

Il re nero: l'addio
alla poesia di Ingeborg Bachmann

Uno dei dati piú singolari che caratterizza il percorso letterario di Ingeborg Bachmann è il fatto che ad un certo momento della sua carriera abbandonò la poesia per la prosa.

I critici hanno variamente interpretato e, per lo piú, tentato di mitigare questo addio ad un genere letterario, nel quale era già affermata, per eleggere la prosa a suo nuovo domicilio creativo. Gli argomenti adottati per rendere meno drastica la trasformazione si possono sinteticamente riassumere nei seguenti tre punti: anche nel primo periodo della sua attività letteraria, al quale risalgono le due raccolte poetiche *Die gestundete Zeit* (Il tempo dilazionato, 1953) e *Anrufung des Großen Bären* (Invocazione dell'Orsa maggiore, 1956), la Bachmann aveva già scritto dei racconti, ha continuato sporadicamente a pubblicare poesie fino al 1968 e, infine, nella prima raccolta di racconti, *Il trentesimo anno* (1961), la Bachmann fece ancora ricorso ad alcuni dei suoi moduli poetici per opporsi alla narrativa tradizionale¹. Alle tesi che vogliono veder salva una continuità a tutti i costi si oppone però l'evidenza, perché gli occasionali racconti² scritti durante il primo periodo sono poco piú che tentativi, peraltro ispirati, nella struttura formale e nel linguaggio densamente metaforico, ai principi compositivi delle poesie contemporanee e spesso troppo palesemente di seconda ma-

no perché indebitati a modelli letterari. L'unico romanzo *Stadt ohne Namen* (Città senza nome) è rimasto abbozzo; fra il 1964 e il 1968 la Bachmann non pubblicò che cinque poesie per cessare la pubblicazione di testi lirici completamente dopo il 1968 e, infine, l'elaborazione di canoni estetici diversi da quelli della poesia caratterizza i racconti della prima raccolta in prosa almeno quanto il retaggio formale e tematico del passato. La Bachmann stessa percepì l'abbandono della poesia come repentino e senza pentimenti affermando: «Ho smesso molto presto a scrivere poesia, ci sono state ancora alcune poesie ritardatarie, ma sapevo che fosse la fine»³ e concepisce la prosa come terreno non solo diverso, ma, per certi aspetti, antinomico a quello della poesia. In un'intervista del gennaio 1962 afferma che scrivere prosa «dopo aver scritto poesia è, all'inizio, come un trasloco nella testa»⁴.

Per comprendere un percorso di scrittura così singolare giova forse tracciare le tappe salienti di questa evoluzione, prima di indagare sul concreto testo poetico le ragioni che portarono la Bachmann a dire addio alla poesia. Fin dagli esordi la sua poesia sta all'insegna della *Grenzüberschreitung*, del superamento del limite⁵, che si caratterizza per un duplice moto di sconfinamento, al tempo stesso, antinomico e complementare.

Da un lato lo sconfinamento nasce come bisogno biografico e si esprime nel desiderio di allargare gli angusti confini geografici, politici e morali della sua terra d'origine, Klagenfurt e la Carinzia, ossia la provincia austriaca nel suo arretramento culturale e nella difficile situazione postbellica, problematica soprattutto per la giovane generazione. Dall'altro il desiderio di sconfinamento nasce e si nutre dalla ribellione contro i limiti della filosofia, inadeguata e incapace, secondo la Bachmann, di rispondere alle domande esistenziali dell'uomo.

Già nella sua tesi di laurea del 1949⁶ «Die kritische Aufnahme der Existenzialphilosophie Martin Heideggers» (La ricezione critica della filosofia esistenziale di Martin Heidegger) la Bachmann aveva negato «legittimità ad una metafisica basata sull'ambito emozionale dell'uomo»⁷, contrapponendole la

poesia come unica possibilità di andare oltre i limiti della logica formale. Guida spirituale le è Wittgenstein⁸ che, sul versante filosofico, aveva stabilito con estremo rigore ciò che non si può dire, mentre, sul piano estetico, Musil e Proust⁹ le indicano la strada di come superare i limiti della forma logica del linguaggio.

Concepire la letteratura come trascendimento del limite, come utopia¹⁰, presuppone un atteggiamento altamente critico nei confronti dello strumento espressivo. Per annullare il confine fra essere e poter-esser è necessario liberare il linguaggio dalla sua cattività babilonese, dalla corruzione, dall'inflazione e dalla massificazione¹¹. Curiosamente la dichiarazione programmatica di questa poetologia: «Nessun nuovo mondo senza una nuova lingua»¹² viene messa in bocca al protagonista del racconto *Il trentesimo anno*, in un momento cioè in cui l'addio alla poesia è già in atto.

