

**Maria Irene Curatola**

**IL ROMANZO *MALINA* DI INGEBORG BACHMANN: DISSIDIO  
E SCISSIONE DELL'IO NEL MARE ONIRICO DELL'INCONSCIO**

ABSTRACT. Il romanzo *Malina* di Ingeborg Bachmann rappresenta l'introduzione all'imponente ciclo narrativo *Todesarten*, rimasto incompiuto e uscito postumo in Germania nel 1978, cinque anni dopo la morte della scrittrice, nella edizione critica della *Piper Verlag*. Quest'opera si configura come viaggio tragico alla scoperta delle radici profonde della violenza che domina la storia, viaggio che si attua attraverso una discesa negli abissi dell'inconscio. I personaggi al centro della trama non sono altro che proiezioni dei traumi subiti dalla Bachmann, dei carnefici di cui si è sentita vittima, e nel contempo appaiono come rappresentazioni simboliche di quegli avvenimenti storici che hanno sconvolto l'esistenza umana e mutato drammaticamente la concezione dell'arte. Il lettore viene immerso in un racconto straniante, incentrato sul flusso di coscienza dell'io narrante, il quale rielabora la realtà esteriore giungendo alla scissione incessante della sua identità.

Ingeborg Bachmann (Klagenfurt 1926 - Roma 1973) si è resa protagonista della scena letteraria di lingua tedesca del secondo dopoguerra e nel contempo è stata vittima di un'esistenza tormentata, segnata, nella giovinezza, dal trauma

dell'occupazione nazista, dal conflitto mondiale e dalla fine di due importanti e tempestose relazioni amorose con gli scrittori Paul Célan e Max Frisch, dall'abuso di alcol e farmaci.

La sua opera appare indissolubilmente legata agli eventi della sua biografia interiore e di quella, per così dire, esteriore, caratterizzata dal rapporto diretto con gli effetti e le immagini della devastazione causata dalla guerra, dalla violenza che, nella sua visione poetica e narrativa, vengono accostate al modello

della prepotenza e della repressione maschilista. Il rapporto enigmatico e tragico tra l'essenza femminile e l'essenza maschile, connotato da una costante lotta per il raggiungimento della supremazia e della verità, che sembra sempre vedere quale vincitore l'universo maschile con il conseguente soccombere di quello femminile, è rappresentato, dalla scrittrice austriaca, attraverso percorsi narrativi ermetici e simbolici in cui si attua una spasmodica ricerca sulle forme del linguaggio, sulla sua trasformabilità e ambiguità.

In questo viaggio, compiuto per scandagliare gli universi dei due sessi, si pone al centro l'analisi impietosa e implacabile della sofferenza esistenziale a cui è condannato l'uomo nel suo cammino e che appare come disintegrazione dell'anima, rispecchiata nella storia di personaggi in continua trasformazione, i quali vivono un costante smarrimento della propria personalità, delle proprie certezze, della propria identità.

L'opera narrativa della Bachmann si presenta sotto le vesti di un grande e variegato monologo interiore in cui si mescolano i frammenti della vita interiore dell'autrice stessa, della sua parte femminile e della sua parte maschile, con l'esplorazione del tempo che avvolge la realtà, conducendola nel regno del caos, dell'effimero, della finitezza, del paradosso, tempo rappresentato come privo di linearità e senso, attraverso una scrittura che, come vedremo, è costruita per rendere quasi tangibile l'assenza di logicità di cui è intrisa la dimensione temporale.

*Todesarten* è il titolo dell'imponente ciclo narrativo della Bachmann rimasto incompiuto che s'inaugura nel 1971 con la pubblicazione del romanzo *Malina*, ed esce postumo in Germania nel 1978, cinque anni dopo la morte della scrittrice, nella edizione critica della *Piper Verlag*. È questo un ambizioso progetto di cui rappresentano ampia testimonianza le oltre diecimila pagine manoscritte pervenute. Questo lascito è composto da *Malina*, dal romanzo incompiuto *Der Fall Franza*, da racconti, poesie, saggi.

La Bachmann aspirava alla raffigurazione delle differenti forme di violenza e sopraffazione di cui sono vittime le donne e gli individui più deboli e indifesi. Il romanzo *Malina* doveva essere l'introduzione, l'*ouverture* di una serie di racconti e romanzi sul tema della violenza che si realizza nella storia dell'umanità, la violenza sanguinosa, subdola, caratterizzata da atti feroci e terribili come l'Olocausto.

Il progetto narrativo ha inizio con l'opera simbolica *Malina* e si configura come un viaggio tragico alla scoperta delle radici più sepolte della violenza che domina la storia, del sadismo che alimenta i delitti dell'uomo verso i suoi simili. La scrittrice, in una delle molte versioni della prefazione al ciclo *Todesarten*, così definisce la sua creazione letteraria:

*Todesarten* ist der Titel für ein Buch, das aus mehreren Büchern besteht und von dem ich nur aus einem paar Seiten vorlesen kann [...]

*Todesarten* möchte etwas werden wie ein Kompendium der Verbrechen, die in unserer Zeit begangen werden. Bei dem Wort Verbrechen stellen sich automatisch die unsäglichen Barbareien dieser

letzten Jahrzehnte als Assoziation ein, aber in diesem Buch wird nur wenig davon die Rede sein, denn mir scheint, dass die Dokumente, ohne ein Programm daraus machen zu wollen, uns hinlänglich darüber zu unterrichten vermögen und der Abscheu, der davor...

Die Verbrechen, die ich meine, sind die einer hohen Zivilisation, die ihres Raffinements wegen, und wenn man so will, ihres Grades an Intellektualität wegen, täglich um uns vor unseren Augen heimlich und straflos begangen werden können. Durch die gesellschaftliche Oberfläche, die Vorsichtsmaßregeln der Beteiligten, die Besorgnisse und die Heucheleien sieht man sie zwar hin und wieder schimmern, ohne sich aber ihre Häufigkeit und ihr Ausmaß bewußt zu machen. Und die Literatur, der man vorwirft, sie beschäftigte sich zu sehr mit dem Abscheulichen, scheint mir im Gegenteil noch sehr wenig kühn zu sein, harmlos und ohnmächtig und verharmlosend, da sie nicht einmal den geringsten Teil dieser ungeheuerlichen Vorkommnisse zu fassen bekommt<sup>1</sup>.

