

Dal poli-logo al mono-logo: *Un monologo del principe Myškin per il balletto-pantomima L'Idiota*

Enza Dammiano

Ich habe das Wort.

Ingeborg Bachmann,
*Ein Monolog des Fürsten Myschkin zu der
 Ballettpantomime Der Idiot*

È così che ha inizio il *Monologo del principe Myškin*¹ composto da Ingeborg Bachmann per il balletto-pantomima *L'Idiota*. Nato originariamente da una collaborazione tra il compositore Hans Werner Henze e la coreografa Tatjana Gsovsky, in occasione di una delle prime edizioni delle *Berliner Festwochen*, il balletto è messo in scena il 1° settembre del 1952 presso lo Hebbeltheater, su libretto della stessa coreografa². All'anno successivo risale, invece, su richiesta del compositore, l'intervento della poetessa austriaca: il nuovo libretto è pubblicato nella seconda edizione della raccolta *Il tempo dilazionato (Die gestundete Zeit, 1953)* e impiegato per l'allestimento del balletto solo nel gennaio del 1960 (Titania-Palast, Berlino).

Ri-composizione lirica del romanzo, il monologo di Ingeborg Bachmann affida al principe Myškin le molteplici voci di quella complessa 'partitura' che è *L'Idiota (Idiot, 1869)*: *source* dell'adattamento, l'opera dostoevskijana attraversa un complesso passaggio di codice che sperimenta le possibilità, ma soprattutto i limiti della parola poetica, al confine tra musica e danza.

¹ In questa sede si farà riferimento al libretto *Ein Monolog des Fürsten Myschkin zu der Ballettpantomime Der Idiot* nell'edizione completa delle opere di Ingeborg Bachmann (1978, 62-79).

² Per uno studio dettagliato del libretto di Tatjana Gsovsky e dell'attività artistica della coreografa cfr. Heuermann 2001.

La musica si configura come componente fondamentale del processo creativo di Bachmann, come necessità che libera da un 'mondo senza suoni'; in uno dei suoi saggi, "Die wunderliche Musik", si legge: «Wir brauchen Musik/ Das Gespenst ist die lautlose Welt» (Bachmann 1978: IV, 54). «Sie hilft mir,» – dichiara ancora nel corso di un'intervista – «indem sich in ihr für mich das Absolute zeigt [...]; weil ich sie für überlegener halte, also eine hoffnungslose Beziehung zu ihr habe» (Bachmann 1983: 143). Un rapporto che comincia sin dall'infanzia e attraverso il quale si rivela alla poetessa il suo vero talento:

Der Anfang vom Schreiben hängt für mich mit Komponieren zusammen, denn ich habe seltsamerweise zuerst zu komponieren angefangen, da war ich ein Kind. Musik war für mich das Größte, ist es auch immer geblieben. Zu schreiben angefangen habe ich, weil mir niemand die Worte dafür gegeben hat, die ich gebraucht habe. Wie ich achtzehn Jahre alt war, habe ich begriffen, daß ich immer ein Dilettant bleiben werde und alles ist immer mehr aufs Schreiben gegangen. (Bachmann 2004: 74)

La composizione si identifica immediatamente con l'opera in musica, mentre la scrittura sembra scaturire proprio dal bisogno di accompagnarla, per dar voce a parole che nessun altro avrebbe potuto altrimenti esprimere. È proprio a queste parole che si unisce ben presto una nuova musica, non più di un 'dilettante', bensì di un vero e proprio compositore, Hans Werner Henze. Si legge nelle righe successive:

Geholfen hat mir das insofern, indem ich wenig später Hans Werner Henze getroffen habe. Es war eine gegenseitige Faszination und Anziehung, in dem Fall hat sich wirklich ein Komponist mit einem Schriftsteller getroffen. (*Ibid.*)

L'incontro con Henze avviene in occasione di una riunione del *Gruppo 47*, tenutasi presso Gottinga il 1. novembre del 1952: questa 'fascinazione' si traduce immediatamente in un intenso scambio epistolare, in un 'urgente' desiderio di collaborazione artistica, nonché in un comune soggiorno ad Ischia nell'estate del 1953, che coincide per entrambi con l'intenzione di trasferirsi in Italia. «E in Italia» – scrive Giusi Zanasi – «[Henze] si sentirà finalmente libero da vincoli e autocensure [...], studierà più a fondo il problema della parola cantata,

maturerà la sua scelta di una 'musica impura', intrisa di vocalità e, quindi, di 'vita'» (Zanasi 1995: 122). Compositore ibrido, dunque, Hans Werner Henze³ coniuga e reinterpreta influenze disparate in maniera unica e non convenzionale – «Io ero considerato sia tradizionalista che innovatore,» – dichiara – «non ero ubbidiente alle leggi del giorno» (23 dicembre 2009) –, procedendo verso l'incontro con la 'parola cantata', con la parola poetica.

