

Confini, soglie e limiti. Leggere Virginia Woolf e Ingeborg Bachmann attraverso Michail Bachtin

Cecilia Regni

cecilia.regni@posta.istruzione.it

Abstract

La categoria del confine, rielaborata da Bachtin a partire dalle scienze naturali, se da un lato è funzionale per fare luce sulle esperienze biografiche così come sul pensiero del teorico russo, è strumento privilegiato per analizzare le opere di Virginia Woolf e Ingeborg Bachmann, due autrici che, anche se in modi e tempi diversi, hanno contribuito a trasformare il volto della letteratura novecentesca, sviluppando una poetica delle zone liminali e tracciando sentieri letterari unici. Il confine, potente luogo cronotopico, si esprime così in un complesso insieme di immagini letterarie. Se nel capolavoro modernista di Woolf *To the Lighthouse* confini e soglie, porte e finestre dialogano e l'esperienza della morte si sviluppa in un rito liminale tra il passato e il futuro della famiglia Ramsey, nelle opere di Bachmann, autrice che proviene dal confine, si rintraccia un fecondo universo di elementi liminali tra cui il ponte, il fiume, la partenza, il viaggio nelle prime raccolte di poesie, ma soprattutto la figura di Undine, creatura acquatica che tra terra e mare pronuncia il suo accorato addio.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/574>

1. Confini biografici e metodologici

Dal punto di vista biografico Michail Bachtin elabora le sue teorie trovandosi ai margini geografici e culturali dell'Unione Sovietica, nelle condizioni apparentemente meno adatte allo scambio dialogico. Il confine, letterale e metaforico, è per lui una delle categorie cardine, valida per la vita della cultura, quella dei testi, ma anche per la definizione stessa del suo metodo di analisi; le sue tesi si sviluppano in sfere limitrofe del sapere, lungo i punti di intersezione tra linguistica, filologia, critica letteraria (Corona 1986: 17). Con tale *modus operandi* Bachtin comunica al suo lettore che una posizione liminale può liberare dai condizionamenti pesanti dettati dal centro, nel suo caso Mosca, rovesciando così lo svantaggio di una marginalità che diventa punto di forza. Tanto accade sui confini, per i confini, ai confini, o intorno ad essi, segnalandone l'importanza, l'arbitrarietà, l'anomalia e la persistenza. Un dialogo di confini interseca tutto il campo del pensiero umano, l'essere umano stesso, sprovvisto di un suo territorio interno, si trova sempre tutto al confine; anche la parola sembra esistere solo al confine tra il suo contesto e quello delle parole degli altri e con essa il testo letterario, come produzione umana, si sviluppa lungo il confine di coscienze plurime.

2. Confini e spazi liminali in *To the Lighthouse*

La carica dinamica e la profonda dimensione gnoseologica del confine è di singolare importanza nello studio degli spazi liminali, biografici e simbolici, di *To the Lighthouse*, opera pubblicata nel 1927 e da molti considerata il capolavoro di Virginia Woolf. Margini, interstizi, soglie *et similia*, luoghi preferenziali per l'osservazione e la comprensione del mondo e dell'identità, fanno la loro comparsa in un'essenza multiforme. I più importanti confini, quello tra autore e lettore, tra biografia e dimensione letteraria, tra scrittore e personaggi, si fanno più labili, ma allo stesso tempo più significativi e percepibili. Tra tutti i dualismi quello tra autore e romanzo è per Bachtin oggetto di continuo approfondimento, è sul confine tra scrittore e opera che si compie quel reciproco atto di delimitazione in cui il trovarsi-fuori dell'autore, che non è da intendere come un trovarsi indifferente, permette che l'attività artistica si organizzi in un senso finale di compiuta bellezza. Esempio, in tal senso, è la bellezza che pervade l'immagine conclusiva di *To the Lighthouse*, quella del quadro dipinto dalla pittrice Lily Briscoe, incarnazione letteraria dell'autrice, del paesaggio marino tra la spiaggia e il faro, sfondo indimenticabile delle vicende narrate, della signora Ramsey, matrice del romanzo e memoria poetica della madre di Woolf, per sempre alla finestra della casa delle Ebridi. Il rapporto tra l'autore e i suoi personaggi, descritto da Bachtin nell'opera *L'autore e l'eroe*, è caratterizzato da zone liminali la cui demarcazione assume valore etico, "quando l'uomo è nell'arte, egli è fuori della vita, e viceversa" (Bachtin 1988: 3). Come autrice pertanto Woolf, con la scrittura di *To the Lighthouse*, delimita letterariamente anche i ricordi: Talland House, la casa delle vacanze in cui ha trascorso tanti momenti felici, la madre prematuramente scomparsa, la sua infanzia. Attraverso tale delimitazione, compiuta dall'autrice, i personaggi dell'opera, Lily Briscoe, Mr. Ramsey, così come le altre figure che ruotano intorno alla famiglia Ramsey, si spingono, superandoli, oltre i confini del delicato passato ingenuo e Woolf, attraverso la compiutezza dell'opera, permette a sé stessa di continuare a vivere e scrivere, avendo forse elaborato la sua perdita. L'opera letteraria si realizza così attraverso un atto etico e artistico che accentua l'extralocalità¹, elemento imprescindibile del rapporto esteticamente produttivo tra autore e personaggio, attraverso cui l'arte si può esprimere (Bachtin 1988: 13). L'autore, come soggetto dialogico, costruisce una relazione con i suoi eroi, frammenti dispersi nella narrazione, situandosi contemporaneamente dentro e fuori dal proprio lavoro, con quello che per Bachtin è un atto di amorosa rimozione di sé dal campo della vita dell'eroe, "Come solo l'altro può vedere la mia nuca, così solo io posso vedere la sua. Solo l'altro può vedere i confini dell'io, solo all'io è possibile vedere i confini dell'altro" (Bachtin 1988: 11).