L'intento appare quello di addentrarsi profondamente nei meccanismi più nascosti su cui s'innesta l'atto violento, l'azione delittuosa, scandagliandone ogni fase attraverso un itinerario che conduce alla riflessione sulla genesi dei crimini più privati, per poi trovare una chiave interpretativa allo scopo di indagare la tragicità che si staglia nella storia dell'umanità. Indicando i luoghi in cui si svolgerà la narrazione, la Bachmann pone subito in evidenza che l'autentico oggetto della sua analisi è l'interiorità dell'uomo, *das Innen von Menschen*, la sua attenzione è rivolta ai processi mentali di chi compie violenza e alle conseguenze psichiche di chi le subisce. La visione dell'esistenza e della realtà che emerge dalla descrizione è incentrata sull'ineluttabilità del dramma a cui è condannato ogni essere vivente :

---

<sup>1</sup> Ingeborg Bachmann, *Todesarten Projekt* - Kritische Ausgabe unter Leitung von Robert Pichl, hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, München-Zürich 1995, Band II, p. 361.

Die Schauplätze sind Wien, das Dorf Galizien, die Wüste, die arabische, die libysche, und der Sudan. Das Ende der Schauplätze, die zweimal im Denken sind, einmal in dem, das zum Verbrechen führt, einmal in dem, in dem das Sterben ausgeführt wird, sind aber andere: das Innen von Menschen, denn alle Dramen finden innen statt, kraft der Dimension, die wir oder eine Person ihren Gedanken verleihen kann, denn es ist nicht wahr, dass wir in einer Zeit ohne Dramen leben. Die Erfindung der Dramenlosigkeit ist so gut eine wie die der Dramen, aber ich fürchte, die unwahrere. Denn es ist nichts ungeheurer als diese Krone der Schöpfung, der ich ein so harmloses Wort wie das eines Haustieres, unrein oder nicht, verweigern würde<sup>2</sup>.

Il romanzo *Malina* viene definito dalla Bachmann, durante un'intervista con Toni Kienlechner del 9 aprile 1971, come un'autobiografia immaginaria<sup>3</sup> e infatti l'opera si presenta come una discesa nei profondi e bui abissi dell'inconscio<sup>4</sup>; i personaggi non sono altro che proiezioni del mondo interiore della scrittrice, dei traumi subiti, dei carnefici di cui si è sentita vittima e nel contempo possono essere considerati come rappresentazioni simboliche delle conseguenze di quegli avvenimenti storici, i quali hanno sconvolto l'esistenza

---

<sup>2</sup> Ingeborg Bachmann, *Todesarten Projekt - Kritische Ausgabe....*, Band II, p. 73.

<sup>3</sup> Con queste parole la Bachmann si sofferma sulle caratteristiche dell'opera: „ausdrücklich als eine Autobiographie, aber nicht im herkömmlichen Sinn. Eine geistige, imaginäre Autobiographie. Diese Monologische oder Nachtexistenz hat nichts mit der gewöhnlichen Autobiographie zu tun, mit der ein Lebenslauf und Geschichten von irgendwelchen Leuten erzählt werden“, in: Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hg. Von Christine Koschel und Inge von Weidebaum, München 1991, p. 160.

<sup>4</sup> Marcel Reich-Ranicki scrive che *Malina* può essere interpretato „als poetischen Krankheitsbericht, als das Psychogramm eines schweren Leidens“, in: Marcel Reich-Ranicki, *Mein Leben*, Stuttgart, 2009, p. 416.

umana e mutato drammaticamente la concezione dell'arte<sup>5</sup>. Hans Höller nella sua monografia *La follia dell'assoluto. Vita di Ingeborg Bachmann*, pone in rilievo come sia dominante la dimensione soggettiva di *Malina* e nel contempo come essa s'inserisca all'interno delle tematiche fondamentali della visione estetica che ha preso vita in seguito alle violenze perpetrate durante l'Olocausto e la Seconda Guerra Mondiale:

Con il doppio rappresentato dal personaggio *Malina*, l'autrice recupera *uno dei ricordi più antichi, quasi sepolti*, della sua biografia artistica e nello stesso tempo una delle domande decisive della letteratura posteriore al 1945: come si possa da un lato estendere il proprio patrimonio di esperienze ai più estremi e traumatici ambiti della violenza, e dall'altro riuscire a salvaguardarsi dalle prospettive di resistenza e sopravvivenza continuando a scrivere. La composizione del romanzo è caratterizzata dall'impiego magistrale di una forma di allusione letteraria alla propria vita, un modo polifonico e plurilinguistico di far riferimento alla propria storia, capace di unire un elevato grado di artificiosità compositiva e di immediatezza personale<sup>6</sup>.

Il romanzo ha inizio con una sorta di descrizione schematica dei personaggi che si presenta con la struttura di un testo teatrale.

Appaiono quindi Ivan, Malina e *Ich*, creature che si riveleranno in continua trasformazione, parti smembrate di un unico corpo, emblema del conflitto

---

<sup>5</sup> “Per i romanzi del ciclo *Todesarten*, in particolare per il mondo narrativo di *Malina*, si potrebbe parlare di una scrittura della storia non ufficiale, relegata nell'inconscio, del ritorno disturbante della storia rimossa”, in Hans Höller, *La follia dell'assoluto. Vita di Ingeborg Bachmann*, Parma 2010, p. 45.

<sup>6</sup> Hans Höller, *La follia dell'assoluto* ....., p. 155.

perenne in cui si trova imprigionata l'autrice<sup>7</sup>. Immediatamente il lettore viene immerso in una narrazione straniante, incentrata sul flusso di coscienza dell'io narrante, il quale rielabora spasmodicamente la realtà esteriore attraverso una percezione soggettiva del tempo e dello spazio, giungendo alla scissione incessante della sua identità. Quest'io narrante indosserà le sembianze, volta per volta, di alter ego maschili, della scrittrice stessa e delle sue contraddittorie personalità sempre in divenire, mai categorizzabili.

Nella raccolta delle lezioni tenute a Francoforte nel 1959-60, la poetessa si sofferma così sulla funzione e sull'essenza di *Das schreibende Ich*:

Denn was ist denn das Ich, was könnte es sein? – ein Gestirn, dessen Standort und dessen Bahnen nie ganz ausgemacht worden sind und dessen Kern in seiner Zusammensetzung nicht erkannt worden ist. Das könnte sein: Myriaden von Partikeln, die *Ich* ausmachen, und zugleich scheint es, als wäre Ich ein Nichts, die Hypostasierung einer reinen Form, irgendetwas wie eine geträumte Substanz, etwas, das eine geträumte Identität bezeichnet, eine Chiffre für etwas, das zu dechiffrieren mehr Mühe macht als die geheimste Order. Aber es gibt ja die Forscher und die Dichter, die nicht locker lassen, die es aufsuchen, untersuchen, ergründen und begründen wollen, und die es immer wieder um den Verstand bringt. Sie haben das Ich zu ihrem Versuchsfeld gemacht oder sich selber zum Versuchsfeld für das Ich, und gedacht haben sie an alle diese Ich der Lebendigen und der Toten und der Geistfiguren, an das Ich der Leute von nebenan und an das Ich des Cesar und das Ich des Hamlet, und all dies ist noch gar nichts,