Il sodalizio artistico inizia subito dopo la *Tagung* del *Gruppo 47* e coinvolge Ingeborg Bachmann nel mondo del teatro lirico e dell'opera in musica, conducendola a riflessioni e formulazioni critiche sul rapporto tra musica e poesia, o meglio tra musica e parola:

Wir wissen nicht, was seit jeher und in jedem einzelnen Fall das eine Medium dazu bewogen hat, das andere zu wählen, warum eine Musik bestimmten Worten ein anderes Leben zu geben wünschte, aber es geschah immer und es geschieht, seltsam genug, heute noch, da die Künste auseinanderzutreten scheinen, sich wenig Blicke zuwerfen und nicht mehr in den alten Umarmungen liegen. (Bachmann 1978: IV, 59)

Un reciproco cercarsi, dunque, le cui ragioni non sembrano comprensibili; una scelta vicendevole che 'accade', quasi in maniera inevitabile, 'fatale'⁴, dando vita a nuovi 'abbracci' tra le arti e, soprattutto, a una nuova voce: «Denn es ist Zeit, ein Einsehen zu haben mit der Stimme des Menschen [...]. Es ist Zeit, sie nicht mehr als Mittel zu begreifen, sondern als den Platzhalter für den Zeitpunkt, an dem Dichtung und Musik den Augenblick der Wahrheit miteinander haben» (*ibid.*: 62). Una voce che non sia solo un mezzo, ma il punto in

³ Hans Werner Henze, recentemente scomparso (27 ottobre 2012), è stato uno dei più originali compositori contemporanei. Nato in Westfalia nel 1926, si trasferisce nel 1953 in Italia, prima a Ischia e successivamente a Marino, dove trascorre la maggior parte della sua vita. Profondo conoscitore della tradizione musicale e al contempo grande sperimentatore, Henze va alla ricerca di un nuovo tipo di composizione, affacciandosi a generi diversi: dall'opera alla musica sinfonica, dalla musica da camera a quella orchestrale. Tra le sue opere si ricordano *Elegie für junge Liebende* (1959-1961), *Die Bassariden* (1964-1965), *Das Floß der Medusa* (1968); *We come to the River* (1974-1976), *Sinfonia N. 9* (1995-97), *Adagio, Fuge und Mänadentanz* (2004).

⁴ È interessante ricordare, a tal proposito, l'interpretazione heideggeriana della storia che associa *das Geschehen*, 'l'accadere', e *die Geschichte*, 'la storia', al destino, al fato, *das Geschick*. Cfr. Heidegger 1976: 313-364.

cui poesia e musica possano raggiungere il loro 'attimo di verità'; una voce questa che la poetessa ritrova in Maria Callas, l'unica che riesca a far 'rabbrivire', 'soffrire', 'tremare' lo spettatore, mostrando tutta grandezza della propria arte e restando, pur sempre, 'umana':

Ecco un artista⁵, sie ist die einzige Person, die rechtmäßig die Bühne in diesen Jahrzehnten betreten hat, um den [Zuhörer] unten erfrieren, leiden, zittern zu machen, sie war immer die Kunst, ach die Kunst, und sie war immer ein Mensch, immer die Ärmste, die Heimgesuchteste, die Traviata. (*Ibid.*: 343)

