 Ingeborg Bachmann aveva abbozzato su *The Bell-Jar*, dove fra le righe si può leggere un'intima vicinanza con la poetessa americana frutto di una lettura sicuramente attenta e intensa della sua opera: cfr. Bachmann 1993a.

16 Sylvia Plath si è molto occupata sia di lingua che di cultura germanica. Non solo come ricordato sopra negli anni del college ha provato ripetutamente a studiare il tedesco e ha provato a tradurre le fiabe dei fratelli Grimm, ma nella sua formazione letteraria ha letto e recepito diversi autori tedeschi come Thomas Mann, Friedrich Nietzsche, E.T.A. Hoffmann, Rainer Maria Rilke, Otto Rank e Sigmund Freud, saccheggianti, questi ultimi, per la sua tesi di laurea che dedica al tema del 'Doppelgänger' [il motivo del 'doppio'] che avrà anche una valenza centrale nella sua opera declinato come generica Alterità e immagine riflessa. Per un elenco di tutti gli autori studiati da Plath nella sua tesi cfr. Gould Axelrod 1990: 202-212.

quella cultura colpevole, l'Io lirico inscenato, rivolgendosi a un 'tu' connotato nella poesia come "padre", all'ascolto del suo idioma tedesco afferma di provare orrore e lo definisce "una lingua oscena", rivendicando, per contrasto, di (voler) "parlare come un ebreo/un'ebrea":

I used to pray to recover you. / Ach, du. // In the German tongue, in the Polish town / Scraped flat by the roller / Of wars, wars, wars. / But the name of the town is common. / My Polack friend // Says there are a dozen or two. / So I never could tell where you / Put your foot, your root, I never could talk to you. / The tongue stuck in my jaw. // I stuck in a barb wire snare. / Ich, ich, ich, ich. / I could hardly speak. / I thought every German was you. / And the language obscene / An engine, an engine / Chuffing me off like a Jew. / A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen. I began to talk like a Jew. / I think I may well be a Jew (Plath 2002: 650-652).

E anche nel suo romanzo *La campana di vetro* riemerge un istintivo timore nei confronti della lingua della colpa:

Mia madre, anche se era nata in America, da piccola parlava tedesco, anzi durante la Prima guerra mondiale, a scuola era stata presa a sassate per questo. Mio padre, che era morto quando io avevo nove anni, era di lingua tedesca, essendo nato in un paesucolo maniaco-depressivo della profonda Prussia. Mio fratello in quel momento era a Berlino, con un programma di scambi culturali, e parlava tedesco come un tedesco. [...] però [...] ogni volta che prendevo in mano un dizionario di tedesco o un libro in tedesco, alla sola vista dei caratteri gotici neri, spessi e puntuti come filo spinato, il mio cervello si chiudeva come un'ostrica (Plath 2002: 881).

Come ricorda Anna Ravano, Sylvia Plath nella sua realtà biografica:

[Il tedesco] lo sente vicino, è "la mia lingua materna-paterna" [...], la lingua delle canzoni che le cantava la madre da bambina, ma non lo conosce bene e i numerosi tentativi di studiarlo seriamente finiscono sempre in nulla. Gli auto-incitamenti a leggerlo, ad approfondirlo, a iscriversi a corsi costellano tutti i diari e diventano quasi ossessivi nei periodi di depressione e di blocco creativo. Non riuscirà mai ad andare oltre una mediocre competenza (Plath 2002: XCII).

Nel camuffamento letterario invece, equiparando il caratteristico tratto spigoloso del carattere gotico a un filo spinato, traduce la percezione del tedesco in una dimensione brutale addirittura 'segnica'. La lingua che aborre, e che addita, non è dunque tanto il suo lessico familiare, quanto ciò che Viktor Klemperer definisce "Lingua Tertii Imperii" (LTI) (Klemperer 2015 [1947¹]) e che aveva mosso la generazione di scrittori della Bachmann a procedere drasticamente in letteratura con il "Kahschlag" [disboscamento totale], l'epurazione del linguaggio poetico dall'enfasi esaltata e dalla vuota magniloquenza della retorica nazista.

Sia per Bachmann che per Plath il tema del nazionalsocialismo si iscrive anche in una dimensione di *gender*, come testimoniano più opere in cui riemerge nella forma di un

fascismo privato, annidato nelle complesse e spesso violente relazioni fra il maschile e il femminile. In Plath in particolare riecheggia nell'accostamento della brutalità nazifascista alla soggezione provata nei confronti di una simbolica figura paterna in liriche come *Daddy* e *Little Fugue*. La figura del genitore/maschio/padrone occupa un posto centrale nella poetica di tutte e due le poetesse e riflette un rapporto complesso con la paternità per ognuna di loro. Anche in questo approccio si può riscontrare senza dubbio anche una comune matrice autobiografica. Il padre di Bachmann era nazionalsocialista convinto e praticante, mentre quello ricordato in un appunto del diario del 1958 di Sylvia Plath, il genitore molto severo che "nell'intimità della sua casa, gridava Heil Hitler" (Plath 2002: 1449), viene rielaborato sul versante creativo della lirica *Daddy* come l'incarnazione stessa del male del nazionalsocialismo e trattato alla stregua di una superficie su cui proiettare una colpa dovuta anche solo alle sue radici culturali:

I have always been scared of you. / With your Luftwaffe, your gobbledygoo.
/ And your neat mustache / And your Aryan eye, bright blue. / Panzer-man,
Panzer-man, O You, // Not God but a swastika / So black no sky could squeak
through. / Every woman adores a Fascist, / The boot in the face, the brute /
Brute heart of a brute like you (Plath 2002: 652).