---

<sup>7</sup> Come afferma Gargani, nel saggio *Il pensiero raccontato. Saggio su Ingeborg Bachmann*, affrontando la tematica sul rapporto tra l'io narrante e i personaggi, quali diramazioni di un'unica entità: "La Bachmann introduce in Malina un'autorialità complessa e stratificata che non s'identifica nell'io narrante, ma che si articola intorno a tre poli, costituiti dall'io narrante, da Malina e da Ivan, altrettanti poli e proiezioni dell'io scrivente e queste figure assumono il loro significato nei loro rapporti e nelle loro tensioni reciproche, come del resto ha confermato la stessa Bachmann nelle *Frankfurter Vorlesungen*", in: Aldo Gargani, *Il pensiero raccontato. Saggio su Ingeborg Bachmann*, Torino 1997, p. 70.

weil noch nicht allgemein. Alle diese Experten sichern sich ihr Ich, sie leuchten in ihm herum, betasten es, verstümmeln und zerschlagen es, bewerten es, teilen es ein, zirkeln es ab<sup>8</sup>.

Risulta interessante questa riflessione in quanto la sperimentazione sull'io scrivente, sull'io narrante è imponente nella sua opera in prosa e, soprattutto, nei romanzi del *Todesarten*, particolarmente in *Malina*. Nel romanzo in questione assistiamo a un'incessante trasformazione della voce narrante, la quale nell'evolversi di una trama che rifiuta le categorie tradizionali di spazio e tempo, si amalgama all'anima degli altri personaggi, smarrendosi e precipitando in un vuoto surreale per poi riemergere conservando le identità assorbite. Nel vortice in movimento che si attua nel romanzo, l'io narrante viene sottoposto a costanti cicli di morte, rinascita, fusione con altri io che rappresentano parti in dissidio di una stessa identità.

È un gioco complesso, per alcuni versi oscuro, misterioso quello in cui viene coinvolto il lettore smarrendosi nella rete fitta, intricata di un intreccio narrativo che è flusso incessante di segreti reconditi, di un universo interiore sommerso e indecifrabile.

La meta della scrittrice è quella di accedere all'enigmaticità del suo vissuto interiore collegandolo agli eventi esteriori di una realtà stravolta e crudelmente paradossale, colma di eco kafkiane. Nella lezione su *Das*

---

<sup>8</sup> Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, München/Zürich 2011, p. 54.

*schreibende Ich* è proposto un viaggio nelle diverse fasi di rappresentazione dell'io all'interno della storia della letteratura tramite la focalizzazione su opere paradigmatiche, quali, ad esempio, *La ricerca del tempo perduto* di Proust, *La coscienza di Zeno* di Svevo, *L'Innominabile* di Beckett. Secondo la sua visione, in esse, si realizza un'autentica dissoluzione dell'io che si tramuta in un'entità indefinita, amorfa, pronta a captare i significati celati di una realtà sfuggente, la cui essenza può essere compresa attraverso il ricordo di un odore, di un sapore come in Proust.

Così continua l'autrice nel suo excursus su *Das schreibende Ich*:

Darum meine ich auch, dass zwischen dem Ich des 19. Jahrhunderts (oder gar dem Ich des Goetheschen Werther, der ja einer der hervorragendsten Fälle von einem Ich war, einem Ich als einziger Instanz, die das Geschehen beleuchtet), zwischen dem alten Ich also und dem Ich in einem Buch wie der *Coscienza di Zeno* Abgründe liegen und nochmals Abgründe zwischen diesem Ich und dem Ich von Samuel Beckett, von dem noch die Rede sein soll. Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, dass es sich nicht mehr in der Geschichte aufhält, sondern dass sich neuerdings die Geschichte im Ich aufhält. Das heißt: nur so lange das Ich selber unbefragt blieb, solange man ihm zutraute, dass es seine Geschichte zu erzählen verstünde, war auch die Geschichte von ihm garantiert und war es selbst als Person mitgarantiert. Seit das Ich aufgelöst wird, sind Ich und Geschichte, Ich und Erzählung es nicht mehr [...] Und doch ist, gerade darum, dem Ich plötzlich durch den Verlust an Sicherheit ein Gewinn zugewachsen. Die neuartige Behandlung der Zeit, die Svevos Ich schon ermöglichte, und somit die neue Behandlung des Stoffes, ist nur ein wegbereitendes Beispiel. Die Erfüllung brachte Marcel Prousts Romanwerk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Wenn Proust sein Ich einsetzt und auf die Suche schickt, dieses wenig romanhafte Ich, und ihm einen Riesenroman auflädt, so vertraut er ihm nicht als Person oder gar als Handlungsträger die Hauptrolle an, sondern [wegen] der Begabung des Ich zur Erinnerung – dieser einzigen

Qualität wegen und keiner anderen. Das Ich, das Vorbildliches nur als Zeuge leistet, wird nicht mehr einvernommen, zum Reden gebracht im alten Sinn, zur Beichte veranlaßt, sondern es wird, weil es an allen Tatorten war<sup>9</sup>.

Il passaggio dalla descrizione dell'universo proustiano – in cui l'io, a cui si riferisce la scrittrice, ha il potere di esplorare la realtà attraverso l'immersione nel passato – a quello beckettiano è brusco, drammatico, in quanto come viene sottolineato:

In seinem letzten Roman *Der Namenlose* hält es einen Monolog ohne Anfang, ohne Ende, auf der hoffnungslosen Suche nach sich selbst. Dieses Ich, Mahood, erlebt nichts mehr, kennt keine Geschichten mehr, es ist ein Wesen, das nur mehr aus Kopf und Rumpf, aus einem Arm und einem Bein besteht, in einem Blumenkübel lebt, versucht sich zu konzentrieren, zu denken, nur noch zu denken, um zu fragen – aber *was*, das ist auch schon die Frage! – also, um sich fragend am Leben zu erhalten. Nicht nur Persönlichkeit oder gar Identität, Wesenskonstante, Geschichte, Umwelt und Vergangenheit sind ihm abhanden gekommen, sondern sein Verlangen nach Schweigen droht, es auszulöschen, zu vernichten. Sein Vertrauen in die Sprache ist so zerstört, dass sich die übliche Ich – und Weltbefragung erübrigen. Ich habe vorhin einmal gesagt, dass sich das Ich zuerst in der es umgebenden Geschichte aufhielt, später, bei Svevo, bei Proust, die Geschichten sich im Ich aufhalten, dass also eine Verlagerung stattfand. Bei Beckett endlich kommt es zur Liquidation der Inhalte überhaupt<sup>10</sup>.

L'io appare, più avanti, nella sua drammatica condizione di conflitto con le sfere del linguaggio e della realtà di cui avverte l'inesorabile paradossalità. Parafrasando Beckett la poetessa conclude le sue riflessioni individuando in questa entità ferita, rassegnata all'inquietudine che è l'io contemporaneo, la

---

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 67-68.