La prima opera nata dall'incontro tra Bachmann e Henze è proprio *Ein Monolog des Fürsten Myschkin zu der Ballettpantomime Der Idiot*. A costituire il corpus delle collaborazioni tra i due artisti seguiranno il radiodramma *Die Zikaden* (1955, in Bachmann 1978: I, 217-268); *Nachtstücke und Arien* (1957), composizione per soprano e grande orchestra su due testi di Bachmann, *Aria I* e *Freies Geleit* (1957, in *ibid.*: 160-161); la *Chorfantasie* (1964) sul ciclo poetico *Lieder von einer Insel* (1954, in Bachmann 1978: I, 121-124); nonché le opere *Der Prinz von Homburg* (1958, in *ibid.*: 331-367) e *Der Junge Lord* (1965, in *ibid.*: 375-432). Animati da una incessante ricerca estetica individuale, i due sembrano convergere in un percorso comune, o almeno in parte condiviso: se l'una è ossessionata dalla riflessione sulla lingua e sulle sue possibilità di espressione autentica; l'altro risulta avido proprio di quelle parole che possano 'sporcare', contaminare la sua musica, «Meine Musik ist *impura*,» – scrive Henze – «sie ist 'befleckt': mit Schwächen, Nachteilen, Unvollkommenheiten» (Henze 1984: 191).

Insoddisfatto del libretto composto dalla coreografa Tatjana Gsovsky, giudicato «impossibile», il compositore chiede alla giovane Bachmann una nuova versione per gli allestimenti successivi dell'opera:

ich habe mit der gsovsky voriges jahr in berlin und auf der biennale ein ballet gemacht, »der idiot« und dieses stück war ein grosser erfolg, besonders in venedig, weil man dort den text nicht verstand. denn der idiot, fürst myschkin, ist ein schauspieler, alle andere figuren sind ballerine und ballerini. für drei neue serienaufführungen des stücks [...] möchte ich eine neue fassung

⁵ «Ecco un artista» è una citazione dalla *Tosca* di Puccini, una delle più celebri interpretazioni di Maria Callas. La battuta ricorre nel terzo atto con forte valore meta-teatrale. Cfr. Giacosa – Illica – Puccini 1999: 73.

machen. der text ist unmöglich, die gsovsky hat ihn selbst geschrieben. ich möchte, dass Sie den neuen text schreiben. (Bachmann-Henze 2004: 15)⁶.

Con il suo «dramatisches Ballett» (Heuermann 2001), la Gsovsky, figura centrale del balletto tedesco del Novecento⁷, contribuisce in maniera decisiva alla rivalutazione della danza come forma artistica, mettendo in scena grandi opere della letteratura mondiale e animando i *Ballettabende* prima a Berlino Est e poi, dal 1952, a Berlino Ovest. È proprio con il balletto-pantomima *Der Idiot* che la coreografa inaugura la sua presenza sulla scena "occidentale": costituito dalla rielaborazione della vicenda narrata nel romanzo, il suo libretto, composto da sei monologhi, corrispondenti a sei quadri scenici, si configura principalmente come *Exposé* del balletto: «Der Worttext» – si legge in un'intervista rilasciata poco prima del debutto – «stellt in erster Linie die Beziehungen der einzelnen Personen zueinander fest, damit die kommende dramatische Entwicklung ohne weiteres klar wird, und dient zugleich als Exposé des Stückes» (cit. in Heuermann 2001: 275); frasi simili si ritrovano anche nelle indicazioni di regia riportate nel manoscritto della coreografa:

Dieser Text muß vor allem die Beziehungen der Personen zu einander klarstellen, damit die folgende Handlung ohne weiteren Kommentar klar wird.

Der Text ist das Exposé (sic!) des Stückes und muß ohne Regung Mischkins (sic) gesprochen werden. (*Ibid.*: 264).

Il principe Myškin, interpretato dall'attore Klaus Kinski (1926-1991), non sembra, dunque, coinvolto nell'azione danzata, né in quella drammatica; risulta piuttosto votato a svolgere una precisa funzione didascalica, scevra da ogni 'partecipazione' – *Regung* – emotiva, al solo scopo di chiarire le relazioni tra le diverse figure in scena.

Il libretto di Ingeborg Bachmann sembra segnare, invece, il passaggio decisivo dal testo-*Exposé* al «testo-*performance*» (Colombo-Genetti 2010, XIV): letto per la prima volta nel corso di una riunione del *Gruppo 47*, tenutasi al castello di Bebenhausen, presso Tubinga, il

⁶ Si noti che Henze fa ricorso puntuale al minuscolo, riservando l'uso della lettera maiuscola al solo pronome *Sie*, con cui si rivolge alla poetessa nelle prime lettere (questa scelta ricorre spesso nel corso dell'epistolario).

