

⊕

# Performatività e poesia

## Ingeborg Bachmann: *Die gestundete Zeit*

di Paola Gheri

Un testo non consiste in una serie di parole esprimenti un significato unico, in un certo senso teologico [...], ma è uno spazio a più dimensioni, in cui si congiungono e si oppongono svariate scritture.

R. Barthes, *La morte dell'autore*

### Abstract

According to Christa Wolf, Ingeborg Bachmann's whole work can be considered as a "battlefield" of words. Through this metaphor Wolf underlines the extremely dynamic and "pugnacious" character of Bachmann's literary language. This dynamic peculiarity lends itself to an analysis based on the concept of "performativity", that aesthetic category whose huge resonance in the cultural studies and literary criticism of the last forty/fifty years has been briefly discussed in the first part of this essay. The analysis of the poem *Die gestundete Zeit* is aimed to show the fundamental role played by Bachmann's performative conception of lyrical language. In this enigmatic text, as well as in many others of her poems, all the acts of enunciation converge in the deconstruction of some founding myths of western civilisation (Orpheus, Ulysses). No other "meaning" is to be found here except a repeated detachment from all the mythic dimensions at once evoked and destroyed by the text. Performing the demolition of such important *topoi* of our cultural code, that is language, in which Bachmann sees the main cause of human discontent and alienation, gives language itself a chance of rebirth.

### I

#### Performatività, letteratura e poesia

Il concetto di performance, al quale si è legata una delle innumerevoli "svolte" che rimodellano incessantemente gli studi culturali (il cosiddetto *performative turn*)<sup>1</sup>, «ha conosciuto uno sviluppo e un'espansione incredibili negli ultimi decenni, fin quasi a diventare uno slogan, e a dar vita a una nuova tendenza critica, i *Performance Studies*. Le ascendenze e le applicazioni sono molteplici: sport, arte, politica, religione, processi culturali, pratiche etnografiche ed ermeneutiche, atti critici»<sup>2</sup>. Così Massimo Fusillo riassume un fenomeno che è giunto a costituire un vero e proprio paradigma, ovvero un modello teorico capace di abbracciare tutte le molteplici forme del sapere e della comunicazione sociale nell'era della cosiddetta postmodernità<sup>3</sup>.

Una volta canonizzata nella linguistica<sup>4</sup>, la nozione di "performativo" ha conquistato presto anche la critica letteraria, dove, lungi dal limitarsi alla situazione teatrale,

che appare come il suo più ovvio campo di applicazione, ha partecipato a quella trasformazione rivoluzionaria della concezione del testo e delle pratiche culturali che si è legata a studi decisivi sia del poststrutturalismo sia dell'estetica della ricezione. Non più monumento depositario di un senso dato come lo si era sempre tradizionalmente inteso, il testo acquista un'identità processuale, diventa, in altre parole, opera aperta, dinamica e costruttiva di una sua specifica dimensione discorsiva e finzionale<sup>5</sup>.

In questa nuova prospettiva testualità e performatività non costituiscono più i termini di un'antitesi tra l'idealità statica dell'oggetto scritto e la materialità dinamica della messa in scena, bensì due concetti interdipendenti. Concepire il testo come un'entità linguistica creativa della sua particolare dimensione di senso ha significato scoprire nella performatività un "momento immanente"<sup>6</sup> della sua struttura medesima, la quale, proprio in quanto linguistica, attingerebbe sempre e comunque ad una "teatralità" iscritta nel linguaggio stesso. Questo non tanto perché nello sviluppo dei suoi studi John Austin arriverà a considerare l'intera realtà discorsiva della lingua come costituita dall'esecuzione di "atti"<sup>7</sup>, ma soprattutto perché, proprio grazie alle nuove teorie del testo e dei processi linguistico-culturali, la semiosi, cioè la prassi produttiva del significato, è apparsa perfettamente corrispondente ad un modello teatrale secondo il quale il senso, lungi dall'essere dato *a priori* o costituirsi spontaneamente, si costruisce come una messa-in-scena<sup>8</sup>. Il linguaggio, scrive Gerhardt Neumann, «reca in se stesso la sua scena vera e propria, così che "scena" e "linguaggio" si rivelano inscindibilmente legati l'un l'altra»<sup>9</sup>. Di conseguenza il testo letterario, che del linguaggio riorganizza i segni per produrre un suo specifico senso "secondo", è sempre leggibile come «scenografia»<sup>10</sup> e quindi interpretabile secondo uno schema teatrale e performativo.

