

a cura di
Massimo Baldi
Fabrizio Desideri



■ Paul Celan

La poesia come frontiera filosofica

STUDI E SAGGI

- 65 -

Paul Celan

La poesia come frontiera filosofica

a cura di

MASSIMO BALDI
FABRIZIO DESIDERI

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2008

Paul Celan : la poesia come frontiera filosofica / a
cura di Massimo Baldi, Fabrizio Desideri. - Firenze
: Firenze University Press, 2008
(Studi e saggi ; 65).

<http://digital.casalini.it/9788884537928>

ISBN 978-88-8453-792-8 (online)

ISBN 978-88-8453-791-1 (print)

831

Il volume è frutto di una ricerca svolta presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze, e che beneficia per la pubblicazione di un contributo a carico dei fondi di ricerca amministrati dal Dipartimento di Filosofia.

Progetto grafico di copertina:
Alberto Pizarro Fernández

© 2008 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

SOMMARIO

INTRODUZIONE <i>Massimo Baldi, Fabrizio Desideri</i>	VII
PRIMA PARTE TRA CRITICA E TESTIMONIANZA: MAESTRI DELL'INTERPRETAZIONE	
TRACCE DI UN CAMMINO NEL NIENTE NELL'OPERA TARDA DI PAUL CELAN <i>Giuseppe Bevilacqua</i>	3
DISFARE LA LINGUA, FARE LA POESIA <i>Jean Bollack</i>	15
INVOLUZIONE <i>Bernhard Böschstein</i>	27
SECONDA PARTE INTERROGAZIONI FILOSOFICHE	
FADENSONNEN. IL PENSIERO POETICO AL DI LÀ DI LUCE E SUONO <i>Massimo Baldi</i>	37
DALL'IO ALL'ALTRO. LÉVINAS LETTORE DI CELAN <i>Francesco Camera</i>	47
PAUL CELAN. IL MALE E LA LUCE <i>Roberto Carifi</i>	65
IL MERIDIANO E LA CROCE DELLA POESIA <i>Fabrizio Desideri</i>	69
PIETRE. PER PAUL CELAN <i>Filippo Fimiani</i>	77
ORTHOTES ONOMATON. CELAN, HÖLDERLIN E I GRECI <i>Andrea Mecacci</i>	97

LA DATA, L'OROLOGIO E LO SPAZIO-TEMPO DELLA POESIA <i>Marianna Rascente</i>	113
ANTROPOLOGIA UTOPICA. PAUL CELAN E OSKAR BECKER <i>Salvatore Tedesco</i>	123
TERZA PARTE	
LETTURE: TRA TESTUALITÀ E COMPARATISTICA	
LA POESIA DI PAUL CELAN. ESTREMA AFFERMAZIONE DI UN «DIRE NATURALE» <i>Roberto Bartoli</i>	141
L'ALTRO MERIDIANO. <i>AKTUALISIERUNG</i> , TEMPO E METAFORA IN PAUL CELAN E NELLY SACHS <i>Irene Fantappié</i>	147
LE CITTÀ DELL'ARTISTA DA GIOVANE. CZERNOWITZ/ CERNĂUTI, BUCAREST <i>Camilla Miglio</i>	163
ALL'ALTEZZA DEL PROFONDO. UNA RILETTURA DELLA POESIA <i>DIE POSAUNENSTELLE</i> <i>Massimo Pizzingrilli</i>	187
NOTIZIE SUGLI AUTORI	203
INDICE DEI NOMI	207

INTRODUZIONE

Massimo Baldi
Fabrizio Desideri

Nessun poeta del '900 europeo ha attratto l'attenzione dei filosofi quanto Paul Celan. Per quanto intorno alla sua opera siano fioriti, come è naturale, notevoli e numerosi commenti di stampo filologico e comparatistico (per non parlare delle edizioni critiche, ben tre a soli trentotto anni dalla morte del poeta)¹, non è avventato ritenere che la peculiarità dell'opera di Celan e della sua ricezione stia proprio in quel continuo e duraturo interesse mostrato dalla critica filosofica.