⁷ Cfr. Jeschke-Vettermann 2000.

monologo è pubblicato in chiusura della seconda edizione della raccolta *Il tempo dilazionato* (*Die gestundete Zeit*, 1953). La prima rappresentazione del balletto-pantomima su libretto della poetessa ha luogo solo nel gennaio del 1960 a causa delle remore della Gsovsky che considerava il nuovo testo poco comprensibile al pubblico; in una delle lettere di Hans Werner Henze a Bachmann si legge: «sie [die Gsovsky] wollte einen anderen, für das publikum 'verständlicheren' text verwenden» (Bachmann-Henze 2004: 177).

Nel corso del suo adattamento lirico *L'Idiota* attraversa un molteplice passaggio di codici: da una lingua all'altra, nonché da un genere all'altro, la forma lunga del romanzo dostoevskijano si contrae in una forma lirica, breve e densa, che si lascia a sua volta riadattare, ovvero re-interpretare dal linguaggio della musica e da quello del corpo. Il monologo sembra unire in un'unica voce 'umana' («die Stimme des Menschen», Bachmann 1978: IV, 62) la pluralità di voci che costituisce, invece, la complessa 'partitura' polifonica del romanzo: «La pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome» – si legge nell'opera di Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* – «costituisce effettivamente la caratteristica fondamentale dei romanzi di Dostoevskij. [...] Dostoevskij è il creatore del romanzo polifonico» (Bachtin 1968: 12).

Il teorico della polifonia dostoevskijana riconosce nella «profonda comprensione della natura dialogica del pensiero umano» (*ibid.*: 114) il tratto fondamentale del processo di creazione del romanziere russo, il cui mondo si configura come «un labirinto di voci, mezze-voci, parole e gesti altrui» (*ibid.*) che non «conosce verità impersonale» (*ibid.*: 126), riconoscendone piuttosto la pluralità. Le sue «voci-idee, voci-punti di vista integre e indivisibili» (*ibid.*: 127) diventano le trame inestricabili del «tessuto dialogico» (*ibid.*), o meglio 'poli-logico' dell'opera che – citando Julia Kristeva – «vous porte vers la dissolution de la liaison symbolique, dissolution du rythme même après la phrase, vers la pulsion vide e muette, vers les heurts de la matière» (Kristeva 1977: 192). Il *Polylogue*, semanticamente determinato come flusso continuo della materia linguistica, dinamismo e intersoggettività, sembra allora – tornando a Bachtin – aprire:

[...] dinanzi a Dostoevskij [...] non un mondo di oggetti, illuminato e coordinato dal suo pensiero monologico, ma un mondo di coscienze che si illuminano a vicenda; un mondo di semantici orientamenti umani collegati tra loro. In mezzo ad essi egli cerca l'orientamento più alto e autorevole e lo assume non

come suo reale pensiero, ma come pensiero di un altro uomo reale e della sua parola. (Bachtin 1968: 128).

L'uomo dostoevskijano risulta principalmente inteso come «orientamento semantico», ovvero come parola: 'uomo-parola' della riscrittura bachmanniana de *L'Idiota* è proprio Myškin. Il romanzo va incontro a un processo di estrema concentrazione lirica, di sublimazione attraverso una parola dotata di una straordinaria densità poetica, metaforica e performativa: mentre le altre «Personen des Spiels» (Bachmann 1978: I, 62) entrano in scena «con passi da marionetta» – «mit puppenhaften Schriften» (*ibid.*) – mute di fronte alla sola gestualità e alla danza, il principe Myškin, già «centro dinamico del romanzo» (Strada 1986: 33) assume l'unica voce di quel muto incedere che lo circonda, «Laß den stummen Zug durch mein Herz gehen» (Bachmann 1978: I, 62):

Ich habe das Wort, ich nahm's
aus der Hand der Trauer,
unwürdig, denn wie sollte ich
würdiger sein als einer der andern –
selbst ein Gefäß für jene Wolke,
die vom Himmel fiel und in uns tauchte,
schrecklich und fremd
und teilhaft der Schönheit
und jeder Verächtlichkeit dieser Welt. (*Ibid.*)

«Ich habe das Wort» – afferma Myškin – e con questa 'parola' avanza sulla scena: mai narrativa, né descrittiva, recitata negli intervalli tra musica e danza, essa traspone l'opera di Dostoevskij in un intenso e rinnovato monologo. Accostandosi al balletto, Ingeborg Bachmann ne rispetta la struttura preesistente, saldamente ancorata alla musica di Henze e alle coreografie della Gsovsky. La sua poesia, che da un lato sembrerebbe contrarsi e costringersi in una forma precostituita, subordinata al binomio musica-danza, dall'altro si dilata in «testo-performance», che, nel susseguirsi dei quadri, non più semplicemente scenici o didascalici, bensì 'lirici', diventa essa stessa azione.