La delimitazione per contrapposizione non caratterizza solo il rapporto tra autrice e personaggi di *To the Lighthouse*, ma è via preferenziale di creazione delle più multiformi manifestazioni – luce e buio, terra e mare, uomo e donna, possibile e impossibile, rappresentazione e realtà – che si realizzano nell'opera e il confine, per il suo essere "tra" o il suo essere "non ancora", si traduce in immagini e simboli dai profondi significati; così come la cornice per l'opera d'arte della

¹ Questo termine, tradotto dal russo in altre lingue anche con il neologismo exotopia o esotopia, esprime il 'trovarsi fuori' dell'osservatore rispetto al fenomeno osservato ovvero dell'io' rispetto all'altro'.

pittrice Lily, quel *frame* così importante che delimita dall'esterno garantendo coerenza e unità a ciò che vi si trova inserito rendendolo riconoscibile, così il confine delimita il gruppo sociale (Cella 2006: 29). Fare esperienza del mondo significa delimitare e mettere a fuoco, come l'autore, che costruisce l'opera focalizzando e selezionando fino a restituire un'immagine unitaria, come per Woolf le cui opere abbondano di riferimenti a zone liminali, porte, finestre, soglie, e di oggetti dal potere delimitante binocoli, occhiali, specchi (Stevananto 2012: 119). L'antropologo Van Gennep, ne *I riti di passaggio*, utilizza per primo il termine "liminale" per indicare proprio i rituali che, nella società umana, riguardano il margine. Confini visibili e invisibili dividono così su base sessuale (maschile/femminile), su base religiosa (sacro/profano), su base esistenziale (mondo dei vivi/mondo dei morti) e diventano costanti strutturali (Van Gennep 1981: 15). I riti di passaggio sono un lubrificante degli ingranaggi sociali e svolgono la funzione fondamentale di facilitare i mutamenti in cui si incontra sempre una terra di nessuno che sta tra la separazione (pre-liminare) e l'aggregazione (post-liminare). Il *limen*, luogo pericoloso su cui ci si gioca la riuscita del passaggio e si mette in discussione la propria identità, è ciò che favorisce il transito, sul confine avviene la trasformazione, l'inaccettabile diventa accettabile, l'impossibile diviene possibile, l'estraneo diventa familiare e viceversa, la vita diventa morte e poi rinascita (Van Gennep 1981: 54).