Tra i commentatori di Celan troviamo, infatti, molti protagonisti del pensiero europeo novecentesco come Theodor W. Adorno², Maurice Blanchot³, Jacques Derrida⁴, Hans-Georg Gadamer⁵, Emmanuel Lévinas⁶, Otto Pöggeler⁷, Peter Szondi⁸. È poi da segnalare la risonanza e il rilievo che ha assunto il rapporto tra il poeta e Martin Heidegger, rapporto che pur non lasciandoci molti documenti diretti, ha dato origine ad una copiosa letteratura secondaria, così da divenire un tema tra i più frequentati dai commentatori di Celan. Un altro filosofo spesso accostato a Celan è inoltre, per molte ragioni, Walter Benjamin.

¹ Si ricordino la «Böner Ausgabe», a cura di A. Gellhaus, la «Tübinger Ausgabe», a cura di J. Wertheimer, e la «Kommentierte Gesamtausgabe» curata da B. Wiedemann.

² Cfr. T.W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino, 1977, pp. 537-538.

³ Cfr. M. Blanchot, *L'ultimo a parlare*, a cura di C. Angelino, Il Melangolo, Genova 1990.

⁴ Cfr. J. Derrida, *Schibboleth. Per Paul Celan*, a cura di G. Scibilia, Gallio, Ferrara 1991.

⁵ Cfr. H.-G. Gadamer, *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, a cura di F. Camera, Marietti, Genova 1989.

⁶ Cfr. E. Lévinas, *Paul Celan. Dall'essere all'altro*, in Id., *Nomi propri*, a cura di F.P. Ciglia, Marietti, Casale Monferrato 1984, pp. 45-54.

⁷ Cfr. O. Pöggeler, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Alber-Broschur Philosophie, Freiburg/München 1986; Id., *Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten*, Fink Verlag, München 2000.

⁸ Cfr. P. Szondi, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, a cura di J. Bollack, A. Schiaffino e C. Viano, Gallio, Ferrara 1990.

In alcuni casi, come quello di Pöggeler o di Szondi, i commenti di matrice filosofica hanno ricevuto dalla critica letteraria una più pacifica accoglienza, in altri (ci riferiamo soprattutto a Gadamer e Derrida) si deve registrare di contro una netta contrapposizione di metodo e di contenuti. Il commento di questi autori viene per lo più accusato – non sempre a torto – di muovere da posizioni del tutto disancorate sia dal testo, sia dalla vicenda biografica del poeta, e di essere così finalizzato non alla chiarificazione dell'opera di Celan, ma, attraverso questa, alla riformulazione di teorie sulla poesia e sul linguaggio esternamente e autonomamente concepite.

In Italia, l'attenzione filosofica a Celan è più tarda. Tutti i filosofi che si sono occupati dell'opera del poeta di Czernowitz appartengono a generazioni successive rispetto a quelli, tedeschi e francesi, già nominati. Della prima ora è invece l'interesse dei germanisti, tra cui spicca, per il lavoro fatto, il nome di Giuseppe Bevilacqua, traduttore di tutte le poesie edite, di tutte le prose, nonché autore di numerosi commenti⁹, pubblicati in Italia e all'estero. Bevilacqua appartiene inoltre a quella schiera di critici (come Jean Bollack, Bernhard Böschstein, Otto Pöggeler e, in Italia, Ida Porena) la cui opera ha inoltre il prezioso valore di testimonianza, essendo il frutto, oltre che di una analisi del dato testuale, anche della conoscenza diretta del poeta e della sua famiglia. Dobbiamo inoltre ricordare l'opera di traduzione e di commento di Michele Ranchetti, poeta e studioso, che insieme a Jutta Leskien ha curato l'edizione italiana delle poesie dal lascito, nonché il libro/epistolario di Ilana Schmueli *Di' che Gerusalemme è*¹⁰.

Della prima ora è stato anche l'interesse dei poeti italiani, come Andrea Zanzotto e Vittorio Sereni¹¹.

In Italia, come in Germania e in Francia, la lettura dell'opera di Celan è comunque pervasa da quella che potremmo chiamare un'attitudine filosofica. Se non ci vogliamo accontentare di giustificazioni estrinseche,

⁹ Si ricordino almeno G. Bevilacqua, *Lecture celaniane*, Le Lettere, Firenze 2001 e Id., *Eros – Nostos – Thanatos*, in P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998.

¹⁰ Cfr. P. Celan, *Sotto il tiro di presagi*, a cura di M. Ranchetti e J. Leskien, Einaudi, Torino 2001 e I. Schmueli, *Di' che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970*, a cura di M. Ranchetti e J. Leskien, Quodlibet, Macerata 2002. L'epistolario tra Celan e la Schmueli, curato da M. Ranchetti, J. Leskien e M. Pizzingrilli, è in corso di pubblicazione.