Indegno, estraneo, sradicato, il principe Myškin si lascia attraversare da quel 'corteo'. Muti gli uni di fronte agli altri e sordi gli uni per gli altri sono i personaggi della pantomima: a ognuno Myškin dedica una parte del suo monologo e di ognuno mette a nudo

l'essenza: Ragožin che non riesce a percorrere le vie del mondo, se non con la sua passionalità:

Er schüttet sein Geld in den Schnee,
denn der Schnee ist das Maß

deiner Wangen, Nastassia Filipowna,
dein Name ist eine gefährliche Kurve
in jedem Mund, sie sagen, am Schnee
nähmst du das Maß für deine Wangen,
in deinem Haar wohnten die Winde,
(ich sage nicht: sie sind launisch),
dein Aug sei ein Hohlweg,
in dem ihre Wagen stürzen,
es zählt sie der Schnee, und vom Schnee
erhältst du das Maß
für deine Wangen. (*Ibid.*: 63-64)

Nastas'ja Filippovna, immagine di una purezza perduta, condannata e che condanna alla caduta; Tockij, usurpatore dell'innocenza infantile – «eines Kindes Augenblick» (*ibid.*); Ganja Ivolgin, ambizioso, ma meschino nella propria ambizione che è brama di ricchezza; il Generale Epanč'in, subdolo nei suoi desideri celati – «uneingestandenem Wünschen» (*ibid.*: 64) e Aglaja Epanč'ina, messaggio di giovinezza e di bellezza, di un mondo agli altri inaccessibile: «[...] ein Versprechen/ das ich nicht halten, und einen Besitz, den ich nicht wahren kann» (*ibid.*: 65).

Sono questi i muti che si muovono come marionette in un mondo di apparenza, "mimando" sulla musica di Henze gli eventi-chiave del romanzo: l'incontro di Myškin con Nastas'ja, il patto di fratellanza con Ragožin (lo scambio delle croci); il congedo del principe da Aglaja; l'incontro-scontro tra le due protagoniste femminili fino all'assassinio di Nastas'ja. È proprio Nastas'ja la figura centrale di una delle scene più "vorticose" dell'opera: circondata da tutti gli uomini della vicenda, coinvolta in un gioco che non può più controllare, si ritrova vulnerabile accanto a Ragožin; Myškin la solleva dal proscenio e monta con lei sopra un trapezio, tentando di salvarla:

Halt ein! Dich beschwör ich,
Gesicht der einzigen Liebe,
bleib hell und schlag mit den Wimpern
das Auge zur Welt zu, bleib schön,

Gesicht der einzigen Liebe,
und heb deine Stirn
aus dem Wetterleuchten der Zweifel.

[...]

Sei wahr und gib dem Schnee die Jahre zurück,
nimm Maß an dir selbst und lass die Flocken
dich nur von ungefähr streifen.

[...]

Du stürzt, wenn du jetzt deinen Bogen
vergibst, und redest mit deinem Fleisch
eine vergängliche Sprache. (*Ibid.*: 66-67)

Solo l'autenticità potrebbe, infatti, preservarla dalla caduta, ma Nastas'ja sceglie di cadere e lo fa tra le braccia di Ragožin. Autentico è, invece, il volto del condannato a morte di cui Myškin, come accade nella prima parte del romanzo (Dostoevskij 2000: 74-77), si fa portavoce: è un uomo che non ha più parole - «Weil er keine Worte hat» (Bachmann 1978: I, 68) - e non trova comprensione, ma che possiede il coraggio necessario a vivere così come a morire - «[einer] mit dem Mut zu ihrem Leben/ und zu unserem Tode» (*ibid.*: 69) - : il principe ne condivide l'ultimo istante di vita e da questi sembra lasciarsi guidare verso il momento dello scambio delle croci con Ragožin.