Numerosi i momenti del romanzo in cui i personaggi compiono azioni di delimitazione, come James, il piccolo dei Ramsey, ritratto in apertura seduto sul pavimento intento a ritagliare figurine da un album illustrato. Ritagliare, azione di grande abilità su cui Mrs. Ramsey pone continuamente l'accento, significa delimitare i confini in un percorso volto all'individuazione della propria identità, attraverso processi di riconoscimento necessari alla formazione dell'io (Woolf 2002: 3). Piccoli quotidiani atti umani dedicati al delimitare, all'ordinare, come il mettere via i pennelli della pittrice nella scatola uno accanto all'altro, il lavorare a maglia, punto dopo punto, di Mrs. Ramsey, lo spingersi fino all'estremità del prato o della scogliera di molti personaggi (Woolf 2002: 10). Su questa terra di confine, erosa dal mare, è solito sostare il signor Ramsey che riflette su "the dark of human ignorance" (Woolf 2002: 25). Mr Ramsey è uno dei personaggi "sharp-edged", da subito descritto come "lean as a knife, narrow as the blade of one" quando, nonostante le rassicurazioni della madre, disillude il figlio sulla gita al faro (Woolf 2002: 2). Si sposta rapidamente tra luoghi periferici, aperti, contrapposti agli ambienti chiusi in cui si muove Mrs. Ramsey, centro del romanzo.

Tra lenti, occhiali, binocoli, cornici e specchi, tutti oggetti dall'evocativo potere delimitante, la finestra è un *limes* privilegiato. I numerosi riferimenti alle finestre che fanno passare l'aria salmastra che consuma, muovendole, stoffe e sposta i personaggi che entrano e escono, contribuiscono a rendere l'atmosfera volatile e fugace. Segnare i confini e delimitare da un lato, eliminare le separazioni e formare un tutto unitario dall'altro, questo il desiderio di Mrs. Ramsey che si realizza nella sua mente con l'immagine della compagnia raccolta in casa a cena, sotto la luce delle candele, insieme attorno al tavolo, separata dall'evanescenza del fuori in cui tutto si dissolve: "Now all the candles were lit up, and the faces on both sides of the table were brought nearer by the candle light, and composed [...] here, inside the room, seemed to be order and dry land; there, outside, a reflection in which things waved and vanished, waterly" (Woolf 2002: 80).

Prima del limite, segnato nel testo dall'apertura della parentesi, l'attimo tende all'eterno. Mrs. Ramsey, che non sarà immune al cambiamento dato che la sua morte sopraggiungerà di lì a poche pagine, si ferma sulla soglia dopo la gioiosa serata conviviale, sospesa per un attimo, come si legge nelle sue parole, in quel presente che è già subito passato, "[w]ith her foot on the threshold she waited a moment longer in a scene which was vanishing even as she looked [...] it changed, it shaped itself differently; it had become, she knew, living one last look at it over her shoulder, already the past" (Woolf 2002: 87). Bachtin descrive la soglia come uno spazio-tempo liminale particolarmente significativo, "cronotopo della crisi e della svolta di una vita" (Bachtin 1975: 293). Sulla soglia il limite è adiacente all'illimitato, nella possibilità di uno scambio continuo tra chiusura e apertura, tra mio e altrui, tra dentro e fuori, come la stessa Mrs. Ramsey esprime alla fine della prima sezione del romanzo, "there is a coherence in things, a stability; something, she meant, is immune from change [...] she had the feeling she had had once today, already, of peace, of rest. Of such moments, she thought, the thing is made that endures" (Woolf, 2002: 80).

Varcare la soglia, uno di quei riti liminali eseguiti in uno stadio marginale, significa aggregarsi ad un mondo nuovo (Van Gennep 1981: 18). Nella casa dei Ramsey tutte le soglie hanno un valore sacro e in ogni stanza può comparire un'icona, come la spaventosa testa suina appesa in camera di cui si parla a lungo (Woolf 2002: 80). In quel frangente il teschio, che poi perderà la sua carica simbolica nella casa disabitata, anche se coperto per un attimo, evoca la morte, ombra inevitabile che investirà la famiglia. La soglia, *limen* in latino, è una parte fondamentale della porta, costruzione umana *par excellence* che segna il luogo liminale. Mentre il ponte accentua la separazione che esso stesso permette di superare, la porta è simbolo di come separazione e congiunzione non siano altro che due facce di un tutto (Simmel 2011: 7). Le porte che Mrs. Ramsey chiude continuamente, volendo fermare il logorio delle stanze e lo svanire della vita, in una topica soggettiva delle "finestre aperte e della stanza per sé" (Pontalis 2000: 12), creano uno snodo tra l'uomo e tutto quello che vi è al di fuori, riducendo la separazione tra interno e esterno. La porta offre un sentimento più dinamico della muta parete, la porta parla. "Si direbbe tutta la propria vita, se si dovesse raccontare di tutte le porte che si sono chiuse, aperte, di tutte le porte che si vorrebbero riaprire" è stato detto della porta come elemento costitutivo della casa (Bachelard 1993: 245). La porta pone dunque un limite che la libertà umana può superare ed apre all'infinito, diventando l'emblema dell'essere umano e della sua paradossale condizione che è quella di un essere "che deve sempre separare e che non può collegare senza prima aver separato [...] l'uomo è l'essere limite che non ha limiti, l'essere-confinario che non ha confini" (Simmel 2011: 17). La porta come luogo liminare ha una direzione, che ne caratterizza l'attraversamento: dalla porta si esce, come Mrs. Ramsey, sulla soglia prima di abbandonare la vita, o si entra, superando i confini, aprendosi alla vita, come i figli della famiglia in tante scene quotidiane. La porta è allora l'immagine del punto-limite, il confine dove ogni essere umano può cominciare, il margine dove qualcosa finisce o dove inizia la possibilità, "il meraviglioso sentimento di essere sospesi per un istante tra cielo e terra [...] dalla porta si riversa la vita al di fuori della limitatezza di un esser-per-sé isolato verso l'illimitato in tutte le sue direzioni" (Simmel 2011: 20).