¹¹ Andrea Zanzotto è autore tra l'altro del saggio *Per Paul Celan*, ora contenuto in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Mondadori, Milano 1999, pp. 1332-1337. Vittorio Sereni organizzò la prima pubblicazione di poesie di Celan in Italia. Si vedano inoltre, tra gli altri, G. Giudici, *Un poeta nel silenzio*, «L'Espresso», XXIX, 1983, p. 127; P. Bigongiari, *Un omaggio a Paul Celan o Il complesso di Ifigenia*, in Id., *L'evento immobile*, Jaca Book, Milano 1985, pp. 233-238; R. Carifi, *La nuda voce. Scritti su Auschwitz*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2002; M. De Angelis, *Tragedia novecentesca*, in Id., *Poesia e destino*, Cappelli, Bologna 1982, pp. 41-42.

si tratta allora di capire il motivo di questa preponderanza della dimensione filosofica nell'interpretazione della poesia celaniana. Se l'attenzione dei filosofi è stata notevole, le ragioni di tale attenzione sono da ricercare all'interno della poetica di Celan, nella sua più intima struttura. E questo deve essere valutato concentrandosi in primo luogo sulla importanza, per la riflessione estetica e poetologica, delle prose e delle prolusioni di Celan, e, in secondo luogo, sul carattere stesso della lingua celaniana, in cui le ineliminabili verticalità e singolarità che contraddistinguono la presa del senso divengono giocoforza il terreno fertile, se non della riflessione filosofica, quantomeno di quello che potremmo definire un «ascolto filosofico», e, dunque, una prospettiva di lettura, che finisce con l'investire tutti gli approcci esegetici, compresi quelli filologici e comparatistici.

Nessuno come Paul Celan ha saputo mettere a nudo il limite dell'alterità interno ad ogni poesia. E in tale limite, in tale vincolo interno, sta la simultanea possibilità di parlare all'altro, di essere lingua in cammino, in fuga dall'io e dal circolo esoterico (io-sé) del suo sentire. «Forse qui con l'io – con questo io affrancatosi qui e in tale modo –, forse qui si libera ancora qualcos'altro?», scrive Celan ne *Il Meridiano*, affermando con ciò la chance interna ad ogni dire poetico. Quella chance che gli consente di sfuggire alla minaccia dell'ammutilamento, pur al contempo rinunciando al «Zirkumflex [...] des Ewigen», all'arte pensata e 'pronunciata' come elemento atemporale ed eterno, allergico all'accento verticale dell'oggi, radicata nella serenità del lavoro formale, quell'arte che, riferita alla poesia, Celan chiama in due modi: «das absolute Gedicht» e «das Mein-Gedicht». La poesia assoluta, quella poesia che – come Celan stesso ci dice – non c'è e non può esserci, e quella poesia-spergiuro contro cui Celan si scaglia nell'ultimo componimento del ciclo *Atemkristall*, sono, per così dire, le due facce della stessa medaglia. In quella poesia del 1963 subito dopo «Mein-Gedicht», Celan aggiungeva lapidario: «Das Genicht». È proprio nella poesia concepita come laboratorio formale, come lingua presa ad oggetto in uno spazio *tecnico* privo di attualità, che si manifesta il carattere 'falso' della poesia, la sua incapacità di radicarsi nello *hic et nunc* del singolo, divenendo così indifferentemente poesia di un io che in essa esprime solo la propria sapienza tecnica – dunque poesia senza carattere singolare, in cui il singolo che prende la parola non dice il vero (*Mein-Gedicht*) – e poesia che si eleva al rango di poesia assoluta, in cui l'io viene non distanziato, non *alterato*, ma semplicemente rimosso (*absolutes Gedicht*).