Ad Aglaja, invece, Myškin si presenta come “rappresentante” di un altro personaggio - «Bürgerschaft übernehm ich für einen,/ der auf dieser Welt lebte vor langer Zeit/ und als sonderbar galt, einen Ritter» (*Ibid.*: 71) -, il *Cavaliere povero*: il componimento puškiniano, tratto dall'opera incompiuta *Scene dei tempi cavallereschi* (*Sceny iz rycarskich vremjo*, 1836), che proprio Aglaja recita nella seconda parte del romanzo (Dostoevskij 2000: 297-298) viene così reinterpretedo dal principe:

[...] aber wie nenn ich ihn heute.
da's kein Verdienst ist, in Armut
und nicht auf Schlössern zu leben?

[...]

Und ausgestoßen aus dem Orden der Ritter,

verwiesen aus den Balladen,
nehme ich einen Weg durch die Gegenwart,
zu auf den Horizont, wo die zerrissenen
Sonne im Staub liegen,
wo die Schattenspiele
auf der unerhörten Wand des Himmels
zu Verwandlungen greifen und ihr
einen Stoff einbilden
aus dem alten
Glauben meines Kindergebets. (Bachmann 1978: I, 71-72)

Un uomo sradicato, il cui campo semantico di riferimento (*Schloss*, 'castello'; *Ritter*, 'cavaliere'; *Balladen*, 'ballate') risulta svuotato di ogni significato; privato di ogni possibilità di riconoscimento, egli si ritrova proiettato verso un orizzonte oscuro («die zerrissenen Sonnen»), proprio come Myškin che, ormai disorientato tra le due donne, prende congedo dalla 'luce dell'amore' – «Licht der Liebe» (*ibid.*: 75) – che vacilla per la giovane Aglaja: il tempo concessogli è troppo breve e il mondo che lo accoglie troppo freddo per evitare che quel lume si oscuri con il rapido calare delle ombre; le due protagoniste femminili, intanto, si affrontano, danzando le loro variazioni. Il monologo si fa sempre più denso di presagi, mentre la scena gradualmente si oscura: Ragožin colpisce l'inerme Nastas'ja, le ombre dell'incoscienza calano allora su Myškin che nel buio totale recita le strofe finali del suo monologo, le migliori secondo Hans Werner Henze⁸:

In den Strängen der Stille hängen die Glocken
und läuten den Schlaf ein,
so schlafe, sie läuten den Schlaf ein.

In den Strängen der Stille kommen die Glocken
zur Ruhe, es könnte der Tod sein,
so komm, es muß Ruhe sein. (*ibid.*: 79)

Nell'aria di putrefazione che li pervade ha inizio la veglia funebre: le campane invitano al riposo, mentre la morte sopraggiunge – «es

⁸ In una lettera del maggio del 1954, Hans Werner Henze, riferendosi al ciclo *Lieder von einer Insel*, scrive: «[die gedichte] könnten nicht besser sein. obwohl es ja eigentlich nichts besseres gibt als die letzten worte des Idioten». (Bachmann-Henze 2004: 35)

könnte der Tod sein» –, esigendo il silenzio. *Das Spiel ist aus* – come recita il titolo di un componimento del 1954 (*Ibid.*: 82): della morte non si può parlare, su di essa si può solo tacere.

Il poli-logo dostoevskijano diventa mono-logo, discorso di un singolo che non rinuncia tuttavia al suo carattere dialogico: il Myškin della Bachmann non annulla i «semantici orientamenti umani altrui», piuttosto li incorpora, ne attraversa il mutismo, vi partecipa, mettendo a nudo l'estraneità propria e altrui. Il silenzio diventa la risposta a una parola inadeguata – «ein geliehenes Wort» (*Ibid.*: 77) –, incapace di dare espressione a ciò che è autentico. «Und was zu sagen ist,» – recita Myškin in una delle ultime battute del suo monologo – «ist noch nicht gesagt» (*ibid.*: 78): la sua diventa una parola che vede, ma che non sa dire; zona d'ombra tra il dicibile e l'indicibile.

È proprio sull'indicibile che Ingeborg Bachmann si interroga nel saggio dedicato al filosofo Ludwig Wittgenstein, *Ludwig Wittgenstein. Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte*:

Was ist nun dieses Unsagbare? Zuerst begegnet es uns als Unmöglichkeit, die logische Form selbst darzustellen. Diese zeigt sich. [...]. Was sich zeigt, kann nicht gesagt werden; es ist das Mystische. Hier erfährt die Logik ihre Logik, und da sie die Welt erfüllt [...], ist ihre Grenze die Grenze unserer Welt. So verstehen wir den Satz: 'Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt' (Bachmann 2005: 72).