Se da un lato la morte sopraggiunge inesorabile e sulla soglia della sala da pranzo, da cui Mrs. Ramsey parte, si realizza l'avvicinamento della famiglia alla perdita, al rito funebre, dall'altro lato è

un rito liminale di unione ad avere luogo nella stessa sera, il fidanzamento, intuito dalla Signora Ramsey non senza un po' di gelosia, tra Paul Rayley e Minta Doyle (Woolf 2002: 84). Anche questo passaggio o rito di aggregazione (Van Gennepe 1981: 103), avvolto dallo squisito profumo celebrativo d'olio dei piatti a tavola, ha la sua icona, perduta sulla scogliera e forse poi ritrovata.

3. Da "Time Passes" a "The Lighthouse", il significato della delimitazione

Il passaggio tra mondo dei vivi e mondo dei morti e la trasformazione che ne consegue, presuppone una zona neutra tra i due spazi, in cui per la durata del lutto, i parenti del defunto costituiscono una speciale società, l'individuo si trova in uno stato di sospensione "è in effetti il margine ciò che elimina dal passaggio quell'immediatezza che provocherebbe turbamenti [...] è il margine che rallenta il passaggio e vi introduce la gradualità tipica del rituale." (Van Gennepe 1981: 19). La morte di Mrs. Ramsey, come tutti i riti funebri, si espande in un rito di margine. La vita familiare si situa dunque altrove e con essa anche "Time Passes", la sezione che affronta la morte di tre dei membri della famiglia, si situa in una sospensione spazio-temporale, rappresentando così la liminalità, un attimo dentro e fuori dal tempo (Briggs 2006: 106). Qui la casa vacilla sotto i colpi di incontrollabili forze naturali; spenti i lumi, sussurrate le ultime umane parole, tocca l'apice quella poetica della negazione di cui parla la letteratura critica (Rubenstein 2008: 3). L'oscuro cuore metafisico della letteratura moderna (Banfield 2003: 16) fremente nella casa dei Ramsey e la pienezza di vita si perde in immagini di vuoto, pallidi ricordi dell'umana esistenza; in quel mondo rumoroso, in cui porte e finestre restavano sempre aperte, anche lo specchio è svuotato (Woolf 2002: 93). Nel grembo materno di questa casa natale, la pioggia, il vento, la grandine, il buio dell'inverno portano disordine e distruzione e la tempesta prende la casa tra le braccia e la abita. Una tale dimora educa l'essere umano e altrettanto educatrice è l'esperienza di un momento sul margine; l'individuo è chiamato ad un eroismo cosmico e la casa, nel capitalizzare le sue vittorie contro la fierezza delle intemperie, diviene strumento per affrontare il cosmo (Bachelard 1993: 69-72). Nel resistere alla tempesta, scarse e fredde geometrie lasciano spazio ad elementi simbolici, materni e umani, anche se amorfi, in uno spazio che vuole ancora essere abitato, che racchiude un calore originario e difende l'intimità (Woolf 2002: 90). Smarrite progressivamente le tracce della vita umana, sconosciuti aliti di vento, "certain airs" (Woolf 2002: 97), le anime soffio o anime ombra, gli esseri liminali che abitano il lutto, passando i confini della casa, aprono quelle porte e dominano lo spazio. Non entrano però nelle camere da letto e si fermano sulla soglia di quegli angoli sicuri; tali stanze custodiscono per l'eternità il segreto della vita umana che, lì impedita, continua oltre i confini della casa delle Ebridi. Nel testo sono i "limiti" ortografici delle parentesi quadre a segnalare lo spostamento, come quelle usate per annunciare, per inciso, la morte di Mrs. Ramsey (Woolf 2002: 90).