Oltre a questo ambito tematico, che rappresenta quello al momento più indagato in chiave comparata, esiste un'altra coincidenza letteraria che avvicina Plath e Bachmann e che fa trapelare ulteriori tangenze significative sul piano della loro comune poetica. Si tratta di un motivo a cui si dedicano entrambe più o meno negli stessi anni: quello della 'Wasserfrau' [donna acquatica]. Questa affinità finora non è stata commentata dalla critica, ma una serie di corrispondenze suggestive fra questi due testi avalla ampiamente un confronto. In meno di un lustro Sylvia Plath pubblica una lirica, *Lorelei* (1958) (Plath 2002: 246-248) e Ingeborg Bachmann un racconto poetico, *Undine geht* [Ondina se ne va], pubblicato nel 1961 nella raccolta *Das dreißigste Jahr* [Il trentesimo anno] (Bachmann 1993: 2/253-263). I due testi ruotano intorno al medesimo mitologema e affondano le loro radici nel folclore germanico. La Lorelei e l'Ondina, pur essendo tradizionalmente due motivi letterari diversi, possono essere accostati in quanto, soprattutto nella loro rilettura postmoderna, esulano da tutte le caratteristiche che li distinguono all'origine, o, per meglio dire, le assommano tutte in sé, arrivando a contaminarsi fra loro e a sfumare anche nelle altre figure che costituiscono il più ampio complesso tematico della 'Wasserfrau' [donna acquatica], di cui fanno parte, come la melusina e la sirena. Il punto di innesto più importante fra la figura di Lorelei in Plath e la figura di Ondina in Bachmann è la seduzione che esprimono attraverso il canto, "the one song everyone would like to learn / the song that is irresistible", come esordisce *Siren Song*, una nota lirica di Margaret Atwood della raccolta *You are happy* (Atwood 1974: np). Il canto della Lorelei di Plath ripropone letteralmente quello insidioso della Lorelei nella leggenda renana¹⁷ o delle sirene della classicità:

17 Bisogna tuttavia precisare che, fra gli altri che si riconducono all'iperonimo 'Wasserfrau', il motivo della Lorelei è l'unico ad avere una genesi puramente letteraria, poiché si fa risalire a una ballata del poeta romantico Clemens Brentano (inserita nel suo romanzo *Godwi*, 1811) che certamente recupera suggestioni folkloristiche della tradizione popolare legata al fiume Reno, ma che inventa di sana pianta questa figura, arricchendo così lo spettro delle manifestazioni femminili acquatiche della tradizione precedente. Per una storia dei motivi che fanno capo al mitologema della 'Wasserfrau' cfr. Frenzel 2005¹⁰ *sub vocem* "Melusine", "Undine" e "Lorelei".

[...] Sisters, your song / Bears a burden too weighty / For the whorled ear's listening
 // Here, in a well-steered country, / Under a balanced ruler: / Deranging by harmony
 / Beyond the mundane order / Your voices lay siege. You lodge / On the pitched reefs
 of nightmare, // Promising sure harborage; / [...] (Plath 2002: 246-248).

Il canto di Ondina in *Undine geht* [Ondina se ne va] della Bachmann invece, pur attirando anch'esso alla stregua di un'"esca 'sirenica'" (Philipp 2001: 117)¹⁸ gli esseri umani verso una dimensione 'altra', al di fuori di quella quotidiana, è più venato di 'Sehnsuch' e mantiene così anche la natura tipicamente romantica del tema germanico:

Ma gli uomini [...] s'alzano dal letto di nascosto, aprono la porta e tendono l'orecchio scendendo lungo il corridoio, in giardino, giù per i viali e ora l'odono distintamente: la nota di dolore, il grido lontanissimo, la musica spettrale. Vieni! Vieni! Una volta sola, vieni! (Bachmann 1993b: 187).¹⁹

Ma l'Ondina di Bachmann, sovrapponendo in sé caratteristiche di *femme fragile* e di *femme fatale* – tradizionalmente separate nelle diverse manifestazioni del *topos* 'Wasserfrau' [donna acquatica] – è connotata allo stesso tempo dal potere malefico tipico delle melusine e dal tema della seduzione finalizzata alla ricerca di unione con un essere umano, legame necessario per sollevarsi dal mondo degli spiriti elementari e per dotarsi di un'anima. Quest'ultima dimensione, che nel *topos* sviluppa in una paradigmatica vicenda sentimentale, non riguarda invece direttamente il testo di Plath il quale, tuttavia, nella descrizione della Lorelei, che nella quinta strofa della lirica diviene un soggetto collettivo plurale – virando verso la sua identificazione con le sirene – inserisce comunque elementi di attrazione erotica:

[...] From the nadir / They rise, their limbs ponderous // With richness, hair heavier / Than sculpted marble. [...] (Plath 2002: 246).

Il testo di Plath e il testo di Bachmann condividono nel loro impianto strutturale l'alternanza e la contrapposizione di due dimensioni molto presenti in qualsiasi *écriture féminine* di tipo binario: quelle che Hans Höller definisce "fest" e "flüssig" [solido e fluido]²⁰ e tracciano entrambi un confine netto, un'"umida barriera"²¹ (Bachmann 1993:

18 Trad. mia di: „sirenenhafte Lockung“.

19 „Die Männer [...] erheben sich heimlich, öffnen die Tür, lauschend den Gang hinunter, in den Garten, die Alleen hinunter, und nun hören sie es ganz deutlich: Den Schmerzton, den Ruf von weither, die geisterhafte Musik. Komm! Komm! Nur einmal komm!“ (Bachmann 1993: 2/255)