La parola si riconosce, quindi, limitata e limita il mondo fino a farsi confine: terra di nessuno, luogo di estraneità, di cui nulla si può dire, se non tacere. Ma «Schweigen über etwas heißt ja nicht nur einfach schweigen» – scrive ancora Bachmann – «[...] Schweigen ist Mystik» (Bachmann 2003: 97). Il silenzio si fa "mistica", infittendosi di trame cariche di tensione; ad esse si intreccia una molteplicità di "scritture": quella poetica, musicale e "coreografica"⁹ che dicono in egual modo, o almeno si sforzano di dire, – estendendo un concetto che Stefano Genetti attribuisce in particolar modo alla danza – «tra *crise de vers* e *Sprachkritik* la tentazione del silenzio, l'aspirazione ad arginare la *plethora verbale*» (Colombo-Genetti: XIII).

Il confine diventa, allora, luogo di passaggio, in cui opera una parola che riconosce l'altro, l'autentico. Myškin sembra rinunciarvi

⁹ Sul legame della danza con la scrittura, *coreo-grafia*, cfr. Colombo-Genetti 2010: X.

Enza Dammiano, *Dal poli-logo al mono-logo: Un monologo del principe Myškin per il balletto-pantomima L'Idiota*

nella sua afasia, ma il silenzio che sopraggiunge non è assoluto: la musica e la danza continuano a 'dire' le loro 'partiture': pur nella sua finitudine, il corpo va incontro alla sua «grenzenlose Musik» (Bachmann 1978: I, 69) in un rapporto che, seppur 'senza speranza', promette ancora un canto futuro:

[...] und auch dies ist Musik,
mit einem törichten Ton,
immer demselben
einem Lied nachzugehen,
das uns ein späteres verspricht. (Ibid.: 67)

Bibliografia

- Albrecht, Monika – Göttsche, Dirk (eds.), *Bachmann-Handbuch, Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2002.
- Bachmann, Ingeborg, *Werke I-IV*, Eds. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München Zürich, Piper Verlag, 1978.
- Bachmann, Ingeborg, *Wir müssen wahre Sätze finden*, Eds. Koschel Christine, Inge von Weidenbaum, München, Piper Verlag, 1983.
- Bachmann, Ingeborg, *Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Ed. Weigel Sigrid, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.
- Bachmann, Ingeborg, *Ein Tag wird kommen. Gespräche in Rom. Ein Porträt von Gerda Haller*, Klagenfurt, Jung und Jung Verlag, 2004.
- Bachmann, Ingeborg – Henze, Hans Werner *Briefe einer Freundschaft*, Ed. Höller Hans, München, Piper Verlag, 2004.
- Bachmann, Ingeborg, *Kritische Schriften*, Eds. Monika Albrecht – Dirk Göttsche, München, Piper Verlag, 2005.
- Bachmann, Ingeborg, “Ein Monolog des Fürsten Myshkin zu der Ballettpantomime *Der Idiot*”, *Poesie*, Ed. Maria Teresa Mandalari, Testo originale a fronte, Parma, Ugo Guanda Editore, 2006: 64-91.
- Bachtin, Michail, *Dostoevskij: poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- Beck, Thomas, *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*, Würzburg, Ergon Verlag, 1997.
- Benjamin, Walter, “*L’Idiota di Dostoevskij*”, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- Cantoni, Remo, *Crisi dell’uomo. Il pensiero di Dostoevskij*, Milano, Il Saggiatore, 1975.
- Cappelli Valerio, *Henze: con me il tenore canta da cane*, «Corriere della sera», 23.12.2009,
http://archiviostorico.corriere.it/2009/dicembre/23/Henze_con_tenore_canta_cane_co_9_091223067.shtml (cons. in data 25.07.2012).
- Colombo, Laura – Genetti Stefano (a cura di), *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura* (con un saggio di J. Lotman inedito in Italia), Verona, Edizioni Fiorini, 2010.
- Corona Franco (ed.), *Bachtin teorico del dialogo*, Milano. Franco Angeli Libri, 1986.