Porte e finestre continuano il loro dialogo, ricordando la vita di un tempo. Quando tutto è immobile nelle stanze il movimento di cardini arrugginiti, dei battenti delle finestre rovinati diviene colonna sonora spettrale all'assenza di vita. In questa sezione il tempo si accumula senza ordine, in un susseguirsi perpetuo di notte e giorno, mesi e anni, in una quiete quasi eterna (Briggs 2006: 133). Una onirica solitudine in cui le forze più grandi e potenti come la vita e la morte sono sopite e l'esistenza può apparire nitida e dai chiari contorni solo per brevi attimi, come su di un palcoscenico

ben visibile perché il sipario è stato sollevato, ma subito fatto ricadere pesantemente, rendendo impossibile la comprensione della verità (Woolf 2002: 107). La guerra, fatta intuire con la citazione dei versi di Tennyson *The Charge of the Light Brigade*, irrompe, evocata sottoforma di colpi ritmati e spaventosi, è un momento di frattura tra i due ritratti di vita familiare. In questo interludio quasi musicale (Briggs 2003: 133), Woolf si concede un assolo di creazione fantastica, dove gli elementi naturali, avamposti bellici, erodono i confini tra la casa e il fuori e tra le stanze, conquistando lo spazio lasciato vuoto (Woolf 2002: 120).

Solo attraverso la sperimentazione del nulla, della morte e della disgregazione si può tornare alla vita e all'unità (Van Genneep 1981: 114). Lily Briscoe, sempre da una posizione liminale, oltre la soglia della casa, al confine tra terra e mare, sull'orlo del prato, raggiungerà quella visione d'insieme in "The Lighthouse". Il faro, "hoary", "distant", "austere", quasi personificato e indicato sempre dalla lettera maiuscola, presenza meravigliosa e perturbante, eterna ma anche intermittente, come la luce che esso emette, è un'immensa metafora liminale. Sta sulla punta estrema della terra, è luce protesa verso il buio dove poi si estingue, tra la costa, la nebbia e il mare, lì dove gli opposti trapassano l'uno nell'altro, luogo di naufragi e di salvezza, di apertura avventurosa e di chiusura tragica, tra il lampo e la notte, terra ostile e remota dove la vita umana è resa difficile dalle condizioni di marginalità. L'unione, grazie all'atto di delimitazione che l'ha preceduta, si realizza in un paesaggio che appare diverso, in cui persone, case e spiaggia sembrano confondersi fino a fondersi, "swallowed up in it", entrando a far parte della natura delle cose e facendo perdere di vista i rispettivi confini (Woolf 2002: 131). La dimensione visiva prevale sul linguaggio in quella strana e straordinaria mattina, in cui svaniscono i margini di parole e frasi e si aprono le porte della mente. La distanza, e la successiva messa a fuoco, hanno eccezionali poteri per rendere la visione nitidamente unitaria; solo allontanandosi, facendo un passo indietro dal soggetto in termini temporali, e dalla tela in termini fisici, la pittrice avrà la sua opera, percorrendo fino alla fine i corridoi degli anni (Woolf 2002: 143). Nella fase finale di riaggregazione (Van Genneep 1981: 170), il soggetto collettivo, con il superamento degli sconvolgimenti dovuti alla guerra e attraverso l'elaborazione del lutto, si trova in uno stato di nuovo stabile. "I have had my vision" (Woolf 2002: 145), con il present perfect, l'autrice rende l'effetto di un'azione che è terminata ma che riverbera nel presente, a cui viene conferito un senso di permanenza: l'opera, pittorica o letteraria, è stata portata a compimento, da qui si può proseguire e la visione così come la vita continuerà, oltre i confini del romanzo.