Tale modello, tuttavia, rischia di diventare come il famoso "sacco infinitamente allargabile" al quale Jakobson paragonava la categoria del "realismo"<sup>11</sup>, se di volta in volta non ci si chiede come e quanto il discorso testuale sfrutti la dimensione performativa che gli è, sì, immanente, ma non per questo sempre centrale al processo di costituzione del senso poetico. La crisi del paradigma mimetico che attraversa la cultura moderna determinando l'affermarsi di forme e modi letterari nei quali i processi enunciativi predominano sugli enunciati porta in primo piano la capacità performativa del testo<sup>12</sup>, mostrando al tempo stesso l'efficacia della categoria critica corrispondente, laddove, ad esempio, un racconto fondato su cronache, descrizioni o altre forme tipiche dell'illusione mimetica si appoggia o può appoggiarsi su paradigmi poetico-ermeneutici più tradizionali. Per lo scrittore moderno, osservava Roland Barthes, «scrivere non può più designare un'operazione di registrazione, di constatazione, di rappresentazione, di "pittura" (come dicevano i Classici), bensì ciò che i linguisti [...] chiamano un performativo, forma verbale rara (esclusivamente data alla prima persona e al presente) nella quale l'enunciazione non ha altro contenuto (o altro enunciato) che l'atto stesso con il quale si enuncia»<sup>13</sup>.

Alla luce di quanto detto sin qui, la forma radicalmente monologica del discorso lirico, che la totale assenza di un contesto assolutizza come atto linguistico *tout court*<sup>14</sup>,

sembra identificare la performatività come il suo modo preponderante<sup>15</sup>. Come si legge in una delle teorie più recenti, è solo nella specifica tipologia del discorso lirico che la lingua si mostra e di-mostra come *medium* di e del significato, rendendosi immediatamente esperibile in quanto strumento e pratica generativa di senso<sup>16</sup>. Nel testo poetico le forme e le strategie linguistiche che concorrono alla produzione del senso rendono sempre evidente (mettono in scena) tale operazione nel suo farsi<sup>17</sup>. Questo vale ancor più per molta poesia moderna, dove la profonda crisi di fiducia nell'ordine simbolico del linguaggio che l'attraversa, fa sì che la parola, perduta la sua capacità referenziale e sociale, valga soprattutto come gesto, come segno che mette in scena<sup>18</sup> un suo dramma. Un dramma linguistico di nessi distrutti, di opposizioni e resistenze a rapporti consueti di senso e di rinvio che, coinvolgendo il lettore come parte attiva di certe operazioni destabilizzanti, conferisce al testo una sorta di terza dimensione, costituendolo idealmente come spazio scenico.

Di questa capacità drammatica del linguaggio lirico Ingeborg Bachmann ha fatto il fondamento della sua poetica. Come in un'arena, nei suoi testi si scontrano sempre un «Wort» (parola) e un «Gegenwort» (antiparola)<sup>19</sup>, per citare il noto termine con cui Paul Celan, scrittore a lei profondamente legato, indicava la resistenza che la letteratura oppone al linguaggio corrente per spezzare le regole di una certa rappresentazione del mondo. Analogamente Bachmann, nella quinta delle *Lezioni di Francoforte* (1959-1960) intitolata *Letteratura come utopia*, affermava:

Ma la letteratura, che da sé non sa neanche definirsi, che si dà a conoscere solo come affronto più che millenario e mille volte compiuto contro una lingua brutta – perché la vita possiede soltanto una lingua brutta – e con questo affronto contrappone alla vita una utopia della lingua; questa letteratura, per quanto strettamente possa essere legata al tempo e alla sua brutta lingua, deve essere lodata per il suo disperato muoversi verso quella utopia e solo così essa può dirsi vanto e speranza degli uomini<sup>20</sup>.

Il testo bachmanniano si organizza dunque come una vera e propria scenografia di tensioni, gesti, conflitti che nascono dalle parole e con le parole letteralmente si fanno, mentre fanno del testo uno *Sprachraum* a più dimensioni, in cui, come scriveva Barthes, «si congiungono e si oppongono svariate scritture»<sup>21</sup>. Il risultato è un “dramma linguistico” che, vietando la facile acquisizione di un pensiero o di un'immagine, orienta tutta l'attenzione e l'impegno del lettore sull'“agire” dei segni.

## 2

### Ingeborg Bachmann e il “dramma” della lingua poetica

Il contrasto e la polarità delle tensioni, notava già a suo tempo Reich-Ranicki, costituiscono l'anima delle poesie di Ingeborg Bachmann<sup>22</sup>. Negli stessi anni Christa Wolf ne definiva addirittura l'intera opera come un «campo di battaglia»:

Ci si trova davanti a un campo di battaglia. Si vedono le forze radunarsi. Lirica, prosa, saggio prendono tutti la stessa direzione: da ciò che è indubbio a ciò che è dubbio, da ciò che è consueto a ciò che è inconsueto [...] «Seguitemi, parole!», come un grido di battaglia pieno di coraggio e dignità<sup>23</sup>.