A tutto questo si potrebbe obiettare che l'insistenza di Celan sul carattere veritiero, radicato, verticale della poesia, contrapposto al *Mein-Gedicht*, ha a che fare non con la poesia intesa nella sua totalità, non insomma con ogni poesia e con ogni poeta, ma piuttosto con la vicenda biografica di Celan stesso, e in particolare con il cosiddetto *Goll-Affäre*¹². E non c'è

¹² Con *Goll-Affäre* si intendono le vicende che, a partire dal 1953, videro Celan accusato di plagio da parte della vedova del poeta Yvan Goll, Claire Goll. Per un

dubbio che questa precisazione colga nel segno. Ma è altresì vero, come ci ricorda Barbara Wiedemann nel saggio *Das Jahr 1960*, che Celan, quando ne *Il Meridiano* insiste su questo carattere intimamente e ineliminabilmente singolare della poesia (insistenza con la quale si oppone con ogni probabilità alle teorie poetologiche di Gottfried Benn, primo vincitore del premio Büchner nel dopoguerra), ci indica proprio quell'elemento che impedisce alla poesia in quanto tale – alla sua e a quella dei poeti che senti vicini, come Mandel'stamm – di essere accusata di plagio¹³. *Il Meridiano*, letto in questa chiave, è proprio quella difesa dalle accuse di plagio che Celan aveva sempre reclamato, anche in polemica con gli amici e gli studiosi che, per difenderlo e dargli concreto sostegno contro le accuse di Claire Goll, si adoperarono in lucide ed irreprensibili ricostruzioni filologiche, attraverso le quali si potesse dimostrare, certificando le date di composizione della poesie di Celan e di Goll, l'infondatezza delle accuse. Celan non chiedeva questo. Per lui la sua poesia – come quella di Mandel'stamm e di Rimbaud, di Hölderlin e di Shakespeare – è come «una stretta di mano», è intrinsecamente esclusa dal commercio dell'«autentico» e del «falso», proprio per quel medesimo carattere singolare, verticale, attuale, che la esclude anche dal «tempio» del poema assoluto. Lo «Atemkristall» giace in quella «crepa dei tempi» che è l'adesso, l'attuale. Esso è poesia di un io che è in cammino, non di un io forte della sua sapienza tecnica né di un io trasceso nel feticcio della sua rimozione.

Con tutto questo la poesia di Paul Celan, e la sua riflessione poetologica, si affermano a pieno titolo come orizzonte filosofico autonomo, la cui singolarità deve essere riconosciuta. Questo emerge anche da pressoché tutte le interpretazioni dell'opera celaniana. Perfino, facendo il caso estremo, da quelle peculiarmente concentrate sulla vicenda biografica del poeta, come quella di Giuseppe Bevilacqua che, già pubblicata in atti di un convegno franco/tedesco, riproponiamo qui in versione italiana. Se in Celan, infatti, l'elemento biografico ha offerto molti spunti esegetici, tutti i commenti che muovono dalla biografia sono caratterizzati al loro interno da una invincibile attitudine a quello che abbiamo chiamato «ascolto filosofico». A metà strada tra il referente biografico e il criptico segno della poesia di Celan c'è sempre e comunque il *medium* di tale ascolto. Se Petre Solomon ci ha ricordato quanto importante sia l'attenzione alla vita del poeta, tanto che anche Szondi, proponendosi una ermeneutica del puro testo, non ha potuto infine fare a meno di riferirsi ad essa¹⁴, è bene

approfondimento di veda *Paul Celan – Die Goll-Affäre*, a cura di B. Wiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2000.

¹³ B. Wiedemann, *Das Jahr 1960*, in *Paul Celan. Biographie und Interpretation. Biographie et interprétation*, a cura di A. Corbea-Hoisie, Hartung-Gorre/Suger/Po-lirom, Paris 2000, pp. 44-59.

¹⁴ P. Solomon, *Dichtung als Schicksal*, in *Paul Celan «Atemwende». Materialien*, a cura di G. Buhr e R. Reuß, Königshausen & Neumann, Würzburg 1991, pp. 219-224.

anche ribaltare la piattaforma girevole di questa avvertenza. Il *qui e ora* della poesia di Celan è prima di tutto interno al suo dettato poetico: è la sua forma vuota, il suo timbro. Celan stesso, non a caso, incoraggiava i suoi lettori non a prendere informazioni sulla sua vita o sulle sue convinzioni poetologiche, ma piuttosto ad una inesausta prassi di ritorno – e di respiro, caratterizzata dalla sequenza di ispirazione ed espirazione – al testo (una prassi, crediamo, non molto dissimile da quella trattatistica definita da Walter Benjamin nella sua *Premessa gnoseologica* al saggio sul dramma barocco).