4. Confini e limiti nell'opera di Ingeborg Bachmann

Se in Woolf la categoria del confine si delineava come contrapposizione di estremi e come luogo di passaggio tra ciò che non è più e ciò che deve ancora essere, nell'opera di Ingeborg Bachmann il confine si fa limite, non nel senso di misura, ma piuttosto come soglia che l'essere umano, in uno sforzo che tende al sovraumano, oltrepassa. Si è detto che l'uomo è "l'essere-confinario che non ha confini" (Simmel 2011: 17) e in tutta l'opera bachmanniana l'essere umano, nel trovare i confini, tende a superarli, in una consapevole e sistematica violazione dei termini prefissati, in una coraggiosa navigazione verso l'ignoto (Bodei 2016: 38). La consapevolezza del limite, attraverso

l'esperienza della sofferenza che ogni percorso di progresso porta con sé, si contrappone al delirio di onnipotenza dell'essere umano moderno occidentale che desidera varcare ogni genere di confine, e ritorna insistente esprimendosi, come in *Große Landschaft bei Wien*, nei termini di una inevitabile ebbrezza: "und es will mich noch anfallen trunkenes Limesgefühl"² (Bachmann 2018: 51). In Bachmann il confine assume la connotazione di qualcosa di immancabilmente provvisorio, apparendo all'orizzonte, esistendo per essere superato e poi richiudersi. Se il concetto di infinito, come amorfo, indistinto e eternamente incompleto è qualcosa di negativo, è nel limite che si esprime la perfezione. Il limite, luogo stesso della contraddizione, è un confine che, pur non essendo superabile, viene continuamente attraversato, come teorizzato da Wittgenstein (Albrecht, Göttsche 2013: 166); il confine è quello delle domande esistenziali, dato che la riflessione estetica stessa si muove sul confine del mondo, compiendo un perpetuo sconfinamento, *Entgrenzung* (Svandrlík 2001: 110).

Quella del confine, istanza multidimensionale e non linea geograficamente appiattita, è una categoria privilegiata per esplorare elementi biografici e stilistici di Bachmann che, descrivendo alcune delle sue esperienze di ragazza in *Biographisches*, segna i confini geografici della sua infanzia "Ich habe meine Jugend in Kärnten verbracht, im Süden, an der Grenze [...] So ist nahe der Grenze noch einmal die Grenze: die Grenze der Sprache [...] Ich glaube, dass die Enge dieses Tals und das Bewusstsein der Grenze mir das Fernweh eingetragen haben"³ (Höller 1999: 24). Un'autrice che danza sul confine fino ad oltrepassarlo, che è capace di pensare e raccontare il caso limite nascosto in ogni atto umano. In lei il confine è un luogo geografico preciso, quella terra nativa dove l'autrice è nata, che influenzerà così profondamente la sua esistenza, così come la sua opera letteraria, dominata sempre dall'immaginario mitico di quella parte di Austria "non realizzata", terra di tante lingue e confini (Albrecht, Göttsche 2013: 60). Sono tante le poesie da cui emerge tale sentimento di appartenenza ad un antico paese sul *limes*, consacrato nei secoli come baluardo di civiltà. Tale la condizione di un'intera generazione di scrittori e scrittrici mitteleuropei, abitanti di un confine storico-geografico che responsabilizza personalmente e porta a reazioni ambigue: da un lato calcando e sprofondando nelle proprie radici, accentuando e idealizzando l'appartenenza a luoghi immanenti, dall'altro scoprendo la desiderabilità degli esili senza ritorno, degli spazi immensi privi di un fisso orientamento e dei percorsi molteplici, non battuti.

5. Simbologia e topografia del confine

Confine è in Bachmann un delicato equilibrio di forze centripete e centrifughe (Bachtin 1988: 15) che si realizza in un multiforme universo simbolico. Risale agli anni della permanenza a Graz il breve racconto *Die Fähre* in cui la separazione, data dal fiume, e l'unione resa possibile dai ponti che ne permettono l'attraversamento, sono elementi chiave della narrazione. Come in Woolf, per cui la porta era carica di significati simbolici, così in Bachmann il ponte è un'immagine privilegiata e rappresenta la possibilità di superare le distanze, prestazione peculiare dell'essere umano (Simmel

² "E ancora mi assale un ebbro senso del *limes*".

³ "Ho trascorso la mia infanzia a Kärnten, al sud, sul confine [...] e poi vicino al confine, ancora una volta il confine: il confine della lingua [...] credo siano stati proprio la ristrettezza di questa valle e la consapevolezza del confine a far crescere in me il desiderio di andare lontano".

2011: 2). Il ponte, apparizione letteraria unica che non necessita di alcuna mediazione, in cui unione e separazione coesistono, è la rappresentazione della volontà umana nel plasmare lo spazio (Simmel 2011: 2).