La metaforica militare usata da Wolf appare perfettamente consonante con le idee della stessa Bachmann, la quale in due saggi degli anni Cinquanta dedicati a Robert Musil, riconosceva come decisivo non solo per la scrittura di costui, stimato modello, ma implicitamente anche per la sua, lo sviluppo di un rapporto agonale col linguaggio, di una poetica “aggressiva” nei confronti delle parole, le cui atrofizzate costruzioni determinano quella che lei condanna come un’esperienza coatta di ciò che comunemente si chiama realtà e che può trasformarsi solo grazie alla “battaglia spirituale” condotta dallo scrittore con le parole e contro le parole medesime<sup>24</sup>:

I conflitti religiosi e metafisici hanno ceduto il passo ai conflitti sociali, interpersonali e politici. E tutti sfociano per lo scrittore nel conflitto con il linguaggio (LF, p. 22)<sup>25</sup>.

Nella struttura della lingua corrente Bachmann riconosce l’esistenza di un momento violento che condiziona la percezione e l’immagine del reale, legittimando solo quelle rappresentazioni in cui l’ordine costituito, per quanto negativo possa essere, appare come l’unico possibile. Si tratta di un aspetto intollerante della cultura che Judith Butler, ampliando e approfondendo nei suoi studi di genere la nozione di performatività, ha esteso alla sfera del comportamento, fino ad affermare che nell’intera vita associata parlare e agire sono possibili solo all’interno «dei confini del dicibile»<sup>26</sup>. La lingua, dunque, non determina solo ciò che si può dire, ma delimita anche lo spazio di ciò che non si può dire, escludendolo dai confini del lecito e dell’immaginabile. Aprire breccie in questi confini, dare una possibilità all’espressione interdetta, disarticolando con la scrittura («zerschreiben» è il termine usato da Bachmann)<sup>27</sup> quella lingua comune che preesiste allo scrittore e lo condiziona, rappresenta per questi un compito intellettuale e morale. Lingua contro lingua, parole contro parole, alla violenza che il linguaggio esercita sull’individuo non si può rispondere che scatenando con violenza il linguaggio contro se stesso. Ecco come e perché la poesia si fa «campo di battaglia», spazio dinamico e drammatico nel quale frasi, parole, immagini vengono opposte le une alle altre affinché nell’urto e dall’urto si aprano crepe, si producano nuovi possibili mondi e modi di esperienza e di significazione.

Molti testi poetici di Bachmann vivono infatti di una dialettica conflittuale degli enunciati o ad essi interna, grazie alla quale la carica performativa della lingua diviene il tratto fondamentale del discorso poetico. In generale per Bachmann il funzionamento specifico del linguaggio letterario corrisponde ad un’immagine di contrasto. Il senso di un’opera, afferma nelle *Lezioni di Francoforte* mutuando direttamente da

Roland Barthes l'idea e la metafora<sup>28</sup>, corre lungo un'asse verticale, che, intersecando l'ordine orizzontale nel quale si crea la semantica del discorso comune, genera rapporti diversi (verticali) di significazione, capaci di introdurre nell'organizzazione "orizzontale" e consecutiva del discorso un dinamismo dagli effetti destabilizzanti:

L'arte non conosce progressi lineari, ma solo e sempre nuove impennate verticali. Soltanto i mezzi e le tecniche artistiche danno l'impressione che si tratti di un progresso. In realtà quello che è possibile è solo il mutamento. E i cambiamenti che derivano da opere nuove ci educano a nuove percezioni, a nuovi sentimenti, a una nuova consapevolezza (LF, p. 27)<sup>29</sup>.

Il sovversivo "parlare (in) verticale" che Bachmann qui riferisce metaforicamente a tutta l'arte, sembra trovare nella lirica il suo modo più congeniale. Oltre la forma che nella maggior parte dei casi si staglia come una verticale assoluta sulla pagina, la poesia, notava già Adorno, reca in sé, proprio perché paradossalmente esprime «un'individuazione senza riserve» con gli strumenti propri del discorso sociale<sup>30</sup>, il «momento della frattura»<sup>31</sup>. Una capacità di effrazione e di rottura che la scrittura di Bachmann tende a spingere fino all'estremo, quasi che l'aggettivo "lirico" per lei, prima ancora di indicare un genere letterario, significasse l'orientamento militante e polemico della lingua letteraria e, a maggior ragione, di quella poetica.

Ciononostante, la maggior parte degli studi dedicati ai processi destabilizzanti e decostruttivi che la scrittura di Bachmann mette in atto con e contro il linguaggio, si riferisce alle sue opere in prosa, mentre sulle tensioni radicali che si creano a tutti i livelli nei suoi testi lirici, la critica non pare essersi finora soffermata a sufficienza<sup>32</sup>. Eppure, proprio in certe tensioni della lingua poetica di questa autrice sembra ripetersi, al di là delle specificità tematiche e formali di ogni singolo testo, sempre il medesimo gesto di opposizione alla «cattiva lingua» (*Werke*, IV, p. 268) della vita, della memoria e della tradizione. Più che orientarsi verso la definizione di un qualche significato, la poesia di Bachmann crea una drammaturgia dei segni linguistici i quali, sfruttando la carica performativa dei processi di enunciazione, realizzano un movimento polemico del linguaggio verso se stesso e i suoi accreditati valori. Movimento che in molte liriche di Bachmann dà adito a quella particolare «diafonia» che, come ha scritto Sigrid Weigel a proposito della prosa *Undine geht*, «può rendersi udibile nel discorso di una [sola] voce»<sup>33</sup>.