Se il forgiarsi attraverso la poesia uno strumento espressivo nuovo costituisce da un lato la base pragmatica per dire l'indicibile, dall'altro proprio lo strumento espressivo contiene già in sé lo scoglio, l'aporia contro la quale la lirica della Bachmann dovrà infrangersi, perché la poesia come utopia creata col linguaggio rischia di allontanarsi dal mondo reale in virtù e a misura della sua perfezione formale. L'ordine estetico perfetto, sorto in opposizione al cattivo linguaggio, reca in sé il pericolo di cristallizzarsi nel regno delle belle metafore che annullano e vanificano la prima spinta e origine della poesia della Bachmann, la spinta morale. Questo significa che proprio il contrario, che la poesia doveva superare, si fa lacerante e arte e vita rimangono di nuovo entità antinomiche. Detto in estrema sintesi ciò vuol dire che solo laddove il linguaggio si rifiuta alla bellezza, che però gli è necessaria per opporsi alla bruttezza del linguaggio mercificato, riesce a salvare la sua qualità di denuncia e a mantenere alta la sua carica etica.

Sebbene la Bachmann fosse ben consapevole del pericolo dell'assolutizzazione del regno estetico, sebbene, fin dall'inizio, avesse compreso le terribili insidie dell'arte per l'arte – la struttura antitetica e le finali dissonanti di alcune poesie sono

il tangibile riflesso formale di questa consapevolezza¹³ – tuttavia non è riuscita a sottrarsi al fascino delle belle metafore, che, anziché nutrire il contrasto, lo aboliscono perché esteticamente lo trasfigurano consegnandolo all'eterno e immutabile regno del bello.

Per capire l'irrevocabilità dello scacco dirò subito che non si tratta solo di sacrificare l'impegno etico-storico all'estetismo, un sacrificio descritto dalla Bachmann nel radiodramma *Die Zikaden* (Le cicale) del 1954:

Poiché le cicale una volta sono state esseri umani. Smisero di mangiare, di bere, di amare per poter amare in eterno. Rifugiandosi nel canto divenivano sempre più piccole, e ora cantano, perdute nel desiderio, ammaliate, ma anche dannate perché le loro voci sono diventate disumane¹⁴.

Non si tratta solo – anche se questo «solo» sarebbe di per sé motivo sufficiente per abbandonare la poesia – di uno iato incolmabile fra verità e bellezza, un tema trattato in due poesie della seconda raccolta lirica *Anrufung des Großen Bären*: «Was wahr ist» (Ciò che è vero) e «An die Sonne» (Al sole).

Du haftest in der Welt, beschwert von Ketten,
Doch treibt, was wahr ist, Sprünge in die Wand.
Du wachst und siehst im Dunkeln nach dem Rechten,
dem unbekanntem Ausgang zugewandt¹⁵.
(Tu sei conficcato nel mondo, appesantito da catene,
ma ciò che è vero compie salti nella parete.
Tu vegli e nell'oscurità guardi se tutto è in ordine,
rivolto verso l'uscita sconosciuta.)

Ad allontanare la verità dal mondo e dall'io lirico, a farla ritirare nella parete, come nella parete scomparirà l'io femminile del romanzo *Malina* (1973), l'unico compiuto del ciclo *Todesarten* (Cause di morte), non è la corruzione del mondo, o, almeno, non è solo quella, ma è innanzitutto l'estatico abbandono al bello come viene celebrato nella poesia «An die Sonne», che porta alla perdita della vista, incenerita dall'entusiastico mirare la bellezza solare¹⁶.

Non solo di questo si tratta: si tratta anche dell'incapacità di dare voce, nella poesia, all'ordine creaturale, dell'impossibilità di dire un eros femminile, che non sia passivamente assoggettato all'eros maschile, che si iscrive nel regno della morte e da esso trae la sua forza vitale.