20 Scrive Höller riguardo a Undine geht: "Il centro delle immagini contrapposte nel racconto *Undine geht* può essere illustrato dai significati opposti di [liquido] e [solido]. [...] A [solido] si associa la serie linguaggio, ordine, legge, istanze della società e all'interno dell'Io, padre, maschio... a [fluido] appartengono mutismo, sentimento, sensualità, musica, piacere estatico, pulsione, natura, madre, femminilità" (trad. mia di: „Das Zentrum der Bildoppositionen der Erzählung *Undine geht* lässt sich in den gegensätzlichen Bedeutungen [flüssig] und [fest] erkennen. [...] An die Bedeutung [fest] schliesst sich die Reihe Sprache, Ordnung, Gesetz, Instanzen der Gesellschaft und im Innern des Ich, Vater, männlich... Zu [flüssig] gehören Sprachlosigkeit, Gefühl, Sinnlichkeit, Musik, ekstatische Lust, Trieb, Natur, Mutter, weiblich...“ (Höller 1993. 139). I due poli semantici contrapposti di "fluido" e "solido" sono anche alla base della *imagery* contraddittoria della lirica di Sylvia Plath *Lorelei* dove le pesantezza e la solidità delle torri si rispecchia nello specchio liquido e fluido del fiume. Sul tema fr: anche Broe 1980: 54 e sul contrasto maschile-femminile in Plath si veda anche Russo 1997-98.

21 Trad. mia di: „nasse Grenze“ (Bachmann 1993: 254).

186) fra un mondo emerso e uno sommerso (“The massive castle turrets / Doubling themselves in a glass / All stillness”: Plath 2002: 246). Tuttavia presentano un punto di vista incrociato e complementare: mentre in Bachmann l’Io lirico è rappresentato dalla seduttrice – l’Ondina – nella poesia di Plath a parlare in prima persona è chi subisce la seduzione e la Lorelei che dà il titolo al componimento occupa invece il posto dell’interlocutore: dell’oggetto lirico “you”.

Come risulta dai diari della poetessa americana, l’idea di una composizione poetica dedicata a questa figura acquorea, divenuta celebre a livello internazionale grazie al romanticismo tedesco e alla sua ricezione, aveva preso corpo mentre stava interrogando la tavola ouija durante una seduta spiritica effettuata con il marito Ted Hughes il 3 luglio del 1958. Lo spirito manifestatosi durante la seduta, che aveva detto di chiamarsi Pan, non solo aveva rivelato a Plath la guida soprannaturale a cui avrebbe dovuto fare riferimento: un’entità di nome Kolossus – che sarà poi anche il titolo che darà alla sua prima raccolta di poesie (Plath 1960) – ma la invita anche a scrivere una poesia sulle Lorelei. Così annota Sylvia Plath nel *Journal* del 4 luglio 1958:

Tra le altre osservazioni penetranti Pan ha detto che dovrei scrivere sulle “Lorelei” perché sono “mie parenti”. E così ho fatto oggi, per divertimento, ricordando la malinconica canzone tedesca che la mamma suonava e cantava per noi e che comincia *Ich weiss nicht was soll es bedeuten ...*²² L’ho trovato un soggetto avvincente per due o tre motivi; la leggenda tedesca delle sirene del Reno, il simbolo dell’infanzia marina e il desiderio di morte legato alla bellezza della canzone. La poesia mi ha divorato tutta la giornata ma mi sembra una poesia da libro e ne sono soddisfatta (Plath 2000: 401).

La poesia verrà pubblicata l’anno dopo sulle riviste *The London Magazine* e *The Greccourt Review*²³ e successivamente inclusa nella raccolta *The Colossus and Other Poems* (Plath 1960), appena un anno prima della pubblicazione di *Undine geht* [Ondina se ne va].

Esattamente un anno prima della stesura di *Lorelei*, Ingeborg Bachmann, impegnata in quel periodo nella scrittura del testo ambientato in America *Der gute Gott von Manhattan* (1957), assisteva alla genesi del balletto *Undine*, per il quale Hans Werner Henze stava scrivendo la musica. Ne abbiamo testimonianza nel fitto carteggio fra la poetessa e il compositore (Bachmann - Henze 2004). Il balletto *Undine* va in scena nell’autunno del 1957 alla Royal Opera House di Londra²⁴ e Bachmann, invitata da Henze,²⁵ presenza alla prima sottolineando la sua intima partecipazione all’evento con un abbigliamento assolutamente appropriato al tema: “Abito e acconciatura erano intrecciate con gioielli e alghe” (Henze 1996: 191)²⁶, scrive in un memoriale Henze, che in una lettera a Bachmann scritta dopo la rappresentazione commenterà:

22 Si tratta della famosissima lirica *Lorelei* di Heinrich Heine, musicata da Philipp Friedrich Silcher.

23 Uscite del 6 marzo 1959 e 2 maggio 1959.

24 Per la precisione il 27 ottobre. Si veda anche Henze 1959.

25 Scrive Henze. „Wenn du nach london kommen könntest, wäre das wunderbar. Ich habe eine loge ganz für mich, das heisst für meine freunde. napoli, 13 ottobre 1958” (Bachmann - Henze 2004: 209). Trad. mia: “Sarebbe magnifico se potessi venire a londra. Ho un palco tutto per me, ovvero per i miei amici. napoli, 13 ottobre 1958”