### 3

#### Sul «campo di battaglia» delle parole: *Die gestundete Zeit*

Nella poesia eponima della raccolta *Die gestundete Zeit* (1953), la prima di Bachmann, questa militanza della parola poetica si rivolge proprio contro uno dei suoi miti fondativi<sup>34</sup>. È prima di tutto il mito di Orfeo che qui si sgretola insieme ad altri luoghi "alti" della cultura e dell'immaginario occidentale in forza di un'operazione

decostruttiva della scrittura che, attaccando la compiutezza narrativa e semantica del mito, ne pone in questione la verità e la forma. Il codice, di cui il mito è parte costitutiva, viene “ripetuto” e reso riconoscibile proprio grazie al gesto verbale che lo infrange<sup>35</sup>, lo spezza, lo rende addirittura inservibile, ma nel far questo ne libera anche un potenziale, ne predispone i resti superstite a nuove e diverse scenografie.

Come in un dramma, sullo sfondo di uno scenario cupo e desolato, reso probabilmente tale dall’incalzare di un tempo non più dilazionabile, una voce lapidaria esorta qualcuno ad una partenza imminente e inevitabile. Chi parla in maniera così solenne e perentoria di un tempo in scadenza può riferirsi tanto all’esistenza umana (perché un tempo concesso a revoca è, prima di tutto, la vita) quanto alla fine di un’epoca<sup>36</sup>. La ragione, in sé assurda, con cui si esorta l’interlocutore a partire (il raffreddarsi delle viscere dei pesci) fa pensare a un gesto divinatorio che, in armonia col tono quasi oracolare dei versi precedenti, non sembra promettere niente di buono. La luce dei lupini «brucia a stento» e lo sguardo che forse la cerca nella nebbia non (ri)trova all’orizzonte che lo scadere del tempo. Fine della revoca, il monito si ripete, non c’è altra prospettiva che quella dell’autorevole annuncio di una scadenza e il drastico invito ad una partenza.

Il concetto enigmatico di un «tempo dilazionato», le immagini dal nesso e dal senso sfuggente che esso incornicia nella prima strofa, si congiungono infine in un solo inequivocabile gesto di congedo e di tramonto che si ripete a tutti i livelli del testo: il tempo è scaduto, «le viscere dei pesci si sono fatte fredde», la luce si sta spegnendo, bisogna partire. Quanto più oscure le frasi e le immagini, tanto più chiaro il loro convergere in un’azione o in una direzione che è fine, morte, partenza come quella cui viene invitato il “tu” della poesia.

La voce continua a parlare e si fa incalzante. Nella seconda strofa il ritmo accelera, si affollano i fotogrammi di un’ennesima immagine di morte, la martellante ripetizione del pronome insiste sull’azione omicida della sabbia che chiude la bocca per sempre all’amata. Di nuovo un congedo drammatico, non solo della e dall’amata che sprofonda nella sabbia, ma anche dai miti e dai luoghi culturali che certe immagini vagamente, ma inevitabilmente richiamano. Come Odisseo che ricaccia i cani nella corte prima di mettersi in viaggio per chissà dove<sup>37</sup>, anche la donna dalle chiome al vento si muove in senso inverso rispetto alla figura botticelliana che evoca con lo svolazzare dei capelli<sup>38</sup>. Anche se poi, come Euridice, si reca docile nel regno dei morti, ciò sembra accadere in virtù di un altro rovesciamento del mito cui si allude: ovvero all’ipotetico ubbidire del novello Orfeo all’ordine cui nel mito contravveniva<sup>39</sup>. Determinare il sesso della voce o speculare sulla sua relazione col “tu” lirico<sup>40</sup> appare secondario rispetto all’impero di una morte che, ovunque declinata come congedo (dalla casa, dai cani, dall’amata), non risparmia nemmeno i miti che, in un modo o nell’altro, valevano a superarla o a scongiurarla. La voce dello stesso io lirico, alla fine, ne abbandona le immagini, rovesciate e residuali, per spegnersi sull’ultima serie di scarne ingiunzioni e ricadere, come impotente, sulla medesima sentenza che apre la poesia. Se è vero che le «parole divengono gesti quando, a ogni

nuova occorrenza, producono un senso nuovo»<sup>41</sup>, il ripetersi atono in una serie di secchi e bruschi imperativi dei più circostanziati discorsi iniziali è gesto alla seconda potenza, il quale, tramite e oltre le ingiunzioni che rivolge al destinatario/Orfeo, cancella anche per il lettore la possibilità di cercare consolazione nel mito e nella parola poetica che vorrebbe ritrovarlo e rievocarlo.