<sup>10</sup> *Ivi*, p.76.

volontà audace di comunicare, di utilizzare gli strumenti delle parole per restare in vita:

Bechetts Ich verliert sich im Gemurmel, und noch sein Gemurmel ist ihm verdächtig, aber die Nötigung zu reden ist trotzdem da, das Resignieren unmöglich. Wenn es sich auch der Welt entzogen hat, weil es von ihr geschändet, erniedrigt und aller Inhalte beraubt wurde – sich selber kann es sich nicht entziehen, und in seiner Dürftigkeit und Bedürftigkeit ist es noch immer ein Held, der Held Ich, mit seinem Heroismus von jeher, jener Tapferkeit, die an ihm unsichtbar bleibt und die seine größte ist [...] Es ist das Wunder des Ich, dass es, wo immer es spricht, lebt; es kann nicht sterben – ob es geschlagen ist oder im Zweifel, ohne Glaubwürdigkeit und verstümmelt – dieses Ich ohne Gewähr! Und wenn keiner ihm glaubt, und wenn es sich selbst nicht glaubt, man muß ihm glauben, es muß sich glauben, sowie es entsetzt, sowie es zu Wort kommt, sich löst aus dem uniformen Chor, aus der schweigenden Versammlung, wer es auch sei, was es auch sei. Und es wird seinen Triumph haben, heute wie eh und je – als Platzhalter der menschlichen Stimme<sup>11</sup>.

Partendo da questa visione dell'io quale creatura fragile e dinamica al contempo, si può osservare come nei romanzi *Malina* e *Der Fall Franza* inclusi nel *Todesarten Projekt*, sia stato creato una sorta di palcoscenico in cui l'io stesso della poetessa, recitando differenti ruoli, divenendo uomo o donna, svela i suoi enigmi e confessa la sofferenza da cui è posseduto a causa di quel male assoluto che domina la storia e le azioni umane. Un io che danza fra le pagine di queste opere, che assurge a emblema di tutte le vittime innocenti degli atti sadici e violenti insiti in ogni ciclo storico e nello scorrere della quotidianità.

---

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 74- 75.

L'insopprimibile angoscia esistenziale che permea l'opera dell'autrice, in particolare il ciclo *Todesarten*, di cui fa parte il romanzo in questione, inaugura e domina l'intreccio degli oscuri e fitti monologhi interiori. Sin dalle prime pagine si viene irretiti dalla cruda poeticità di una voce che racconta il tormento nato al solo pensiero di stare al mondo, di essere costretti a vivere il presente:

Denn Heute ist ein Wort, das nur Selbstmörder verwenden dürften, für alle anderen hat es schlechterdings keinen Sinn, „heute“ ist bloß die Bezeichnung eines beliebigen Tages für sie, eben für heute, ihnen ist klar, daß sie wieder nur acht Stunden zu arbeiten haben oder sich freinehmen, ein paar Wege machen werden, etwas einkaufen müssen [...] Wenn ich hingegen „heute“ sage, fängt mein Atem unregelmäßig zu gehen an, diese Arhythmie setzt ein, die jetzt auch schon auf einem Elektrokardiogramm festzustellen ist, es geht nur nicht hervor aus der Zeichnung, daß die Ursache mein Heute ist. [...] Nur ich fürchte, es ist „heute“, das für mich zu erregend ist, zu maßlos, zu ergreifend, und in dieser pathologischen Erregung wird bis zum letzten Augenblick für mich „heute“ sein<sup>12</sup>.

L'unità di luogo è riscontrabile nella città di Vienna, luogo in cui la scrittrice ha vissuto per lunghi periodi, soprattutto durante la giovinezza. Più precisamente l'azione si svolgerà nella *Ungargasse*, una via di Vienna in cui si trova l'abitazione di *Ich*:

Wenn ich also wenig zufällig, sondern unter einem furchtbaren Zwang zu dieser Einheit der Zeit gekommen bin, so verdanke ich die Einheit des Ortes einem milden Zufall, denn nicht ich habe sie gefunden. In dieser viel unwahrscheinlicheren Einheit bin ich zu mir gekommen, und ich kenne mich aus in ihr, oh, und wie sehr, denn der Ort ist im großen und ganzen Wien, daran ist noch nichts sonderbar, aber eigentlich ist der Ort nur eine Gasse, vielmehr ein kleines Stück

---

<sup>12</sup> Ingeborg Bachmann, *Todesarten Projekt - Kritische Ausgabe*...., Band 3.1, p. 278.

von der Ungargasse, und das hat sich daraus ergeben, daß wir alle drei dort wohnen, Ivan, Malina und Ich<sup>13</sup>.

La *Ungargasse* e Vienna sono luoghi dell'anima e, nel contempo, spazi reali, dettagliatamente tratteggiati a cui corrispondono l'emozione di un istante, il turbamento di *Ich* svelati dalla mescolanza di immagini surreali con frammenti di scene quotidiane:

Es gibt, und das ist leicht zu erraten, viel schönere Gassen in Wien, aber die kommen in anderen Bezirken vor [...] So will ich nicht erst anfangen, über meine Gasse, unsere Gasse unhaltbare Behauptungen aufzustellen, ich sollte vielmehr in mir nach meiner Verklammerung mit der Ungargasse suchen, weil sie nur in mir ihren Bogen macht, bis zu Nummer 9 und Nummer 6, und mich müßte ich fragen, warum ich immer in ihrem Magnetfeld bin [...] Selbst wenn ich trödle in der Inneren Stadt und vorgebe, nicht nach Hause zu wollen, mich eine Stunde lang in ein Kaffeehaus setze und in Zeitungen blättere, weil ich insgeheim schon auf dem Weg und zurücksein möchte und wenn ich einbiege in meinen Bezirk, von der Beatrixgasse her, in der ich früher gewohnt habe [...] aber nach dem Heumarkt steigt mein Blutdruck und zugleich läßt die Spannung nach, der Krampf, der mich in fremden Gegenden befällt, und ich werde, obwohl ich schneller gehe, endlich ganz still und dringlich vor Glück. Nichts ist sicherer als dieses Stück der Gasse, bei Tag laufe ich die Stiegen hinauf, in der Nacht stürze ich auf das Haustor zu, mit dem Schlüssel schon in der Hand, und wieder kommt der bedankte Moment, wo der Schlüssel sperrt, das Tor aufgeht, die Tür aufgeht, und dieses Gefühl von Nachhausekommen, das überschwemmt mich in der Gischt des Verkehrs und der Menschen schon in einem Umkreis von hundert, zweihundert Metern, in dem alles mir mein Haus ankündigt<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 279.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 285.