I confini, i limiti, le zone d'ombra devono essere resi visibili tramite una scrittura che "dice le cose oscure" (Svandrlik 2001: 32) e il ruolo critico di Bachmann, con la sua lucida visione di testimone degli orrori del processo storico, deriva forse proprio da quel suo venire dal confine. Il *Riss*, la frattura, come immagine ricorrente, ha una sfumatura di necessità biografica e ideologica; in una crepa nella parete, dapprima quasi invisibile poi ampliata tanto da poter essere abitata, scomparirà la protagonista femminile di *Malina*, lasciando la scena all'altra metà maschile della sua identità e alle sue parole pronunciate in un silenzio terrificante (Bachmann 2015: 338). Un succedersi di fratture tra le parole, tra territori occupati dai flussi continui della comunicazione, tra dicibile e indicibile.

Il confine, sia esso come si è visto limite da superare, opposizione tra forze centripete e centrifughe, di strappo, crepa che necessariamente separa o di ponte che unisce e di fiume che fluisce, si esprime anche nel complesso metaforico del viaggio, la cui essenza più profonda si situa tra il luogo lasciato e quello a cui fare approdo, permeando tutta la prima raccolta poetica *Die gestundete Zeit*. L'io lirico, tra il dolore della perdita della propria identità e dell'allontanamento dalle proprie radici, si mette in viaggio per mare, esortando se stesso a proseguire nel cammino. Quella che era una dinamica legata alla partenza come inizio del viaggio esistenziale, per esempio in *Der Aufbruch* o *Die Ausfahrt*, con le immagini di navi, approdi, e partenze, assume sempre più l'aspetto di una vera e propria fuga interiore, in un moto che tende all'accelerazione. Bachmann costruisce una topografia simbolica, in uno spazio sospeso tra uno sbarco appena accennato e la negazione dello sbarco stesso (Svandrlik 2001: 51) e il momento dell'addio ha, soprattutto nella seconda raccolta di poesie *Anrufung des großen Bären*, un'importanza fondamentale. I mari così come le isole e le spiagge sono confini topografici, luoghi in cui Bachmann chiede *Erlösung*, liberazione da quella sensazione di strettoia, di prigionia, di limiti invalicabili che l'angustiano (Mandalari 1984: 8). Sarà poi nelle ultime liriche, prima tra tutte *Böhmen liegt am Meer* (Höller 2016: 22), in cui l'autrice darà vita all'immagine del mare come apertura infinita verso l'amata Boemia, terra promessa in cui non esistono più confini geografici o ideologico-culturali.

Se nelle raccolte poetiche, così come in altre opere di quel periodo, il tema del confine è fondante, è sicuramente nel racconto *Undine geht*, ultimo della raccolta *Das dreißigste Jahr* (Bachmann 2020), che la situazione liminale è allo stesso tempo motivo ispiratore e rivelatore. Il tema del congedo e del movimento della creatura anfibia tra terra e acqua ha molteplici precedenti nella letteratura (Svandrlik 2001: 58) e qui, in questo intenso monologo, viene magistralmente sviluppato da Bachmann che fa parlare Ondina, creatura degli abissi, nata dalla fantasia di Friedrich de La Motte Fouqué. La ninfa alterna la sua vita tra acqua e terra e fa ritorno all'acqua, elemento portatore di utopia, in cui non si possono mettere radici, ogni volta che viene tradita dagli esseri umani (Svandrlik 2001: 169-179). Se prima il ponte univa, qui la distinzione tra riva e acqua è fluida, reversibile e si esprime nell'immagine della marea, che è gioco continuo, reciproco e ciclico di avanzamento e arretramento. L'incontro, già avvenuto, e il non-incontro, che lascia inespresse le sue potenzialità, come