26 Trad. mia di: „Gewand und Haartracht waren mit Schmuck und Meertang verflochten”.

“Eri molto bella, soprattutto alla *first night*, e avevi qualcosa di molto ‘de Nobile’ romantico”,²⁷ richiamando la nota costumista e scenografa del balletto, Lila De Nobili, al cui stile evidentemente la poetessa si era ispirata. L’abbigliamento assonante al tema della rappresentazione non si esaurisce dunque solo in una posa da diva, atteggiamento dal quale Bachmann tuttavia non era esente, vista la sua frequente e divertita adesione ai codici comportamentali del *jet set à la page* degli anni Sessanta. Presentarsi a teatro vestita come un’ondina tradisce però una valenza diversa, profondamente radicata nella relazione personale che intratteneva con Henze, un modo forse per sublimare ricorrendo ai codici della moda la mancata unione con il compositore e riattualizzare ‘sulla propria pelle’ l’intreccio del mitologema. Nel 1954 infatti era sfumata l’unione fra i due. Henze, dopo una proposta di matrimonio piena di slancio a Bachmann, si era tirato indietro per motivi incomprensibili tradendo la sua promessa. In una lettera del 24 aprile 1954 le scrive:

in teoria penso sempre che sarebbe bello essere protetti dal matrimonio e magari proteggere un po’ anche la propria moglie, ma non arredo felicità a nessuno, quindi devo andare all’inferno. Spero che ora tu possa vivere in pace, lavorare, scrivere buone poesie, e un giorno un bel giovane principe, che sia degno di te, verrà e ti porterà con sé, e sotto la sua protezione non sarai più sola e avrai una bella vita davanti (Bachmann - Henze 2004: 33).²⁸

Ingeborg Bachmann risponde perdonando l’amico e tuttavia questa occasione mancata rimarrà profondamente impressa nella memoria e nella vicenda personale della poetessa. Non è casuale che quattro anni dopo il lavoro di Henze Bachmann riprenda il tema di Ondina e ne faccia oggetto del racconto lirico che qui accostiamo alla lirica di Plath. Non è da escludere che nel frattempo avesse avuto anche modo di leggere la poesia della poetessa americana, che era stata pubblicata a Londra due anni prima, e che quest’ultima fosse entrata a far parte di una più ampia costellazione ispiratrice nella quale entra in gioco anche il dislocamento del *topos* germanico che avevano compiuto Henze e lo scenografo ambientando Undine in area mediterranea e facendo sì che anche Bachmann come Plath percepisse Ondina come una “sua parente”, poiché richiamava anche quei *Lieder von einer Insel* [Canti da un’isola] che nel 1956 aveva scritto per il compositore ispirandosi alla loro comune esperienza a Ischia. Nell’attacco fulminante del racconto *Undine geht* [Ondina se ne va] la *persona dramatis* Undine, la voce narrante del monologo che costituisce dall’inizio alla fine il tessuto narrativo del racconto lirico narrato in prima persona, rivolge infatti la sua invettiva-supplica a una figura che si chiama proprio Hans:

Voi, uomini! Voi, mostri! // Voi, mostri di nome Hans! Questo nome che non riesco a dimenticare! // Ogni volta che attraversavo la natura e i cespugli si

27 Trad. mia di: „sahst sehr schön aus, besonders bei der *first night*, und hattest was sehr de Nobile’sches Romantisches“ (Henze 1996: 191).

28 Trad. mia di: „theoretisch glaube ich immer noch, dass es gut wäre, durch eine ehe geschützt zu sein und vielleicht auch die ehfrau ein wenig zu schützen, aber ich bringe niemandem glück, und so muss ich eben zur hölle. Ich hoffe, du kannst nun ruhig leben, arbeiten, gute gedichte schreiben, und eines tages wird ein schöner junger prinz kommen, der deiner würdig ist, und Dich mitnehmen, und unter seinem schütze wirst du nicht mehr einsam sein und ein gutes leben vor Dir haben“.

aprivano, quando i rami mi frustavano via l'acqua dalle braccia, le foglie mi leccavano le gocce dai capelli, mi imbattevo in uno che si chiamava Hans. // Sì, questa logica l'ho imparata che uno di voi deve chiamarsi Hans, che tutti senza eccezione vi chiamate così, tutti, ma in realtà uno solo. È sempre uno solo che porta questo nome, è uno solo che non riesco a dimenticare, [...] (Bachmann 1993a: 185).²⁹

Nelle molteplici proposte di interpretazione di questo racconto è stato sottolineato ripetutamente che Hans è un nome generico, forse il più comune dei nomi di persona maschili tedeschi, tuttavia non credo si possa ignorare anche un richiamo biografico a Hans Werner Henze e a questa tappa fallita della vicenda personale della Bachmann perché rientra in un raffinato gioco letterario di rimandi fra poesia e verità che la poetessa intratteneva con il compositore e in generale con tutti gli interlocutori della sua parabola creativa. Nella riattualizzazione postmoderna del motivo letterario in *Undine geht* [Ondina se ne va] Hans prende il posto del cavaliere tradizionale Peter o Huldbrand,³⁰ colui che sposando lo spirito elementare Undine le conferisce l'anima e le rende possibile l'ingresso nel consorzio umano. Nelle diverse ricodificazioni del mitologema l'ingresso di Ondina nella società umana viene tradizionalmente rappresentato dallo schema narrativo della così detta 'gestörte Mahrtenehe' [matrimonio travagliato trad. mia]:³¹ l'unione in matrimonio, ricorrentemente destinata a fallire, fra un essere umano e uno spirito elementare che si ripropone anche nel racconto della Bachmann, dove la relazione fra Undine e un non ben identificato Hans viene descritta come un eterno movimento circolare – e in questo mitico – che ruota fra i due opposti di aspettativa speranzosa e di aspettativa disillusa:

Non essere in nessun luogo, in nessun luogo restare. Tuffarsi, riposare, muoversi senza spreco di forze – e un giorno ricordare, riemergere, attraversare una radura, vedere *lui*, e dire «Hans». Incominciare dall'inizio. // “Buona sera.” / “Buona sera.” / “Abiti lontano?” / “Lontano, abito lontano.” / “Anch'io abito lontano.” // Ripetere sempre lo stesso errore, l'unico a cui si è predestinati (Bachmann 1990: 186-187).³²