Si susseguono suggestioni e ricordi riportati con l'identico ritmo che scandisce il tempo interiore della memoria, della creazione, dell'origine di un pensiero e la lettura diviene viaggio siderale in un caos ovattato di immagini surreali a cui se ne contrappongono altre iperrealistiche<sup>15</sup>. Le presenze di Ivan e Malina s'insinuano gradatamente nel frastagliato racconto di *Ich*.

Dal punto di vista stilistico, in quest'opera, vengono impiegate varie tecniche narrative, metodi sperimentali da romanzo moderno in cui confluiscono lirica, linguaggio onirico, partiture musicali, immagini sovrapposte e collegate tra loro, creando effetti tipici del montaggio cinematografico. Dalla descrizione iniziale delle caratteristiche dei personaggi emerge che Ivan è un uomo cinico, impiegato in un istituto di credito, Malina è uno studioso di storia di 40 anni che lavora presso il Museo dell'Esercito Austriaco e *Ich* è una donna bionda, dagli occhi scuri, nata a Klagenfurt proprio come la Bachmann. La protagonista si

---

<sup>15</sup> Così l'io narrante si muove tra pieghe della memoria e suggestioni del presente: „Was soll mich stören, an einer Stadt zum Beispiel, in der ich geboren bin, ohne die Notwendigkeit einzusehen, warum gerade dort und nicht anderswo, aber muß ich mich erinnern daran? Der Fremdenverkehrsverein gibt über das Wichtigste Auskunft, einiges fällt nicht in seine Zuständigkeit, aber auch ich bin nicht kompetent, ich muß dort aber in der Schule erfahren haben, wo „Mannesmut und Frauentreu“ sich zusammengetan haben und wo, in unserer Hymne des Glockners Eisgefilde“ glänzt [...] Das Ursulinengymnasium hat jetzt eine verschlossene Tür, an der ich noch einmal gerüttelt habe. Im Café Musil habe ich vielleicht doch nicht das Stück Torte nach der Aufnahmeprüfung bekommen, aber ich möchte es bekommen haben und sehe mich mit einer kleinen Gabel eine Torte zerteilen. Vielleicht habe ich die Torte erst ein paar Jahre später bekommen. Am Anfang der Seepromenade des Wörthersees, nicht weit von der Dampferstation, bin ich zum erstenmal geküßt worden, aber ich sehe kein Gesicht mehr das sich meinem nähert, auch der Name von dem Fremden muß im See verschlammt sein [...] Der Fremde war vielleicht auf der Flucht oder er wollte Zigaretten für die Marken eintauschen und sie rauchen mit der schönen großen Frau, nur war ich damals schon neunzehn Jahre alt und nicht mehr sechs, mit einer Schultasche auf dem Rücken, als es wirklich passierte“, *Ivi*, p. 294.

trova al centro di un inquietante triangolo amoroso in cui le tre figure si fondono l'una nell'altra, sfidandosi in conflitti di violenza psicologica, in crescenti deliri. La voce narrante è perdutoamente innamorata di Ivan, l'uomo che rappresenta la speranza, Malina è invece l'uomo dalla personalità dominante, colui che assumerà il ruolo di prevaricatore e manipolatore, conducendo *Ich* alla perdita del rapporto con la realtà e con se stessa, fino a ucciderla occultandola dentro la crepa di un muro in cui si dissolverà senza lasciare traccia della sua esistenza. Malina annienterà *Ich* non solo fisicamente, ma cancellerà ogni frammento del suo mondo interiore, del suo inconscio. La narrazione è costruita attraverso incessanti fiumi di pensieri sulla tragica insensatezza della quotidianità, la quale trova espressione nel disagio, nell'angoscia della voce narrante attraverso una forma di decostruzione della scrittura. La struttura del linguaggio che caratterizza l'opera è kafkiana, labirintica ed esprime il vissuto traumatico dell'io narrante che tenta di comunicare l'indicibile, di ordinare il caos di una realtà inaccettabile<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Soffermandosi sull'analisi dell'indicibile, del ricordo traumatizzante su cui s'innesta lo stile linguistico in *Malina* Waechter scrive: „Der Roman besteht ausschließlich aus den Sprachversuchen der traumatisierten Ich-Erzählerin selbst. Immer wieder scheitern sie an der Störung der Erinnerung, die Sprache verwirrt sich, bricht ab und zerfällt. Aber die Ich-Erzählerin versucht dennoch, gegen die Störung anzuschreiben, das Störende zur Sprache zu bringen, es auf diese Weise in die Geschichte einzuführen und vergänglich zu machen. Diese Erzählproblematik scheint paradox, die Aufgabe unlösbar: wie soll es möglich sein, das *Unsagbare* zu sagen, das Trauma zu erinnern, das *per definitionem* gerade das ist, was die Erinnerungsfähigkeit des Subjekts zerstört und alle ihm zur Verfügung stehenden Erzählweisen sprengt“, in: Gudrun Kohn-Waechter, *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns ‚Malina‘*, Stuttgart 1992, p. 28.

Come afferma Gargani, riferendosi agli elementi e alla funzione del linguaggio nell'opera della poetessa austriaca:

L'intrascendibilità del linguaggio non si lascia afferrare nella sua totalità, non si lascia dire esaustivamente, come se esso contenesse un grande tema pre-verbale, che non si può enunciare, ma al quale si può fare soltanto segno. Il linguaggio è nella sua essenza questo auto-trascendimento [...] Proprio perché il limite del linguaggio è insuperabile, si estrinseca la tensione della parola verso tale limite con un gesto intenzionale che spinge il linguaggio oltre le sue convenzioni e i suoi significati pietrificati<sup>17</sup>.

In questo contesto Malina appare talvolta come alter ego di un amante di *Ich* o come proiezione stessa della voce narrante. Le vicende esterne si snodano attraverso mosaici di ricordi scollegati e distanti tra loro, istantanee di avvenimenti storici che si uniscono ad affreschi di vita metropolitana. Ivan, d'altro canto, può essere considerato come incarnazione dell'ispirazione artistica, dimensione rassicurante, rifugio salvifico in cui il silenzio si carica di significato:

Wenn Ivan und ich schweigen, weil nichts zu sagen ist, also wenn wir nicht reden, dann senkt sich aber kein Schweigen herab, sondern ich merke, im Gegenteil, daß vieles uns umgibt, daß alles lebt um uns herum, es macht sich bemerkbar, ohne aufdringlich zu sein, die ganze Stadt atmet und zirkuliert, und so sind Ivan und Ich nicht besorgt, weil nicht abgetrennt und monadenhaft eingesperrt, nicht kontaktlos und in nichts Schmerzliches abgetan. Auch wir sind ein akzeptabler Teil der Welt, zwei Leute, die müßig oder eilig auf dem Trottoir gehen, ihre Füße auf einen Zebrastreifen setzen, und wenn wir auch nichts sagen, uns nicht direkt miteinander verständigen, wird Ivan mich doch rechtzeitig am Ärmel halten und festhalten, damit ich

---

<sup>17</sup> Aldo Gargani, *Il pensiero raccontato...*, p. 26.

unter kein Auto oder keine Straßenbahn komme [...] Wir denken nur, daß wir vor sechs Uhr im Reisebüro sein müssen, daß die Zeit auf der Parkscheibe überschritten sein dürfte, daß es jetzt zum Auto zurücklaufen heißt, und dann wird heimgefahren in die Ungargasse, wo jede erdenkliche Gefahr, in die zwei Menschen kommen können, vorüber ist<sup>18</sup>.