atti marginali, si svolgono sull'acqua, interstizio interattivo (Svandrlík 2001: 113) per cui Ondina pronuncia dolci parole "Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, das Grün im Wasser und die sprachlosen Geschöpfe [...] mein Haar unter ihnen, in ihm, dem gerechten Wasser, dem gleichgültigen Spiegel [...] Die nasse Grenze zwischen mir und mir"⁴ (Bachmann 2006, 183). Tale *limes*, come "soglia mobile" (Gasparini 2005: 66), cresce e cala in una sincronizzazione che oscilla tra l'apertura, il possibile, e la chiusura, l'impossibile. Nell'*Undine geht* di Bachmann, in cui la ninfa non è più la protagonista passiva della leggenda fiabesca, definita solo in termini di specchio per l'altro, viene meno il mito unificatore finale e si lascia spazio all'*Entfremdung*, all'alienazione esistenzialista tra il sé e l'altro. Ondina rivendica la sua indipendenza e lo straniamento dell'identità, non attenuandosi in senso dialogico, si radicalizza in un monologo ricco di parole composte, immagini mitiche, remote metafore che diano voce alla dialettica tra silenzio e parola, in un linguaggio interrotto che fa della non-linearità la sua forza (Svandrlík 2001: 205). I limiti su cui Undine oscilla sono quelli centrali per tutta la prima raccolta di racconti, ci si trova tra lirica e prosa, tra lingua e azione, tra la verità esistenziale dell'essere umano e l'adattamento alle norme sociali, nella ribellione per la libertà (Svandrlík 2001: 205). Dalla consapevolezza del limite, dall'esperienza dei luoghi instabili e in divenire, insicuri, ma ispiratori, risuonano così alcune tra le più belle parole di Bachmann per l'essere umano di tutti i tempi: "Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe" (Bachmann 2011: 2).⁵

Bibliografia

- A.A.V.V., *Bachtin teorico del dialogo*, Franco Corona (a cura di), Milano, Franco Angeli, 1986.
- Albrecht M., Götsche D., *Bachmann Handbuch*, Stuttgart, Metzler Verlag, 2013.
- Bachelard G., *La Poetica dello Spazio*, trad. di Ettore Catalano, Roma, Dedalo, 1993.
- Bachmann I., *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, München, Piper, 2011.
- *Malina*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2015.
 - *Die gestundete Zeit*, München, Piper, 2018.
 - *Das dreißigste Jahr*, München, Piper, 2006.
- Bachtin M., *Eстетica e romanzo*, trad. it. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1975.
- *L'autore e l'eroe*, trad. it. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988.
- Banfield A., "Time Passes: Virginia Woolf, Post-Impressionism", *Poetics Today*, 24, 3, Duke University Press, Tel Aviv University, 2003, pp. 471-516.
- Bodei R., *Limite*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- Briggs J., *Reading Virginia Woolf*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- Cella G.P., *Tracciare confini. Realtà e metafore della distinzione*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Gasparini G., *Plint. Il piccolo libro degli interstizi*, Roma, Editori riuniti, 2005.
- Holquist M., *Dialogism*, London, Routledge, 1990.

⁴ "Amo l'acqua, la sua consistenza, il verde dell'acqua e le mute creature [...] i miei capelli tra di esse, in essa, la giusta acqua, specchio indifferente [...] Il bagnato confine tra me e me".

⁵ "È dunque sul confine che volgiamo lo sguardo alla perfezione, all'impossibile, all'irraggiungibile, che si tratti di amore, libertà o qualsiasi altra forma di pura grandezza".

- Höller H., *Ingeborg Bachmann*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999.
- Höller H., Larcati A., *Ingeborg Bachmanns Winterreise nach Prag*, München, Piper, 2016.
- Mandalari M.T., "Confini, tempo esistenza in Ingeborg Bachmann", *Belfagor*, 39, 2, 1984, pp. 204-212.
- Pontalis J.B., *Finestre*, trad. it. di Linda Ferri, Roma, Edizioni e/o, 2000.
- Ponzio A. (a cura di), *Michail Bachtin. Per una filosofia dell'atto responsabile*, trad. di Margherita De Michiel, Lecce, Manni, 1998.
- Rubenstein R., "'I meant nothing by The Lighthouse'. Virginia Woolf's Poetics of Negation", *Journal of Modern Literature*, 31, 4, 2008, pp. 36-53.
- Simmel G., „Logik. Eine Kollegschrift von G. Salomon-Delattour“, *Soziale Welt*, XX, 1969-1970, pp. 222-223.
- *Ponte e porta. Saggi di estetica*, trad. it. di Andrea Borsari, Bologna, Archetipo libri, 2011.
- Sini S., "Soglie e confini nel pensiero di Michail Bachtin", *Between*, 1, 2011, p. 1-19.
- Svandrlik R., *Ingeborg Bachmann. I sentieri della scrittura*, Roma, Carocci Editore, 2001.
- Turner V., *Il processo rituale*, trad. di Nicoletta Greppi Collu, Brescia, Editrice Morcelliana, 1972.
- Van Gennep A., *I riti di passaggio*, trad. it. di Maria Luisa Remotti, Bollati Boringhieri, Torino, 1981.
- Woolf V., *To the Lighthouse*, Londra, Penguin, 2002.