- 29 Trad. mia di: „Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer! // Ihr Ungeheuer mit Namen Hans! Mit diesem Namen, den ich nie vergessen kann. // Immer wenn ich durch die Lichtung kam und die Zweige sich öffneten, wenn die Ruten mir das Wasser von den Armen schlugen, die Blätter mir die Tropfen von den Haaren leckten, traf ich auf einen, der Hans hieß. // Ja, diese Logik habe ich gelernt, dass ihr alle so heißt, einer wie der andere, aber doch nur einer. Immer einer nur ist es, der diesen Namen trägt, denn ich nicht vergessen kann, [...]“ (Bachmann 1993a: 2/253).
- 30 Il cavaliere nella tradizione precedente era chiamato “Peter” o “Huldbrand”, a seconda se si guarda alla versione trecentesca o a quella moderna romantica del dramma di Friedrich de La Motte Fouqué. “Hans” tuttavia è un nome che viene attribuito al cavaliere già nel dramma del 1939 *Ondine* di Jean Girardoux, ma è inevitabile pensare che Bachmann, di tradizione germanica, abbia mantenuto il nome della versione letteraria francese del motivo letterario solo perché Hans richiamava anche la sua vicenda personale.
- 31 Trattasi di un *topos* fiabesco individuato e descritto per la prima volta dallo studioso Friedrich Panzer all'inizio del Novecento. Si veda la sua introduzione (Panzer 1902: LXXII-LXXX).
- 32 „Nirgendwo sein, nirgendwo bleiben. Tauchen, ruhen, sich ohne Aufwand von Kraft bewegen – und eines Tages sich besinnen, wieder auftauchen, durch eine Lichtung gehen, ihn sehen und “Hans” sagen. Mit dem Anfang beginnen. „Guten Abend.“ / „Guten Abend.“ / „Wie weit ist es zu dir?“ / „Weit ist es, weit.“ / „Und weit ist es zu mir.“ // Einen Fehler immer wiederholen, den einen machen, mit dem man ausgezeichnet ist“ (Bachmann 1993: 254-255).

Mutatis mutandis anche la stessa proposta di matrimonio avanzata da Henze potrebbe essere letta come una riattualizzazione della ‘gestörte Mahrtenehe’ [matrimonio travagliato], in cui il *topos* della trasmissione dell’anima verrebbe attualizzato dalla protezione offerta alla poetessa, ovvero dall’intento di conferirle, tramite il matrimonio, uno *status* socialmente più stabile e legittimato per una donna degli anni Cinquanta. Anche l’imbarazzata lettera di scuse di Henze, seguita al tradimento di tale promessa, pone la questione sul piano idealizzato della materia fiabesca vaticinando alla poetessa l’avvento “un giorno” di un “giovane principe” che l’avrebbe custodita.³³

Fallita, e comunque impossibile, l’unione fra Hans e Undine, la chiusa del racconto di Bachmann, così come quella della lirica di Plath sono caratterizzate dal ritorno alla dimensione ‘altra’ rappresentata dall’elemento acquatico tipico delle ‘Wasserfrauen’ verso il quale attira lo “ice-hearted calling” della/delle Lorelei di Plath e il “richiamo” dell’Ondina di Bachmann:

Chino sull’acqua, quasi arreso. Il mondo è già immerso nelle tenebre e io non riesco a mettermi la collana di conchiglie. Non ci sarà più radura. Tu diverso dagli altri. Sono sott’acqua. Sott’acqua. [...] // Ormai quasi muta / quasi sentendo / ancora / il richiamo. // Vieni. Una volta sola. / Vieni (Bachmann 1993: 195).³⁴

L’Io lirico del testo di Plath e quello del racconto di Bachmann sembrerebbero a questo punto quasi intrecciare un suggestivo dialogo intertestuale. La chiusa di *Undine geht* consiste in un atto linguistico che risuona dalla dimensione subacquea e che esprime un invito a varcare il confine fra “fest” e “flüssig” [solido e fluido] e ad accedere al mondo acquatico; quella della lirica di Plath invece nell’accettazione, formulata attraverso l’imperativo esortativo “stone, stone, ferry me down there” (Plath 2002: 248) di questo invito che si raccorda in maniera circolare e oppositiva al verso che aveva aperto la lirica: “It is no night to drown in: [...]” (Plath 2002: 246).³⁵ In questa apparente allusione a una morte per acqua suggerita dal “to drown in” in apertura e dall’inabissarsi della Undine di Bachmann (“Sono sott’acqua. Sott’acqua” [Bachmann 1993: 195]) ancora una volta potrebbe sembrare che prevalga la dimensione autobiografica delle due autrici sotto il segno di *thanatos*, in cui “il suicidio di un poeta [è] corollario e addirittura parte integrante dell’opera che ne diventerebbe pertanto una più o meno consapevole preparazione”, così Giovanni Giudici, traduttore di Sylvia

33 Auspicio al quale Bachmann risponde con un diniego deciso vagamente disilluso: “Non credo nella giustizia in questa vita e neppure nei bei principi. Ci sono molti e diversi modi per andare all’inferno”. Trad. mia di: „Ich glaube nicht an Gerechtigkeit im Leben und an schöne Prinzen. Es gibt viele und verschiedene Wege, in die Hölle zu fahren. Roma, 1 maggio 1954” (Bachmann i Henze 2004: 34).