In altre parole l'io lirico, anche se si connota come femminile, non si può dire un eros che sia svincolato dall'abbraccio mortale perché questo nel nostro ordine simbolico non è contemplato. «Il non aver posto – ossia... l'atopicità per cui una donna è, nell'ordine patriarcale del mondo, di per sé insignificante trovando la sua significazione solo nel suo essere per l'uomo»¹⁷ vale naturalmente anche per il genere prosastico, ma, rispetto alla poesia, nella prosa minore è il pericolo di cadere vittima dell'estetismo che da sempre si connota di morte, e più grandi sono i margini per dire la mancanza, ciò che ancora non è, ma che dovrebbe e potrebbe essere. Nella prosa maggiore è, per una donna che scrive, la possibilità di sottrarre senso alle sue negazioni e insieme di affidare *Gegenbilder*, contro-immagini¹⁸, alla pagina scritta che restituiscono realtà all'io femminile. Altrimenti il femminile si collocherà in una posizione di permanente extraterritorialità come vorrei dimostrare interpretando la poesia «Amore: continente oscuro».

Amore: continente oscuro

Il re nero mostra le sue unghie da belva feroce
dieci pallide lune caccia nell'orbita,
e ordina la grande pioggia tropicale.
Il mondo ti guarda dall'altro capo.

Vieni trascinata al di là del mare verso quelle coste
d'oro e d'avorio, alla sua bocca.
Lì però stai eternamente inginocchiata
ed egli ti ripudia e ti sceglie senza ragione.

Ed egli ordina al sole di stare allo zenith.
L'aria si rompe, il verde e l'azzurro vetro,
il sole cuoce il pesce nell'acqua bassa,
e intorno alla mandria di bufali l'erba brucia.

Accecate carovane vanno nell'aldilà,
ed egli frusta le dune attraverso il deserto,
ti vuole vedere col fuoco ai piedi.

Dalle tue ferite cola sabbia rossa.

Egli, vellosa, nero è al tuo fianco,
ti solleva da terra, getta le sue reti sopra di te.
Intorno ai tuoi fianchi si intrecciano liane,
intorno al tuo collo si arriccchia la grassa felce.

Da tutte le nicchie della giungla: gemiti, grida.
Egli alza il feticcio. Tu perdi la parola.
I legni dolci battono oscuri tamburi.
Tu, ammaliata, guardi il luogo della tua morte.

Guarda, gazzelle volano nell'aria,
lo sciame dei datteri si ferma a metà strada.
Tutto è tabú: terre, frutti, fiumi...
Il serpente pende dal tuo braccio, di cromo.

Egli lascia andare le insegne dalle sue mani.
Porta i coralli, cammina nella chiara follia!
Tu puoi privare il regno del suo re,
tu, segreta a te stessa, guarda il suo segreto.

Intorno all'equatore tutte le barriere cadono.
La pantera sta sola nello spazio dell'amore.
Spicca il salto dalla valle della morte,
e la sua zampa travolge l'orlo del cielo¹⁹.

Fin dalle prime letture pubbliche questa poesia fu giudicata estremamente ermetica. Come testimonia Uwe Johnson, la Bachmann la lesse nel 1961 all'incontro del «Gruppo 47» nella Göhrde. Pur trattandosi di un pubblico altamente specialistico di scrittori e critici, la reazione a questo testo fu di sconcerto e di disorientamento. Dopo la seconda lettura alla Bachmann fu chiesto da un ascoltatore esasperato che cosa mai c'entrasse l'Africa con tutto questo²⁰? Pur senza comprendere la complessità del testo la domanda aveva colto nel segno perché proprio l'Africa è il punto.

Già a partire dal titolo la poesia annuncia il suo tema: tratta dell'atto erotico, che ha luogo fra il «re nero» – la metafora che costruisce la prima parola del testo e che per questo ha un rilievo grandissimo –, e un «tu» che quindi dovrebbe essere un tu femminile²¹. Fin dai primi due versi l'atto erotico fra uomo e donna, questo atto che è espressione della forza vitale e pri-

migenia per eccellenza, colloca il maschile in un duplice reticolato di attributi: da un lato connota la forza erotica maschile di una straordinaria violenza e aggressività – le unghie da bestia feroce e l'atteggiamento imperioso col quale il re nero comanda al creato di sottomettersi alla sua volontà –, dall'altro in quanto nero e indomito il maschile si pone come l'altro per eccellenza. L'alterità rispetto al «tu» è così totale che viene metaforicamente tradotta in una distanza geografica e culturale grandissima: il continente nero, l'Africa. Le allusioni all'Africa non compaiono – a parte il titolo – solo nei versi 1 e 2 della seconda strofa – «le coste d'oro e d'avorio» –, bensì quale simbolo dell'essere altro sono già presenti nell'ultimo verso della prima strofa che è anche – si badi bene – il primo verso in cui entra in scena il «tu»: «Il mondo ti guarda dall'altro capo».