All'interno del primo capitolo si crea una cesura narrativa con l'inserimento della favola *Die Geheimnisse der Prinzessin Von Kagran*, in cui si racconta il salvataggio di una principessa da parte di un *Fremder*, il quale scompare per poi riapparire aiutandola ancora per poi ucciderla piantandole una spina nel cuore. In questo affresco sembra essere riprodotto quello che sarà il destino di *Ich*. La passione assolutizzante che prova per Ivan<sup>19</sup>, il desiderio di una simbiosi con lui la condurrà ad avvicinarsi a Malina per chiedere aiuto e suggerirà la sua fine<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Ingeborg Bachmann, *Todesarten Projekt - Kritische Ausgabe*...., Band 3.1, pp. 337-338.

<sup>19</sup> Il rapporto con la figura di Ivan è talmente assolutizzante da indebolire *Ich* e renderla soggiogata, paralizzata, incapace di reagire: „Du bist zu durchsichtig, sagt Ivan, man sieht ja in jedem Moment, was los ist mit dir, spiel doch, spiel mir etwas vor! Aber was soll ich Ivan vorspielen? Der erste Versuch, ihm einen Vorwurf zu machen, weil er gestern nicht mehr angerufen hat, weil er vergessen hat, mir meine Zigaretten zu besorgen, weil er immer noch nicht weiß, welche Marke ich rauche, endet in einer Grimasse, denn noch ehe ich an der Tür bin, wenn er läutet, ist kein Vorwurf mehr in mir, und Ivan liest sofort von meinem Gesicht die Wetterlage: aufhellend, heiter, Wärmeeinbruch, wolkenlos, fünf Stunden langanhaltendes Schönwetter”, in: Ingeborg Bachmann, *Todesarten Projekt - Kritische Ausgabe*...., Band 3.1, pp. 376-77.

<sup>20</sup> Rita Svandrlík, a tal proposito, scrive: “La leggenda presenta dunque un “tipo di morte” (Todesart), una morte per amore, che getta una luce inquietante anche nella storia con Ivan; del resto, segnali rivelatori si potevano già trovare nel testo, proprio dove Io parla della sua guarigione grazie a Ivan, una “purificazione” che sarebbe persino misurabile “con i più recenti strumenti di una metafisica”. Prima dell’amore con Ivan Io era malata per la mancanza di un ancoraggio interiore a un immaginario non alienato. L’amore quindi non la può guarire,

Nel secondo capitolo del romanzo *Der dritte Mann*, attraverso immagini cariche di simboli e un linguaggio visionario, vengono raccontati i vari crimini, le *Todesarten* perpetrate dalla figura paterna su *Ich*. In questo quadro il padre assume a simbolo della patria che si è macchiata della tragedia dell'Olocausto. Si susseguono in questa sezione narrativa vortici d'immagini oniriche che s'incontrano, si scontrano, fondendosi in uno scenario paradossale e angosciante in cui regna la consapevolezza di *Ich* di essere ferita a morte. Nel personaggio di *Ich* confluiscono le vittime delle storie, tutte le vicende degli esseri umani che sono stati oppressi. Le visioni poetiche della Bachmann sono attraversate dal filo rosso dell'indagine dettagliata di tutte le forme che assume la sofferenza esistenziale<sup>21</sup>.

In uno dei sogni descritti da *Ich* vi è una chiara allusione all'Olocausto, alle camere a gas. Il padre appare come il carnefice per eccellenza, la sua immagine è associata ai nazisti:

---

la costringe a rinnegarsi totalmente, a ripetere il suo destino di eteronomia", in: Rita Svandrlik, *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, Roma 2001, p. 191.

<sup>21</sup> "Il padre è depositario del potere istituzionale e soprattutto culturale: ora è il proprietario di un grande teatro d'opera, ora è un famoso regista, una volta è "il più grande predicatore domenicale", altrove è un professore e un impresario di teatro; non mancano accostamenti del padre a "Sua Maestà Apostolica l'Imperatore" e a Dio-Padre. Egli usa il potere, la violenza e la crudeltà fisica sempre al fine di provocare la sofferenza della figlia, ma anche delle altre donne [...] Il padre inventa molte forme di morte e imprigionamenti, di isolamento e separazione dalla madre, da Ivan e da Malina; in particolare vuole togliere alla figlia la possibilità di pensare autonomamente e di comunicare: le porta via i libri, la carta, l'inchiostro, le impedisce di scrivere lettere, Io lotta per ribellarsi, ma il suo parlare non viene impedito soltanto dal padre: la defezione totale della voce in numerosi sogni sta ad indicare la sua mortale identificazione con la figura paterna, con l'aggressore", in: Rita Svandrlik, *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura...*, p. 194.

Die Kammer ist groß und dunkel, nein, ein Saal ist es, mit schmutzigen Wänden, es könnte im Hohenstaufenschloß in Apulien sein. Denn es gibt keine Fenster und keine Türen. Mein Vater hat mich eingeschlossen, und ich will ihn fragen, was er vorhat mit mir, aber es fehlt mir wieder der Mut, ihn zu fragen [...] aber ich begreife schon, da gibt es nichts, keine Öffnungen mehr, denn an allen sind schwarze Schläuche angebracht, angeklebt rings um die Mauern, wie riesige angesetzte Blutegel, die etwas aus den Wänden herausaugen wollen. Warum habe ich die Schläuche nicht schon früher bemerkt, denn sie müssen von Anfang an da gewesen sein! [...] Mein Vater nimmt ruhig einen ersten Schlauch von der Wand ab, ich sehe ein rundes Loch, durch das es hereinbläst, und ich ducke mich, mein Vater geht weiter, nimmt einen Schlauch nach dem anderen ab, und eh ich schreien kann, atme schon das Gas ein, immer mehr Gas. Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt, und ich bin allein darin. Man wehrt sich nicht im Gas<sup>22</sup>.