34 Trad. mia di: „Übers Wasser gebeugt, beinah aufgegeben. Die Welt ist schon finster, und ich kann die Muschelkette nicht anlegen. Keine Lichtung wird sein. Du anders als die anderen. Ich bin unter Wasser. Bin unter Wasser [...] // Beinahe verstummt, / beinahe noch / den Ruf hörend// Komm. Nur einmal. / Komm” (Bachmann 1993: 262-263).

35 La lettura legata al tema del suicidio si rafforza se si pensa che anche il suicidio descritto in *The Bell Jar* presenta delle immagini marine: “Il silenzio si ritirò, mettendo a nudo i ciottoli e le conchiglie e tutti i relitti ammaccati della mia vita. Poi si raccolse ai margini del campo visivo, e con una lunga ondata irresistibile, mi trascinò nel sonno” (Plath 2002: 1017).

Plath (Plath 1998: 9).³⁶ Un approccio da cui abbiamo preso ampiamente le distanze in apertura di questo saggio. Tuttavia è proprio Bachmann a fornire elementi che permettono di deviare con decisione da una possibile lettura (auto)biografica e rassegnata di *Undine geht*, quando in un'intervista sposta l'attenzione esegetica su un piano completamente diverso e sottolinea che Undine rappresenta "Non una donna, e nemmeno un essere vivente, ma, per citare Büchner, 'L'Arte, oh l'Arte!'"³⁷ Certamente la dimensione legata al vissuto delle poetesse, comune a entrambi i componimenti, non può essere negata, ma si limita alla natura e alle circostanze della loro genesi, che rimandano ad un accadimento di natura personale nel caso di tutte e due le autrici (cfr. *supra*), ma la posta in gioco in entrambi i testi è un'altra.

Come osserva Frank Pilipp, sebbene Undine sia interpretabile come un "costrutto simbolico che dà adito a possibilità interpretative pluralistiche", "nella sua forma si condensa lo slancio utopico dell'arte" e "la letteratura parla in forma di Utopia"³⁸. Che cosa abbia inteso Bachmann nell'intervista rilasciata con questa identificazione della figura di Undine con l'Arte forse si comprende meglio leggendo un'altra sua lirica che può fornire una chiave di accesso fondamentale sia a *Lorelei* di Plath che a *Undine geht* di Bachmann. Si tratta di una lirica che secondo la critica si riferisce in maniera paradigmatica alla dimensione dell'utopia in Bachmann e alla costruzione attraverso la parola poetica di un universo segnico in cui tutto è risemantizzabile tramite codici altri, tipici dell'Arte. *Böhmen liegt am Meer* [La Boemia è sul mare], poesia che la poetessa pubblica nel 1968 sulla rivista culturale *Kursbuch* di Hans Magnus Enzensberger proprio lo stesso anno in cui scrive la recensione a *The Bell Jar* di Sylvia Plath, sottolinea le infinite possibilità progettuali della letteratura che si contrappone, con una forza 'ri-creatrice' alla finitezza scontata e deludente del reale. Non è un caso che in questo componimento l'accesso a una realtà parallela di infinite variabili date dal codice artistico è veicolata proprio dalla metafora dell'affondamento:

Per me non voglio più niente. Voglio andare a fondo. // e sono io, sarà chiunque
 pari a me. / Per me non voglio più niente. Voglio andare a fondo. // A fondo –
 cioè nel mare, ritroverò la Boemia. / Toccato il fondo, mi risveglierò tranquillo.
 / Ora so fino in fondo, e non sono perduto (Bachmann 2013).³⁹

È dunque proprio attraverso l'annullamento del soggetto che va a fondo ad aprirsi l'occhio interiore, direbbe il pittore romantico Caspar David Friedrich, e a farsi strada il progetto di costruzione utopica della parola nata dal silenzio, come afferma

36 Occorre qui ricordare che la scomparsa di Ingeborg Bachmann non può essere definita con evidenza un suicidio, come invece la morte plateale e preparata con cura di Sylvia Plath, ma, a fronte di molti riferimenti alla morte per fuoco nell'opera della Bachmann, è stata comunque spesso interpretata come tale, piuttosto che come un tragico incidente dovuto all'ingestione di psicofarmaci che le hanno indotto il sonno mentre teneva ancora una sigaretta accesa in mano.

37 Trad. mia di: „Keine Frau, auch kein Lebewesen, sondern, um es mit Büchner zu sagen, ‚Die Kunst, ach die Kunst!‘“ (Bachmann 1994: 46).

38 Trad. mia di: „symbolisches, pluralistische Deutungsmöglichkeiten zulassendes Konstrukt“; „in ihrer Gestalt verdichtet sich der utopische Impuls der Kunst“; „[es] kommt ‚Literatur als Utopie‘ zur Sprache“ (Pilipp 2001: 114 e 115).

39 „Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn. // Zugrund – das heisst zum Meer, dort find ich Böhmen / wieder. / Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf. / Von Grund auf weiss ich jetzt, und ich bin unverloren“ (Bachmann 1993: 1/167-168).