Il dramma messo in scena nel testo dalla sua esplicita struttura appellativa diviene anche dramma del testo che si genera dal rovesciamento dei miti e del loro tradizionale valore. Le immagini che li richiamano sono parte della scena e del dramma che ne revoca la capacità di superare la morte e la fine del tempo. Insistendo su un discorso (il codice) che è presente solo come orizzonte negato e negativo, le immagini non sono più leggibili come metafore e si offrono piuttosto come gli avanzi di dimensioni rappresentative in frantumi<sup>42</sup>. Lo svuotamento semantico che subiscono le subordina per intero al gesto che determina il movimento della lingua e le sue tensioni interne. Sciolte dai loro contesti originari le parole, per usare il lessico militare della stessa Bachmann, vengono “disarmate” come segni ed esposte come resti di un’antica relazione semantica distrutta. Il silenzio non è solo dei pesci e dell’amata morente, ma anche, come in moltissime poesie di Bachmann, il risultato della tendenza della lingua a soffocare la sua stessa forza significante. Anche l’io lirico, a sua volta disarmato da certe tensioni, si ridimensiona. Anche per lui o lei «s’avanzano giorni più duri», il suo Orfeo, costretto al congedo, non baratta più la perdita col canto. Al suo posto restano solo i versi del *tempo dilazionato* e la messinscena di un silenzio grazie al quale e oltre il quale si genera lo spazio di possibili nuove codificazioni del mondo:

Il nostro desiderio fa sì che ciò che ha già preso forma grazie al linguaggio partecipi anche di ciò che ancora non è stato detto, e il nostro entusiasmo per certi testi splendidi è, in realtà, l’entusiasmo per la pagina bianca, non scritta, sulla quale sembrano altresì fissarsi le future conquiste (LF, p. 109)<sup>43</sup>.

In questo consiste l’obiettivo di una battaglia che Bachmann conduce con le parole «davanti alle linee della realtà nel nome di quella che ancora è da creare» (*Werke*, IV, p. 87), ma che, per quanto inarticolabile, si rende percepibile nei versi militanti della sua poesia:

Dentro la conca del mio mutismo  
Metti una parola  
E leva alte pareti d’alberi fitti  
Ai due lati:  
che la mia bocca  
resti tutta in ombra<sup>44</sup>.

Ancora un appello, ancora l’invito a un gesto che, qui come altrove, si fa punto di massima resistenza ai percorsi consueti della costruzione del senso. La scena desolata

del *tempo dilazionato* si ripropone nell'immagine della conca (bocca?) vuota di un soggetto muto nella quale il "tu", l'altro, il lettore, sempre coinvolto nel dramma del linguaggio messo in scena dalle poesie di Bachmann, è invitato a deporre quella parola nuova a cui è affidata l'utopia di una lingua a venire.

Il tempo dilazionato

S'avanzano giorni più duri.  
 Il tempo dilazionato e revocabile  
 già appare all'orizzonte.  
 Presto dovrai allacciare le scarpe  
 e ricacciare i cani ai cascinali:  
 le viscere dei pesci nel vento  
 si sono fatte fredde.  
 Brucia a stento la luce dei lupini.  
 Lo sguardo tuo la nebbia esplora:  
 il tempo dilazionato e revocabile  
 già appare all'orizzonte.

Laggiù l'amata ti sprofonda nella sabbia,  
 che le sale ai capelli tesi al vento,  
 le tronca la parola,  
 le comanda di tacere  
 la trova mortale  
 e proclive all'addio  
 dopo ogni amplesso.

Non ti guardare intorno.  
 Allacciati le scarpe.  
 Rimanda indietro i cani.  
 Getta in mare i pesci.  
 Spengi i lupini!

S'avanzano giorni più duri<sup>45</sup>.

## Note

1. Cfr. D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt, Reinbeck 2009.
2. M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009, p. 37.
3. Cfr. W. Hülk, *Paradigma Performativität?*, in M. Erstić et. al. (Hrsg.), *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierung und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, transcript Verlag, Bielefeld 2005, pp. 1-17.
4. Cfr. il noto studio di J. L. Austin, *Come fare cose con le parole* [1962], Marietti, Genova 1983.

5. Scrive ancora Fusillo: «l'estetica contemporanea privilegia più che mai la produzione rispetto al prodotto, il processo rispetto al sistema», *Estetica della letteratura*, cit., p. 38. Gli studi di Michail Bachtin, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Umberto Eco, tanto per citare alcuni nomi tra i più famosi, hanno dato dei contributi essenziali a questa concezione dinamico-produttiva del testo, riconoscendo, più o meno esplicitamente, l'importanza della "performatività" come categoria estetico-letteraria.

6. A. Bucher, *Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne*, Wilhelm Fink, München 2004, p. 15.

7. Com'è noto, l'elaborazione della nozione di performatività condurrà John Austin alla conclusione che il nostro parlare è sempre un agire, anche quando si pensa di fare delle pure asserzioni: «Una volta che ci rendiamo conto che ciò che dobbiamo studiare *non* è la frase ma il proferimento di un enunciato in una situazione linguistica, non è quasi più possibile non rendersi conto che asserire è eseguire un atto», J. Austin, *Come fare cose con le parole*, cit., p. 102.