In un successivo incubo si trovano ancora riferimenti alla strage degli Ebrei in cui i dettagli vengono delineati come se fosse la cronaca reale di quelle vicende storiche:

Ich habe den sibirischen Judenmantel an, wie alle anderen. Es ist tiefer Winter, es kommt immer mehr Schnee auf uns nieder, und unter dem Schnee stürzen meine Bücherregale ein, der Schnee begräbt sie langsam, während wir alle auf den Abtransport warten, auch die Fotografien, die auf dem Regal stehen, werden feucht, es sind die Bilder aller Menschen, die ich geliebt habe, und ich wische den Schnee ab, schüttele die Fotografien, aber es fällt weiter Schnee, meine Finger sind schon klamm, ich muß die Fotos vom Schnee begraben lassen. Ich verzweifle nur, weil mein Vater mit ansieht, was ich zuletzt noch versuche, denn er gehört nicht zu uns, ich will nicht, daß er meine Anstrengung sieht und errät, wer auf diesen Fotografien ist. Mein Vater, der auch einen Mantel anziehen möchte, obwohl er zu dick ist dafür, vergißt die Bilder, er bespricht sich mit Jemand, zieht den Mantel wieder aus, um nach einem besseren zu suchen, aber dann ist zum Glück kein Mantel mehr da. Er sieht, daß ich abreise mit den anderen, und ich möchte noch einmal mit ihm reden, ihm endlich

---

<sup>22</sup> Ingeborg Bachmann, *Todesarten Projekt* - Kritische Ausgabe...., Band 3.1, pp. 502-503.

begreiflich machen, daß er nicht zu uns gehört, daß er kein Recht hat, ich sage: Ich habe keine Zeit, ich habe nicht genug Zeit. Es ist einfach nicht mehr die Zeit dazu<sup>23</sup>.

Il linguaggio adottato dalla poetessa è teso a un'intensa riproduzione dei risvolti oscuri dell'esistenza e all'esplorazione minuziosa dei procedimenti che conducono all'esercizio della violenza e della sopraffazione nella storia. La figura paterna diviene, nel corso della narrazione, immagine emblematica di innumerevoli carnefici, non solo di quelli nazisti, *Ich* vi si contrappone come alla quintessenza del dolore universale<sup>24</sup>. In questo scenario appare Malina che, a ogni risveglio dai sogni angoscianti di *Ich*, è colui che riporta ordine nel caos che ha invaso la sua psiche. La sua missione è quella di fare uscire *Ich* dalla labirintica dimensione onirica in cui si è smarrita<sup>25</sup>:

---

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 521-22.

<sup>24</sup> Così la figura del padre indossa i panni di vari carnefici nelle fantasie di *Ich*: „Mein Vater legt zuerst die Kleider meiner Mutter ab, er steht so weit weg, daß ich nicht weiß, welches Kostüm er darunter anhat, er wechselt in einem fort die Kostüme, er trägt den blutbefleckten weißen Schlächterschurz, vor einem Schlachthaus im Morgengrauen, er trägt den roten Henkersmantel und steigt die Stufen hinauf, er trägt Silber und Schwarz mit schwarzen Stiefeln vor einem elektrisch geladenen Stacheldraht, vor einer Verladerampe, auf einem Wachturm, er trägt seine Kostüme zu den Reitpeitschen, zu den Gewehren, zu den Genickschußpistolen, die Kostüme werden in der untersten Nacht getragen, blutbefleckt und zum Grauen. Und? Mein Vater, der nicht die Stimme meines Vaters hat, fragt von weit her: Und? Und ich sage weithin, weil wir immer weiter auseinanderkommen und weiter auseinander und weiter: ich weiß, wer du bist. Ich habe alles verstanden“, *ivi*, p. 564.

<sup>25</sup> Con queste parole Rita Svandrlik commenta l'atteggiamento di Malina in questo capitolo del romanzo: “Il ruolo di Malina è di sostegno, ma allo stesso tempo problematico, nel suo ostinarsi a una lettura razionale dei sogni, nel suo volere arrivare direttamente alla *verità*: con tale termine Malina vuole tenere i sogni ben distinti dalla realtà e verità dello stato di veglia; per *Io* invece è importante ciò che le viene mostrato”, in: Rita Svandrlik, *I percorsi della scrittura....*, p. 196.

Malina: Steh auf, beweg dich, geh auf und ab mit mir, tief durchatmen, tief.

Ich: Ich kann nicht, bitte verzeih mir, und ich kann nicht mehr schlafen, wenn das so weitergeht.

Malina: Warum denkst du immer noch „Krieg und Frieden“?

Ich: Es heißt aber so, weil eines aufs andere folgt, ist es nicht so?

Malina: Du mußt nicht alles glauben, denk lieber selber nach.

Ich: Ich?

Malina: Es gibt nicht Krieg und Frieden.

Ich: Wie heißt es dann?

Malina: Krieg.

Ich: Wie soll ich je Frieden finden. Ich will den Frieden.

Malina: Es ist Krieg. Du kannst nur diese kurze Pause haben, mehr nicht.

Ich: Frieden!

Malina: In dir ist kein Frieden, auch in dir nicht. [...]

Malina: Atme tiefer, komm. Es geht schon wieder, siehst du, es geht, ich halte dich ja, komm ans Fenster, ruhiger und tiefer atmen, eine Pause machen, nicht reden jetzt [...]

Ich: Ich weiß nicht, wirklich nicht. Du bist der Klügere, du weißt doch immer alles, du machst mich noch ganz krank mit deinem Alleswissen. Macht es dich nicht selber oft krank? Aber nein, dich nie<sup>26</sup>.

Il terzo e ultimo capitolo *Von letzten Dingen* s'incentra sul rapporto tra *Ich* e Malina e sulla fine della relazione con Ivan. L'evento principale su cui è orchestrata la trama è l'annientamento di *Ich*, della sua essenza, della sua consistenza. Lo stile linguistico carico di simboli, ermetico, appare dettato dalla voce dell'inconscio e caratterizza i lunghi flussi di coscienza e i brevi dialoghi surreali e immaginifici con Malina in cui l'unico elemento razionale è il crescente senso d'inadeguatezza provato da *Ich*, la soggezione dinnanzi a Malina che rappresenta il dominio della ragione. Riaffiora costantemente la

---

<sup>26</sup> Ingeborg Bachmann, *Todesarten Projekt* - Kritische Ausgabe...., Band 3.1, pp. 513-514.

tematica della violenza, dell'assassinio, *Leitmotiv*<sup>27</sup> che anticipa il finale in cui si compirà la dissoluzione di questa entità complessa che è *Ich*<sup>28</sup>.

Il tortuoso viaggio interiore dell'io narrante giunge al termine con la sparizione dentro una crepa formatasi sul muro:

Malina trinkt noch immer seinen Kaffee. Es ist ein „Holla“ zu hören vom anderen Hoffenster herüber. Ich bin an die Wand gegangen, ich gehe in die Wand, ich halte den Atem an. Ich hätte noch auf einen Zettel schreiben müssen: Es war nicht Malina. Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand, und für Malina kann nur der Riß zu sehen sein, den wir schon lange gesehen haben. Er wird denken, daß ich aus dem Zimmer gegangen bin<sup>29</sup>.