Fin dall'inizio si sottolinea l'indomita forza vitale del re nero che comanda alla natura di adeguarsi al suo volere: qui «le dieci pallide lune» che egli «caccia» – si noti la carica violenta del verbo –, nell'orbita potrebbero essere anche un'anticipata immagine del femminile, sottomesso, al pari della natura, alla volontà di dominio del maschile. Per questo l'atto erotico, che è oggetto della poesia, si legge, fin dall'incipit, anche come atto di creazione, come atto potremmo dire fondante del nostro ordine simbolico.

Del re nero, nella seconda strofa conseguentemente identificato col continente nero del titolo, il «tu» è irresistibilmente attratto. L'attrazione che supera l'alterità e abolisce la distanza trascinando il «tu» al di là del mare alla bocca del re nero, porta o meglio si esplica in una schiavitù eterna: «Là però stai eternamente inginocchiata».

Dal versante del re nero la seconda strofa non solo rileva l'atteggiamento despótico per cui egli può ripudiare o scegliere il «tu» senza una ragione, ma sottintende una divinizzazione del maschile perché i suoi atti di respingere oppure di attirare a sé il «tu» sono inappellabili e insindacabili come l'operato di Dio.

In un crescendo di enfasi distruttiva la terza e quarta strofa illustrano il potere del re nero sulla natura: egli ordina al sole

di stare allo zenith²². Il sole allo zenith è il momento di massima forza vitale e, al tempo stesso, di massima forza distruttiva. Infatti l'aria si rompe, si infrange, il vetro pure, il sole uccide il pesce cuocendolo e la mandria di bufali è circondata dal fuoco. In questo scenario di morte che il principio maschile ha messo in opera grazie alla sua forza erotica si muovono e periscono accecati anche gli uomini: «Accecate carovane vanno nell'aldilà».

Non pago di questa distruzione generale il re nero vorrebbe vedere martoriata anche la donna «col fuoco ai piedi» e con «ferite» provocate dall'esercizio del suo insindacabile imperio. Dall'eros maschile il femminile viene sottomesso e torturato al pari della natura. Con forte evidenza il primo verso della sesta strofa indica il destino parallelo fra femminile e natura: anche dalla giungla non provengono che «gemiti» e «grida», che non possono non leggersi che come espressioni del dolore per la tortura che il re nero infligge anche alla natura.

All'apice dell'atto erotico, che segna anche l'apice della tortura, il «tu» viene privato dal re nero della parola, che qui evidentemente allude alla parola poetica: «Dir entfällt das Wort» («tu perdi la parola»), come si legge nel secondo verso della sesta strofa. Ciononostante la vittima non può fare a meno di rimanere affascinata, stregata addirittura, dal suo carnefice, quasi che essere annientata per mano dell'amante-despota-carnefice significhi la massima estasi per il femminile: «Du blickst gebannt auf deinen Todesort» («Tu guardi ammaliata il luogo della tua morte»).

Mentre la terzultima strofa sta ancora all'insegna della distruzione e della spossessione della natura e del femminile, per il quale le terre, i frutti e i fiumi sono tabù – come si legge nel terzo verso – e il serpente, simbolo di un sapere e di un pensare magico-concreto, è ridotto ad un braccialetto-amuleto, ulteriormente svilito perché non è nemmeno di metallo nobile, ma solo «di cromo», che pende dal braccio del «tu», nella penultima strofa pare annunciarsi un inatteso rovesciamento del rapporto di forze.

Nel parossismo erotico il re nero è disposto a cedere al «tu» i simboli del suo potere, qui espressi nella immagine del corallo e nell'esortazione di camminare nella «chiara follia»²³, una ripresa col segno rovesciato della metafora «delle dieci pallide lune» cacciate imperiosamente nell'orbita dal re nero. La realizzazione di camminare nella «chiara follia» è possibile solo al femminile perché solo la donna può far coincidere logos e eros, pensiero e corpo. Questa coincidenza degli opposti, impossibile al maschile nel quale prevale il principio distruttivo, può privare il principio maschile del suo potere, può «spossessare il re del suo regno», che evidentemente non riguarda solo l'ordine patriarcale come ordine storico, ma intende innanzitutto il nostro ordine simbolico nel quale il principio vitale, l'eros, è al servizio della morte, che anzi si fonda a partire dalla morte. Per spossessare il principio maschile basta che: «tu, segreta a te stessa, guarda il suo segreto».