8. La lingua è la condizione e la misura del pensiero il quale, da oscura volizione qual è, si realizza solo per suo tramite, si traduce cioè in una *rappresentazione* del mondo, proprio come un canovaccio si traduce in una rappresentazione teatrale. Attraverso l'analisi di alcune teorie della linguistica, del testo e della filosofia del linguaggio, G. Wildgruber rintraccia la presenza di un dispositivo teatrale nella lingua a partire dalle operazioni più elementari. Cfr. G. Wildgruber, *Die Instanz der Szene im Denken der Sprache*, in G. Neumann, C. Pross, G. Wildgruber (Hrsg.), *Szenographien, Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Rombach, Freiburg i. B. 2000, pp. 35-63. Si veda anche, nello stesso volume, G. Neumann, *Theatralität der Zeichen. Roland Barthes' Theorie einer szenischen Semiotik*, pp. 65-112.

9. G. Neumann, *Einleitung* a Neumann, Pross, Wildgruber (Hrsg.), *Szenographien, Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, cit., pp. 11-32, qui p. 14. Essendosi rivelata una categoria fondamentale del fatto linguistico (dispositivo che entra in azione non appena si prende in considerazione il linguaggio come prassi della generazione e istituzione del senso), la "teatralità", o comunque la si voglia chiamare, in parallelo con le altre scienze sociali, appare sempre più chiaramente come concetto utile della teoria letteraria (cfr. *ibid.*).

10. Cfr. *ibid.*, pp. 14-6. Si veda anche il già citato saggio, sempre di Neumann, *Theatralität der Zeichen. Roland Barthes' Theorie einer szenischen Semiotik*, *ibid.*, pp. 65-112. Le metafore spaziali con cui Barthes definisce il testo letterario rimandano sempre «alla scena pluridimensionale delle performance. Dalla linearità del sintagma, il testo si apre all'intreccio di una rete pluristratificata di relazioni, parentele, conflitti, modelli, forme», W. Hülk, *Paradigma Performativität?*, cit., p. 8. Se non diversamente indicato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

11. R. Jakobson, *Über den Realismus in der Kunst*, ora in J. Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus*, Wilhelm Fink, München 1969, pp. 374-90, qui p. 389.

12. «La parola-racconto deriva dal modo constativo [*constatif*] del discorso, mentre la parola-azione è sempre un performativo [*performativ*]. È nel caso della parola-azione che il processo di enunciazione assume un'importanza primaria e diviene il fattore essenziale dell'enunciato», T. Todorov, *Il racconto primitivo. L'«Odissea»*, in Id., *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Bompiani, Milano 1995, pp. 21-35, qui p. 28.

13. R. Barthes, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-6, qui p. 54.

14. «Il discorso lirico [...] sta [...] sempre da solo. Esso rappresenta [...] un'espressione *isolata*, che non è integrata come replica o come risposta nel contesto di un discorso più grande», D. Lamping, *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2000, p. 64.

15. Nonostante ciò, non si riscontrano a tutt'oggi studi sistematici sulla specifica capacità performativa del discorso lirico. Per alcune considerazioni interessanti cfr. K. W. Hempfer, *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*, Steiner, Stuttgart 2014.

16. Cfr. R. Zymner, *Lyrik. Umriss und Begriff*, mentis Verlag, Paderborn 2009, pp. 96-7. In una poesia gli elementi formali, le strategie linguistiche e retoriche (che Zymner definisce "attrattori") attiverrebbero nel lettore un faticoso processo di ricerca/costituzione del senso, catalizzando in questo modo la sua attenzione sulla natura mediale del linguaggio.

17. Si legga ancora Todorov: «Ma che cos'è un gesto verbale? "È ciò che accade a una forma quando si identifica al suo soggetto" [...]. Le parole divengono gesti quando, a ogni nuova occorrenza, producono un

senso nuovo. Per ottenere questi effetti semantici si ricorre a ciò che la retorica chiamava figure: ripetizioni, contrapposizioni, o altre disposizioni convenzionali», T. Todorov, *Intorno alla poesia*, in Id., *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze) 1993, pp. 107-42, qui p. 110.

18. Per questo concetto in relazione alla performatività nell'estetica del teatro cfr. E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, pp. 318-32. Il concetto di "messinscena" ha acquistato grande importanza in tutta l'estetica contemporanea, la quale, legandosi alla filosofia strutturalista e poststrutturalista, lo riconosce ormai come un «modo antropologico» del sapere che partecipa sia dei processi cognitivi sia di quelli creativi. Cfr. W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, pp. 504-15.

19. P. Celan, *Der Meridian*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hrsg. von B. Allemann, S. Reichert, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2000, vol. III, p. 189.