Paul Celan nel suo discorso *Il Meridiano* pronunciato nel 1960 in occasione del conferimento del premio letterario Georg Büchner (Celan 1993: 3-22). Il verbo “andare a fondo”, nella traduzione italiana di *La Boemia è sul mare* di Luigi Reitani (Reitani 2013), ha nella lingua tedesca una valenza semantica più complessa, che implica anche l’esplorazione di una dimensione estetica ‘altra’. Quest’ultima rende possibile anche la rinascita e la conseguente presa di coscienza di una realtà alternativa, foriera di una consapevolezza orientata a una riemersione salvifica.⁴⁰ Se proiettiamo questa lettura anche sui nostri ‘testi a fronte’ di Plath e Bachmann, l’imperativo supplichevole “ferry me down there” dell’ultima strofa di *Lorelei* e la constatazione, solo apparentemente sconfitta “Sono sott’acqua.” della chiusa di *Undine geht* [Ondina se ne va] perdono il carattere “rassegnato” e “incentrato sulla morte” attribuito loro in modo consuetudinario⁴¹ e divengono – invece – il presupposto trionfale di una nuova visione dell’Arte e del suo potere creativo, ovvero dell’accesso, tramite l’atto dell’andare a fondo – dell’affondare – a una estasi pre-verbale, un’“euforia degli abissi”⁴² che apre il varco a una dimensione letteraria utopica, tesa alla risemantizzazione della realtà. Anche *Undine geht* nel suo invito a Hans a raggiungerla sott’acqua proponeva un’“estasi dionisiaca” (Pilipp 2001: 117),⁴³ un’estasi erotica che confina anche con un’esperienza mistica e, nitzscheanamente parlando, con il recupero di una ‘verbalità primigenia’. Non è forse un caso, dunque, che Plath durante la stesura di *Lorelei* stesse lavorando anche alla lirica *Full fathom five* ispirata alla canzone di Ariel ne *La Tempesta* di Shakespeare, in cui la figura paterna, che Ferdinando crede annegata, viene presentata come qualcosa che non subisce una corruzione in seguito al suo affondamento, bensì una trasformazione in qualcosa di nuovo e prezioso:

Full fathom five thy father lies, / Of his bones are coral made; / Those are pearls that were his eyes; / Nothing of him that doth fade; / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange.

Nel suo diario, in data 11 maggio 1958, Plath commenta così il titolo della lirica che stava scrivendo (*Full fathom five*):

Di tutti i titoli che ho pensato fino a oggi, è quello che si lega in modo più ricco alla mia vita e alle mie immagini [...] l’associazione con il mare, metafora centrale della mia infanzia, delle mie poesie e del subconscio dell’artista [...] le perle e il corallo cesellati e politi fino a opera d’arte, perle nate dal lavoro creatore del mare sull’onnipresente granulo del dolore e della piatta routine (Plath 2002: 1418-1419).

40 Anche il „wach ich ruhig auf“ della lirica bachmanniana *Böhmen liegt am Meer* [La Boemia è sul mare], che Reitani traduce con “mi risveglierò tranquillo”, in realtà ha uno spettro semantico più ampio che attinge anche alla dimensione mistico-religiosa della “Erweckung” [rinnovamento spirituale] di matrice pietistica e più generalmente protestante. Esso andrebbe tenuto presente per non appiattare il significato del passo.

41 Trad. mia di „resignativ“ e di „todzentriert“ (Burkart 2000: 41).

42 Trad. mia di: “ivresse des grandes profondeurs”. L’“euforia degli abissi” o “ebbrezza delle profondità” è un’espressione usata in un libro di Jaques Cousteau sul mondo sottomarino dal quale il poeta, nonché marito di Sylvia Plath, Ted Hughes, afferma che era stata ispirata durante la composizione di *Lorelei* e di *Full fathom five* (Plath 1981: 287).

43 Trad. mia di: „dionysischer Rausch“ (Pilipp 2001: 117).

Forse anche grazie a questa lettura, ossia attraverso la ricostruzione di un possibile dialogo intertestuale fra *Lorelei* e *Undine geht*, è possibile far affiorare, e così rafforzare la certezza della sua presenza nell'opera di Sylvia Plath, un potenziale utopico che troppo spesso le viene misconosciuto, poiché:

L'importanza centrale dell'utopico nell'opera di Ingeborg Bachmann è tema ricorrente nella letteratura secondaria [...]. La ricerca su Sylvia Plath, invece, finora ha prestato poca attenzione all'utopia e alle prospettive che essa apre, dominandovi, piuttosto, l'enfasi su un'oscurità incentrata sulla morte (Burkart 2000: 14).⁴⁴

Riferimenti bibliografici

- Atwood, M. 1974. *You are Happy*. Toronto: Oxford University Press.
- Bachmann, I. 1993a. *Werke* (4 voll.). Christine Koschel; Inge von Weidenbaum; Clemens Münster (a cura di). München – Zürich: R. Piper & Co. Verlag.
- Bachmann, I. 1993b. *Il Trentesimo anno*, Magda Olivetti (trad. di). Milano: Adelphi.
- Bachmann, I. 1993c. *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*. Renata Colorni (a cura di); Vanda Perretta (trad. di). Milano: Adelphi.
- Bachmann, I. 1994. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Christine Koschel; Inge von Weidenbaum (a cura di). München: Piper Verlag.
- Bachmann, I.; Henze, H.W. 2004. *Briefe einer Freundschaft*. Hans Höller (a cura di). München – Zürich: Piper Verlag.
- Beaudry, J. 2015. *Le cimetière des filles assassinées. Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, n Sarah Kane, Nelly Arcand*. Montréal: Édition Nota Bene.
- Broe, M.-L. 1980. *Protean Poetic: The Poetry of Sylvia Plath*. Columbia: University of Missouri Press.
- Brinker-Gabler, G.; Zisselberger, M. (a cura di) 2004. *"If we had the word": Ingeborg Bachmann Views and Reviews*. Riverside: Ariadne Press.
- Burkart, A. 2000. *"Kein Sterbenswort, Ihr Worte!". Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath: Acting the Poem*. Tübingen – Basel: narr/francke/attempto.
- Celan, P. 1993. *La verità della poesia. Il Meridiano e altre prose*. Giuseppe Bevilacqua (a cura di). Torino: Einaudi.
- Draesner, U. 2007. "Frau Bachmann und der Schwindel im Erzählen". Ulrike Draesner (a cura di), *Schöne Frauen lesen. Über Ingeborg Bachmann, Annette von Droste-Hülshoff, Friedericke Mayröcker, Virginia Woolf u.v.a* (133-156). München: Luchterhand.
- Fantappiè, I. 2008. "Die Fremde als Bestimmung: forme dell'esilio in Ingeborg Bachmann e Sylvia Plath". In *Esilio: Atti della Scuola Europea di Studi Comparati*, Pontignano, 18-25 settembre 2006. Quaderni di Synapsis VII (pp. 152-161). Firenze: Le Monnier.
- Frabotta, B.M. 1980. *Letteratura al femminile: itinerari di lettura a proposito di donne*,