Ma questa esortazione non funziona. L'ultima strofa non contiene già la grandiosa immagine del riscatto del principio femminile, riscatto operato a partire da un proprio impeto di generazione che non dalla morte, bensì dalla vita trae la sua forza. Al contrario, l'ultima strofa inscena la sconfitta del femminile e vede l'incontrastato trionfo del re nero. La resa del femminile è tanto netta anche perché il re nero subisce un inaudito rinverimento: egli diviene addirittura la pantera²⁴.

L'ultima strofa ci presenta dunque l'intensificato trionfo dell'eros maschile che, nel «salto dalla valle della morte», trascinando o travolgendo con la zampa, mettendolo a ferro e a fuoco²⁵, «l'orlo del cielo», assurge a vera e propria forza cosmica, che si appropria del cielo con la stessa violenza con la quale aveva sottomesso la natura e la donna. Dalla finale cosmogonia di cui la morte è l'atto costitutivo e fondante il femminile è escluso.

La parola non solo non si fa carne, ma si svilisce, si smaterializza in una bella immagine che, non dalla vita, ma dalla morte che il principio maschile dissemina per creare, trae la sua ispirazione e la sua forza. Linguaggio e vita vengono dunque a trovarsi inconciliabilmente opposti.

E questo perché il segreto del femminile, di cui parla l'ultimo verso della penultima strofa, che è quello di ricondurre l'eros alla vita, sta agli antipodi dell'eros maschile che dalla morte trae la sua forza creativa. Questo è come dire che l'enfatizzazione della morte nel nostro ordine simbolico esclude il femminile, o meglio ne fa la sua vittima, come vittima sua è la natura, e conferma trionfante e in eterno il pensiero decorporizzato, la bella metafora senza vita nella quale la donna come colei che dà la vita non è contemplata e quindi non può essere detta. Per la Bachmann la poesia si rivela così incapace di superare il limite, di dare voce ad una forza erotica femminile che dalla vita si alimenta.

In quell'universo di risonanze e inattesi complimenti che è la letteratura nel 1973 alla Bachmann fa eco la scrittrice brasiliana Nélide Piñon. Nel racconto *I love my husband* l'io narrante confessa la sua «nostalgia per una terra anticamente lavorata dalla donna» e sogna di vivere «in un tempo antecedente a quello impostoci dall'uomo»²⁶. Per sfuggire alla vita quotidiana, vissuta come «regina della casa» in funzione del marito che riduce la vitalità della donna «ad una pianta della sala» di cui «potava gli eccessi»²⁷, la donna si immerge mentalmente in «un'avventura africana»²⁸, che sta agli antipodi di quella descritta nella poesia «Amore: continente oscuro». L'eros femminile che qui si scatena, pur intriso del kitsch di Hollywood e di telenovelas, si impone però come «luogo del mondo che pretende significazione per sé»²⁹, perché trae la sua forza e la sua bellezza dalla vita e alla vita riconduce il pensiero decorporizzato del marito.

La pelle in fiamme, il delirio, e le parole che macchiavano per la prima volta le mie labbra [...] con la vitalità tra le dita, dalla mia bocca pareva uscire l'alito della vita...³⁰

Ingeborg Bachmann non arrivò neanche nella prosa alla radiazione dell'eros femminile nella vita, non raffigurò «l'avventura africana» al femminile. Tuttavia ne *Il caso Franza* (intorno al 1964-66), romanzo incompiuto della trilogia *Todesarten*, il viag-

gio in Egitto della protagonista, vittima del marito psichiatra Jordan che, con fredda e sadica determinazione, mette in opera la distruzione emotiva e psicologica della donna, culmina, nel tempio di Hatshepsut, nello scorgere la sistematica cancellazione di ogni traccia del femminile.

Con impressioni così inconciliabili attraversarono la città dei morti, e Martin poté contare di nuovo sulla presenza di Franza solo quando ella vide i segni cancellati, a Deir-el-Bahri, nel tempio della regina Hatshepsut, della quale ogni traccia e volto erano stati cancellati sulle pareti; totale la distruzione, ma non ad opera di saccheggiatori e neppure di archeologi, ma distrutta alla propria epoca oppure subito dopo la sua morte dal terzo Tutmosi. Vedi, disse Franza, ma (egli) ha dimenticato che al posto dove lui l'ha cancellata, lei è rimasta presente. La si può leggere perché non c'è niente là dove avrebbe dovuto esserci lei³¹.