20. I. Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano 1993, pp. 119-20. In seguito cit. con la sigla LF seguita dal numero della pagina. «Die Literatur aber, die selber nicht zu sagen weiß, was sie ist, die sich nur zu erkennen gibt als ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache – denn das Leben hat nur eine schlechte Sprache – und die darum ein Utopia der Sprache gegenüberstellt, diese Literatur ist also zu rühmen wegen ihres verzweigungsvollen Unterwegsseins zu dieser Sprache und nur darum ein Ruhm und eine Hoffnung des Menschen», I. Bachmann, *Werke*, hrsg. von C. Koschel et al., München-Zürich 1978, vol. IV, p. 268 (in seguito cit. con la sigla *Werke* seguita dall'indicazione del volume in numeri romani e della pagina in numeri arabi).

21. Barthes, *La morte dell'autore*, cit., p. 54.

22. Cfr. M. Reich-Ranicki, *Anmerkungen zur Lyrik und Prosa der Ingeborg Bachmann*, in *Deutsche Literatur in West und Ost*, Piper, München 1963, pp. 185-99, in particolare p. 199.

23. C. Wolf, *Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann* [1966], in *Die Dimension des Autors*, Luchterhand, Frankfurt a. M. 1990, vol. I, pp. 86-100, qui p. 87.

24. I. Bachmann, *Der Mann ohne Eigenschaften* (saggio radiofonico), in *Werke*, IV, pp. 80-104, qui p. 87.

25. «Religiöse und metaphysische Konflikte sind aufgelöst worden durch soziale, mitmenschliche und politische. Und sie alle münden für den Schriftsteller in den Konflikt mit der Sprache», *Werke*, IV, pp. 190-1.

26. J. Butler, *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, p. 13. Sono "performativi" per Butler tutti quegli atti la cui "ripetizione stilizzata", lungi dall'esprimere un'identità di genere, che non esiste, costituiscono il processo della sua costruzione. Cfr. Ead., *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in S. E. Case (ed.), *Performing Feminism: Critical Theory and Theatre*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1990, pp. 270-82.

27. I. Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, Piper, München 1983, p. 84.

28. Cfr. S. Weigel, "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang". *Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise*, in "Text und Kritik", Sonderband Ingeborg Bachmann hrsg. von H. L. Arnold, München 1984, pp. 58-92, in particolare pp. 64-9. Il testo di Barthes al quale Bachmann fa riferimento è *Il grado zero della scrittura* (Einaudi, Torino 1982 e 2003, pp. 11-2), dove con l'immagine della verticalità dello stile Barthes, superando il paradigma "pittorico" e bidimensionale nel quale si colloca l'intelligenza tradizionale del testo letterario, esprime un'idea dello stesso come un sistema comunicativo tridimensionale inglobante il lettore nel proprio spazio. Nello stesso volume si veda anche il saggio *Esiste una scrittura poetica?*, pp. 31-8.

29. «Es gibt in der Kunst keinen Fortschritt in der Horizontale, sondern nur das immer neue Aufreißen einer Vertikale. Nur die Mittel und Techniken in der Kunst machen den Eindruck, als handelte es sich um Fortschritt. Was aber möglich ist, in der Tat, ist Veränderung. Und die verändernde Wirkung, die von neuen Werken ausgeht, erzieht uns zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewusstsein», *Werke*, IV, p. 195.

30. T. W. Adorno, *Discorso su lirica e società* [1951], in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, pp. 46-64, qui p. 47.

31. «Tuttavia, tutto ciò che noi intendiamo per lirica, prima che ne ampliamo storicamente il concetto oppure che lo volgiamo criticamente contro la sfera individualistica, ha in sé, quanto più per "puro" si spaccia, il momento della frattura. L'io che risuona nella lirica è un io che si determina e si esprime in quanto

contrapposto al collettivo, all'obiettività», ivi, p. 50. Qualche anno dopo, Paul Celan esprimerà a sua volta con la metafora del «meridiano», un'altra immagine di verticalità, una concezione simile della potenzialità e della direzione sovversiva della lingua poetica in generale e in particolare della sua. Cfr. P. Celan, *Der Meridian* [1960], cit., pp. 187-202.

32. «La tensione fra colui(lei) che parla, il suo atteggiamento, la forma delle immagini e il messaggio è così forte, da non dare adito, in nessuna delle poesie di Bachmann, ad una tranquilla contemplazione. La questione è se la germanistica abbia già scoperto questo potenziale della prima Ingeborg Bachmann o se piuttosto non si limiti all'indagine dei motivi poetici e dei problemi della ricezione separando con eccessivo rigore la giovane poetessa dalla successiva narratrice», C. Schärf, *Vom Gebrauch der schönen Sprache. Ingeborg Bachmann: "Die gestundete Zeit"*, in M. Mayer (Hrsg.), *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, Philip Reclam jun., Stuttgart 2001, pp. 28-42, qui pp. 39-40.

33. S. Weigel, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Paul Zsolnay, Wien 1999, p. 145.

34. Secondo un giudizio di Hilde Spiel, *Die gestundete Zeit* è un testo esemplare, che «contiene tutto ciò che si trova in altre poesie di Ingeborg Bachmann», H. Spiel, *Das Neue droht, das Alte schützt nicht mehr*, in "FAZ", 10 agosto 1974, ora in M. Schardt (Hrsg.), *Über Ingeborg Bachmann. Band 1: Rezensionen 1952-1992*, Igel, Hamburg 2011, p. 24.