Dall'interno della parete *Ich* si fa spettatrice dell'ira di Malina, il quale distrugge ogni oggetto che possa essere riconducibile al suo ricordo, alla sua presenza. È qui rappresentato un atto di assoluto annientamento nei confronti della parte femminile di questa entità che si è scissa, dispersa in molteplici

---

<sup>27</sup> Cfr.: „Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz. In der leichtesten Art sind in ihr seit jeher die Keime zu den unglaublichsten Verbrechen gelegt worden, die den Gerichten dieser Welt für immer unbekannt bleiben. Ich habe das nicht in Erfahrung gebracht, weil ich nie so genau hinsah und hinhörte, immer weniger hinhöre, aber je weniger ich hinhöre, desto erschreckender treten die Zusammenhänge für mich hervor. Ich habe über Gebühr gelebt, darum habe ich alle diese Friedensspiele, so geben sie sich nämlich aus, als wären es keine Kriegsspiele, in ihrer ganzen Ungeheuerlichkeit zu spüren bekommen“, *ivi*, p. 617.

<sup>28</sup> Con queste parole *Ich* medita sulla propria identità e contemporaneamente s'immagina come vittima assassinata, offrendo, in tal modo, un presagio della sua fine: „Bin ich eine Frau oder etwas Dimorphes? Bin ich nicht ganz eine Frau, was bin ich überhaupt? In den Zeitungen stehen oft diese gräßlichen Nachrichten. In Pötzleinsdorf, in den Praterauen, im Wienerwald, an jeder Peripherie ist eine Frau ermordet worden, stranguliert – mir ist das ja auch beinahe geschehen, aber nicht an der Peripherie –, erdrosselt von einem brutalen Individuum, und ich denke mir dann immer: das könntest du sein, das wirst du sein. Unbekannte von unbekanntem Täter ermordet“, *ivi*, p. 619.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 693.

frammenti per tutto il tempo della narrazione. L'annientamento raggiunge il culmine allorché Malina giunge a negare l'esistenza stessa della donna. Nell'ultima scena tutto tace, regna l'immagine della parete inaccessibile, prigione invalicabile in cui è intrappolata, immobilizzata *Ich*:

Er hat meine Brille zerbrochen, er wirft sie in den Papierkorb, es sind meine Augen, er schleudert den blauen Glaswürfel nach, es ist der zweite Stein aus einem Traum, er läßt meine Kaffeeschale verschwinden, er versucht, eine Schallplatte zu zerbrechen, sie bricht aber nicht, sie biegt sich und leistet den größten Widerstand, und dann kracht es doch, er räumt den Tisch ab, er zerreißt ein paar Briefe, er wirft mein Vermächtnis weg, es fällt alles in den Papierkorb  
[...] Es war Mord<sup>30</sup>.

L'ultima frase non lascia intravedere dubbi sul fatto che l'uccisione di *Ich* sia avvenuta per mano di Malina.

In questo romanzo, in cui il lettore assiste alla raffigurazione del processo di dissoluzione di un io narrante teso tra l'aspirazione al predominio del razocinio e il cedimento a un amore assolutizzante, si rispecchia la ricerca che la Bachmann ha condotto per scoprire le radici del suo dissidio interiore e per indagare i molteplici livelli della sofferenza esistenziale sino alla riproduzione simbolica delle origini da cui nascono i delitti su cui si fonda la storia dell'umanità. Nel saggio già citato su *Das schreibende Ich* la poetessa fa riferimento al romanzo *Fluß ohne Ufer* di Hans Henry Jahn e pone in risalto il percorso dell'io narrante, i suoi conflitti, il suo disorientamento e soprattutto

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 693.

analizza quel processo di smarrimento dell'identità e di scissione dell'individualità stessa che è al centro della sua opera in prosa:

Ein rätselvolles Ich, das nicht in die Tiefe der Zeit führt, sondern in das Labyrinth der Existenz, zu den Monstren der Seele, hat ein deutscher Roman erschaffen, *Fluß ohne Ufer* von Hans Henny Jahnn [...] Nicht die wuchernden und überwuchernden Handlungselemente sind belangvoll, sondern die Situation des Schreibenden, der niemandem erzählt, sondern sich, indem er sich der Lüge und der Konvention enthält, zu seinem eigenen Richter macht. Da aber für Hans Henny Jahnn das Ich keine feste Größe ist, ein Rätsel ist, weil es ständig sich verändert und nicht mehr auszumachen ist, wie es war und wer es früher war, dieses Ich, strömend, vergänglich in einem bewegten Meer sich erneuernd, scheinen die Schwierigkeiten unüberwindlich. Eine Konstante des Wesens, damit es verantwortlich gemacht und gerichtet werden kann, läßt sich nicht finden [...] Das Ich leidet daran, keine bestimmte Persönlichkeit mehr zu besitzen, es ist abgeschnitten von jeder Bindung, jedem Bezug, in dem es als solches bestimmt sein könnte. Es entdeckt sich nur mehr als Instrument eines blinden Geschehens<sup>31</sup>.

La sua analisi si conclude con questa immagine dell'io del romanzo in questione, il quale è tormentato dalla perdita della sua identità, di ogni rapporto col tempo e con lo spazio. Da questa riflessione trapela ciò che la poetessa stessa ha voluto creare, attraverso i suoi microcosmi visionari, in *Malina*, vale a dire, la rappresentazione del continuo e infinito divenire dell'io, della psiche nel teatro oscuro delle vicende umane, anelando costantemente alla ricerca della comprensione di un significato sfuggente e sinistro:

„Ich sage Ihnen“, so verändert sich das Ich unversehens, es entgleitet dem Sprecher, es wird formal und rhetorisch. Der es ausspricht, ist gar nicht mehr so sicher, ob er für dieses in den Mund

---

<sup>31</sup> Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen...*, pp. 71-72.

genommene *Ich* Verbindlichkeit beanspruchen kann, ob er es decken kann. Denn wie soll er den Beweis antreten für *Ich*, wenn sein Mund sich nur mehr bewegt, die Laute hervorbringt, aber seine banalste Identität ihm von niemand mehr garantiert wird; man hört unten nur ein abgelesenes Ich und empfängt es schon so genau nicht mehr. Wenn Sie also, ein paar Hundert Menschen, obwohl einzelne sonst, aber jetzt eben eine Masse, ein *Ich* auffangen, das himmelfern ist - und für himmelfern genügen schon zehn Meter, und für himmelfern genügt noch mehr das physische Verschwinden des Sprechenden oder seine Unsichtbarkeit. [...] Dann ist da nur mehr ein Satz, der Ihnen zugetragen wird, über einen Lautsprecher oder ein Blatt Papier, ein Buch oder eine Bühne, ein Satz von einem Ich ohne Gewähr!<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 53-54.