La contemplazione delle immagini distrutte di Hatshepsut crea un nesso immediato fra colei che osserva e ciò che è successo nel passato, fra la vita di Franza e il destino della regina egiziana, una delle prime regine della storia le cui raffigurazioni di sé, anche con la barba e il gonnellino a punta dei faraoni, furono sistematicamente cancellate dal figliastro Tutmosi III che, nel tempio che lei si era fatta erigere a Deir el-Bahri, non si accontentò di distruggerne il naso – distruzione simbolica totale per gli egiziani di un predecessore invisibile –, ma fece eliminare con lo scalpello il nome e tutte le immagini dell'odiata coreggente. Vedere questa distruzione porta Franza alla folgorante definizione del femminile come atopia. Tuttavia la definizione del femminile *ex negatione* come non-luogo si tramuta, per la sistematicità con cui ne è stata cancellata ogni traccia, nel suo contrario: il vuoto, quel «niente là dove avrebbe dovuto esserci lei» diviene un pieno: l'assenza della donna assurge così a segno di una sua prepotente presenza proprio in virtù della ossessiva smania distruttrice maschile, che lascia tracce più consistenti sul muro di un qualsiasi dipinto³².

Nel passo citato sorprende però l'uso del verbo «leggere» per raffigurazioni dipinte sul muro e da esso cancellate con lo scalpello. È come dire che non solo Hatshepsut, ma anche Franza,

della quale il marito ha voluto cancellare ogni traccia privandola con «i mezzi della tortura dell'intelligenza»³³, della capacità di gioire, di ridere, di pensare e di parlare e finanche del nome, sarà leggibile perché al posto del vuoto che secondo Jordan avrebbe dovuto esserci c'è la pienezza del testo che testimonia la repressione e soppressione della donna ad opera dell'uomo.

A differenza della poesia il testo in prosa rende visibile il carattere distruttivo della sessualità maschile senza celebrare i fasti della sua nefasta bellezza. Il carnefice Jordan, che è «l'esemplare che oggi governa, che oggi ha successo» perché «possiede la crudeltà di oggiogiorno»³⁴, non ha niente di bello. Il «fascismo privato»³⁵, come con insolita veemenza la Bachmann chiama il sistema di terrore privato, che caratterizza una società violenta dove la donna vive «con un uomo nella giungla, in mezzo alla civiltà»³⁶, non è certamente una metafora della quale l'estetismo invalida il messaggio morale. La distruzione di Franza non ha luogo in mezzo al lussureggiante esotismo dell'Africa, bensì fra le quattro mura domestiche a Vienna; non un indomito re nero l'affascina e la distrugge, ma un professore di psichiatria, internazionalmente stimato, che odia le donne. Non a caso Franza muore – una morte che senza troppe difficoltà si legge come suicidio – dopo aver subito l'ennesima violenza maschile, battendo la testa volutamente e con forza più volte contro la piramide di Cheope. Lo stupratore, un turista di passaggio, è soltanto una pallida e casuale versione del marito.

Sicuramente l'esperienza visiva della coincidenza fra il nulla e l'esserci di Hatshepsut è la premessa necessaria affinché Franza possa sperimentare questa coincidenza degli opposti anche fisicamente. Nel villaggio di Wadi Halfa, poco prima che sarà sommerso e quindi cancellato dal lago Nasser, anticipata parabola della propria morte imminente, Franza mangiando un piatto di fagioli e pane, offertole da una donna, vive in una specie di eucaristia al femminile «la lucida follia» annunciata, ma non compiuta nella poesia «Amore: continente oscuro». Come la protagonista del racconto di Nélida Piñon anche Franza ha «un'avventura africana» «nell'alleluja della sopravvivenza nel nulla»³⁷.

Della severa richiesta: «Nessun mondo nuovo senza una nuova lingua» che la poesia era stata incapace di realizzare, per la Bachmann solo la prosa riesce a farsi carico allorché, rinunciando alla seduzione del re nero, mette al suo centro il dramma della donna nella nostra società, quella tragedia quotidiana che, come ricorda Christa Wolf nelle *Premesse a Cassandra* «dopo quasi tremila anni di mutismo, o al massimo di sporadiche parole, questa donna ci viene a dire»³⁸.

(1992)