35. Secondo Derrida, che risponde criticamente alle teorie di Austin, l'atto performativo implica sempre e comunque la "ripetizione" di un codice, cioè di un constativo che del codice consente il riconoscimento. Le due tipologie di atti linguistici sono sempre intrinsecamente legate. Cfr. J. Derrida, *Firma evento contesto*, in Id., *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, pp. 393-424, in particolare pp. 411-24.

36. Esistono varie letture storicizzanti di questa poesia, dove «il tempo dilazionato» e la partenza di cui si parla sono intesi come metafore dell'angosciosa situazione postbellica. Tali letture sono richiamate e nello stesso tempo superate in un'interpretazione di più ampio respiro da Hermann Dorowin nel saggio *Die schwarzen Bilder der Ingeborg Bachmann. Ein Deutungsvorschlag zu Die gestundete Zeit*, in P.-H. Kucher, L. Reitani (Hrsg.), *"In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort..." Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Böhlau, Wien 2000, pp. 96-108.

37. Cfr. *ibid.* e C. Bürger, *Ich und wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne*, in "Text und Kritik", Sonderband, München 1984, pp. 7-28, qui p. 22.

38. Cfr. Schärf, *Vom Gebrauch der schönen Sprache*, cit., pp. 35-6.

39. «Seguirti vorrei, quando sei morta, voltarmi verso di te, anche se mi minaccia la pietrificazione». Anche in questo passo, tratto da una delle varianti del breve frammento *Das Gedicht an den Leser*, il mitico gesto di Orfeo, il voltarsi, non è più che problematico desiderio. Cit. in Weigel, *Ingeborg Bachmann*, cit., p. 144.

40. Cfr., ad esempio, H. Höller, *Text-Geschichte und Komposition des Lyrikbandes*, in M. Albrecht, D. Göttsche (Hrsg.), *Bachmann Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2002, pp. 57-67 oppure P. Beicken, *Schau-Platz Gedicht: Poetische Inszenierung und visuelle Interaktion in Ingeborg Bachmanns Lyrik*, in B. Agnese, R. Pichl (Hrsg.), *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, pp. 87-100, qui pp. 95-7.

41. Si veda *supra* nota n. 17.

42. «Le immagini della lirica di Ingeborg Bachmann sono qualcosa di completamente diverso da una definizione sinonimica della metafora [...]. L'immagine/parola (come segno di qualcosa) si libera dal suo legame con determinati luoghi o contesti [...], si dissolve, perde la sua presenza e con essa anche il suo legame con connotazioni tradizionali e valori accettati». A. Rußegger, *Das Unbesagte. Zu Bachmanns Gedicht Abschied von England*, in Kucher, Reitani (Hrsg.), *"In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort..."*, cit., pp. 73-87, qui p. 86. Sulla particolare qualità della metaforica di Bachmann cfr. anche T. Sparr, *Metaphorische Gedankenstriche zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan*, in B. Böschstein, S. Weigel (Hrsg.), *Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997, pp. 176-88.

43. «Unser Verlangen macht, dass alles, was sich aus Sprache schon gebildet hat, zugleich teilhat an dem, was noch nicht ausgesprochen ist, und unsere Begeisterung für bestimmte herrliche Texte ist eigentlich die Begeisterung für das weiße, unbeschriebene Blatt, auf dem das noch Hinzuzugewinnende auch eingetragen scheint», *Werke*, IV, p. 258.

44. I. Bachmann, *Salmo*, in Ead., *Poesie*, a cura di M. T. Mandalari, Tea, Milano 1996, p. 55. «In die Mulde meiner Stummheit / leg ein Wort / und zieh Wälder groß zu beiden Seiten, / dass mein Mund / ganz im Schatten liegt», *Werke*, I, p. 55.

45. I. Bachmann, *Il tempo dilazionato*, trad. it. di M. T. Mandalari, in Ead., *Poesie*, cit., p. 23. «Es kommen härtere Tage. / Die auf Widerruf gestundete Zeit / wird sichtbar am Horizont. / Bald musst du den Schuh schnüren / und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe. / Denn die Eingeweide der Fische / sind kalt geworden im Wind. / Ärmlich brennt das Licht der Lupinen. / Dein Blick spurt im Nebel: / die auf Widerruf gestundete Zeit / wird sichtbar am Horizont. // Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand, / er steigt um ihr wehendes Haar, / er fällt ihr ins Wort, / er befiehlt ihr zu schweigen, / er findet sie sterblich / und willig dem Abschied / nach jeder Umarmung. // Sieh dich nicht um. / Schnür deinen Schuh. / Jag die Hunde zurück. / Wirf die Fische ins Meer. / Lösch die Lupinen! // Es kommen härtere Tage», *Werke*, I, p. 37.