44 Trad. mia di: "Die zentrale Bedeutung des Utopischen im Werk Ingeborg Bachmanns thematisiert die Sekundärliteratur immer wieder [...] Die Forschung zu Sylvia Plath hingegen hat dem perspektivgebenden Aspekt des Utopischen bisher wenig Beachtung geschenkt, die Betonung einer todenzentrierten Düsternis dominiert hier" (Burkart 2000: 14).

- storia, poesia, romanzo*. Bari: De Donato.
- Frenzel, E. 2005¹⁰. *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner Verlag.
- Gould, Axelrod, S. 1990. *Sylvia Plath. The Wound and the Cure of Words*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Haas, F. 2007. "Keine rechte Heimat im ‚erstgeborenen Land‘. Ingeborg Bachmanns Briefwechsel mit Hans Werner Henze". In E. Aztler (a cura di), *„Ein Spiegel will uns die Gründe zeigen“*. Konferenzband zum Ingeborg Bachmann Symposium in Budapest 2006 (pp. 77-86). Budapest: Österreichisches Kulturforum Budapest.
- Henze, H.W. 1959. *Undine. Tagebuch eines Balletts*. München: R. Piper & Co.
- Henze, H.W. 1996. *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag.
- Höller, H. 1993. *Ingeborg Bachmann. Das Werk*. Frankfurt a.M.: Athenäum / Hain.
- Klemperer, V. 2015 (1947¹). *LTI. Notizbuch eines Philologen*. Stuttgart: Reclam.
- Morris, L. 2000. "The Ladies Lazarus: Sylvia Plath and Ingeborg Bachmann. Versuch einer vergleichenden Lektüre". In Monika Albrecht; Dirk Göttliche (a cura di), *Über die Zeit schreiben. 2: Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns* (pp. 75-91). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Orr, P. (a cura di) 1966, *The Poet speaks. Interviews with Contemporary Poets*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Panzer, F. (a cura di) 1902. *Merlin und Seifrid de Ardemont von Albrecht von Scharfenberg. In der Bearbeitung Ulrich Füetters*. Stuttgart: Bibliothek des Litterarischen Vereins.
- Pilipp, F. 2001. *Ingeborg Bachmann "Das dreißigste Jahr": kritischer Kommentar und Deutung*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Plath, S. 1950-1959. *Diari 1950-1959* (mss.). In Sylvia Plath's Collection, Neilson Library, Smith College (Northampton, Massachusetts).
- Plath, S. 1960. *The Colossus and Other Poems*. London: Heinemann.
- Plath, S. 1977. *Johnny Panic and The Bible of Dreams and Other Prose Writing*. London: Faber & Faber.
- Plath, S. 1981. *Collected Poems*. Ted Hughes (ed.). London: Faber & Faber.
- Plath, S. 1998. *Lady Lazarus e altre poesie*. Giovanni Giudici (a cura di). Milano: Mondadori.
- Plath, S. 2000, *The Journals of Sylvia Plath 1950-1962*. Karen V. Kukil (ed.). London: Faber & Faber.
- Plath, S. 2002, *Opere. Con un saggio introduttivo di Nadia Fusini*. Anna Ravano (a cura di). Milano: Mondadori.
- Reitani, L. 2013. "Ingeborg Bachmann 1926-1973. La salvezza nel naufragio". *Il Sole 24 Ore*, 283, 30.
- Remmler, K. 1996. *Walking the Dead: Correspondences Between Walter Benjamin's Concept of Remembrance and Ingeborg Bachmann's Ways of Dying*. Riverside, CA: Ariadne.
- Russo, C. 1997/98. "La maschera a tre voci di Sylvia Plath: Three Women". *Studi Urbinati*, 403-435.

UTOPIA AND REBIRTH: A COMPARATIVE READING OF SYLVIA PLATH AND INGEBORG BACHMANN

Abstract

Starting from the protean and problematic dimension of the "lyric self" in the poetic production of Sylvia Plath and Ingeborg Bachmann, this essay retraces the critical attempts of juxtaposition between the two poets, generally inspired by a biographical reading linked to the tragic destiny of the authors or to their sensitivity to the Holocaust, and then attempts to bring to the surface a deeper spiritual affinity based on a common conception of Art. The essay focuses in particular on the intense intertextual dialogue between two poetic compositions by the authors, which are also chronologically close, the lyric "Lorelei" by Sylvia Plath and the poetic prose "Undine geht" by Ingeborg Bachmann. With a detailed philological reconstruction of the constant reference of the reciprocal rewritings of the Wasserfrau mythology and a careful reconnaissance of the points of contact between the two works analysed, the work attempts to bring out the poets' belief in the palingenetic value of the poetic word, thus also contributing to subverting a stereotypical approach to Plath's lyric poetry that is believed to find in death and suicide as its obsessive pivotal point.

Key words: Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Wasserfrau, intertextuality, comparative, lyricism, art, utopia, interculturality, transculturality, trespassing, gender studies, memory studies