- Dostoevskij, Fëdor M., *L'idiota*, Intr. di Fausto Malcovati, Trad. it. di Licia Brustolin, Milano, Garzanti, 2000.
- Giacosa, Giuseppe – Illica, Luigi (libretto) – Puccini, Giacomo (musica), *Tosca*, Editore West Press, 1999.
- Graciotti, Sante – Strada, Vittorio (eds.), *Dostoevskij e la crisi dell'uomo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1991.
- Heidegger, Martin, "Brief über den Humanismus", *Gesamtausgabe, Wegmarken*, Ed. F.-W. von Herrmann, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1976: 313-364.
- Henze, Hans Werner, *Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955–1984*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984.
- Heuermann, Michael, *Tatjana Gsovsky und das „Dramatische Ballett“ : der „Berliner Stil“ zwischen „Der Idiot“ und „Tristan“*, Bremen, Univ. Diss., 2001.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York-London, Routledge, 2006.
- Jeschke, Claudia – Vettermann, Gabi, "Germany. Between Institutions and Aesthetics: Choreographing Germanness?", *Europe Dancing. Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*, Eds. André Grau – Stephanie Jordan, London-New York, Routledge, 2000: 55-78.
- Koegler, Horst, "Gsovsky Tatjana", *International Encyclopedia of Dance*, Eds. Selma Jeanne Cohen, New York, Oxford University Press, 1998: 317-318.
- Kristeva, Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.
- Kristeva, Julia, "La parola, il dialogo e il romanzo", *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Ed. Augusto Ponzio, Bari, Dedalo Libri, 1977.
- Miglio, Camilla, "Gedächtnis, Schrift. "Musica impura". Ingeborg Bachmanns Lieder von einer Insel", *Arcadia International Journal for Literary Studies*, 42.2 (2008): 352-374.
- Solibakke, Karl, *Geformte Zeit. Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.
- Spendel, Giovanna, "Il mantello del principe Myškin", *Voci e personaggi dell'Ottocento russo*, Roma, Bulzoni Editore, 1987: 103-109.
- Steiner, George, *Tolstoy or Dostoevsky. An Essay in the old Criticism*, New York, 1959, trad. It. *Tolstoj o Dostoevskij*, Roma, Edizioni Paoline, 1965.
- Strada, Vittorio, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino, Einaudi, 1980.
- Id., *Le veglie della ragione. Miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak*, Torino, Einaudi, 1986.

- Svandrlík, Rita, *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, Roma, Carocci, 2001.
- Zanasi, Giusi, "Tra Ondina e Giovanna d'Arco: Ingeborg Bachmann nella memoria di Henze", *Annali Sezione Germanica*, V, 3 (1995): 107-133.

L'autrice

Enza Dammiano

Dottoranda di ricerca in Letterature Compare, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", progetto di ricerca: "Poeti in transito: traduzione e riscrittura della poesia russa del '900 nelle due Germanie"; cultrice della materia in Letteratura russa e membro della segreteria di redazione A.I.O.N. – Sezione Germanica. Campi di interesse: Letteratura tedesca e russa; Teoria e storia della Traduzione. Partecipazione a seminari e conferenze (Summer School *Homelands in Translation*, Procida 13-19 settembre 2010; Festival della traduzione *Tradurre (in) Europa*, Napoli 22-29 novembre 2010; Graduate Conference, *L'adattamento*, Bologna 21-22 giugno 2012; AIG Doktorandenseminar, Villa Sciarra-Wurts, Roma 05 luglio 2012; *Translating East and West*, Napoli, 8-10 novembre 2012; *Figure del desiderio*, Pisa, 13-15 dicembre 2012). Pubblicazioni: saggi in «Il Porto di Toledo» (www.lerotte.net); *Deux langue pour une seule voix, traduit de l'italien par Martin Rueff*, in *Po&sie* 2010; *Hilde Domin. Identità in esilio tra poesia e traduzione*, in A.I.O.N. 2011. *Il teatro estatico di Evgenij Vachtangov* di Vladislav Ivanov (traduzione dal russo) in «Acting Archives Review», (www.actingarchives.unior.it).

enza.dammiano@gmail.com

L'articolo

Data invio: 31/08/2012
Data accettazione: 28/11/2012
Data pubblicazione: 30/11/2012

Enza Dammiano, *Dal poli-logo al mono-logo: Un monologo del principe Myškin per il balletto-pantomima L'Idiota*

Come citare questo articolo

Dammiano, Enza, "Dal poli-logo al mono-logo: *Un monologo del principe Myškin per il balletto-pantomima L'Idiota*", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>