Pensiamo allora all'opera poetica di Paul Celan nei termini di una «poesia come frontiera filosofica» e non come «spazio filosofico»: una formula dunque non esclusiva, ma *inclusiva* al massimo grado. Con essa si intende affermare la singolarità radicale della scrittura celaniana, quel vincolo interno alla relazione percettiva in cui l'ascolto del dettato, della iscrizione, diviene *conditio* proprio di quella libera relazione cognitiva e percettiva con il testo che viene messa a giorno dai più dissimili orientamenti interpretativi.

Questo ci è parso essere il filo rosso che intreccia i vari interventi che qui presentiamo, e che pone così in relazione anche letture che si collocerebbero, sotto altri rispetti, agli antipodi: da quella filologico/testuale di Jean Bollack, a quelle più attente alla documentazione biografica di Giuseppe Bevilacqua e Camilla Miglio; da quelle intertestuali di Bernhard Böschenstein e Filippo Fimiani, a quelle più speculative di Francesco Camera e Salvatore Tedesco; da quella più ancorata al testo di Massimo Pizingrilli, a quelle più complessive di Roberto Carifi e Roberto Bartoli. Se così libera e diversificata è la lettura di un poeta, lo si deve al vincolo interno alla sua lingua, un vincolo che reclama, qui ed ora, il proprio peculiare, singolare ascolto.

Ricordiamo che questo volume è in parte il frutto del convegno «L'incontestabile testimonianza. Per uno scorcio sulla eredità di Paul Celan nella cultura italiana», tenutosi a Pistoia il 26 e 27 maggio 2006 e organizzato dalla sezione di Firenze della Società Filosofica Italiana, dalla Associazione Culturale Paletot e dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Pistoia. A gran parte degli interventi dei partecipanti al convegno, si sono aggiunti quelli di Giuseppe Bevilacqua, Jean Bollack, Bernhard Böschenstein, Filippo Fimiani, Marianna Rascente e Salvatore Tedesco, che qui ringraziamo per aver arricchito il nostro lavoro con i loro scritti.

Il libro avrebbe dovuto includere un intervento di Michele Ranchetti, improvvisamente scomparso il 3 febbraio 2008.

Alla sua memoria dedichiamo il presente volume.

PRIMA PARTE

TRA CRITICA E TESTIMONIANZA:
MAESTRI DELL'INTERPRETAZIONE

TRACCE DI UN CAMMINO NEL NIENTE NELL'OPERA TARDA
DI PAUL CELAN¹

Giuseppe Bevilacqua

Solo con una certa titubanza mi sono deciso infine ad avvicinarmi a questo tema e a presentarne questa breve elaborazione.

Il primo motivo di perplessità appare evidente a tutti: fino a che punto lo studioso di letteratura è autorizzato a penetrare a forza nell'esplicitazione di un testo poetico, che è così intimamente connesso con la vita del suo autore e con i segreti di questa vita? E nulla è più intimo delle circostanze le cui tracce mi arrischio oggi a rintracciare nell'opera di Paul Celan. Già Jaspers ci ricorda, nel capitolo dedicato al suicidio della sua *Filosofia*², che la scelta spontanea di farla finita rimane per il prossimo un segreto insondabile.

Il secondo motivo di riflessione è quasi altrettanto evidente. È noto che se Celan da un lato si riferiva nel suo poetare sempre a circostanze concrete – come egli stesso asseriva –, per altro verso queste circostanze erano sempre avvolte in una intricata rete di spostamenti metonimici. Anche a prescindere dal caso particolare di Celan, il pericolo di un eccesso d'interpretazione è in agguato rispetto a *ogni* produzione poetica. Già Goethe – che invero non aveva una scrittura ermetica nel senso moderno del termine – metteva in guardia contro l'interpretazione forzata di un testo poetico. Posso citare questi versi pungenti:

Was wir Dichter ins Enge bringen
wird von ihnen ins Weite geklaubt,
das Wahre klären sie an den Dingen,
bis Niemand mehr daran glaubt.

¹ Il presente saggio, qui in parte modificato, è stato già pubblicato, in versione tedesca, nel volume *Paul Celan. Biographie und Interpretation. Biographie et interprétation*, a cura di A. Corbea-Hoisie, Polirrom/Suger/Hartung-Gorre, Paris 2000. Le traduzioni delle poesie citate in seguito sono tratte da P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, per quello che riguarda le poesie edite, e P. Celan, *Sotto il tiro di presagi*, a cura di M. Ranchetti e J. Leskien, Einaudi, Torino 2001, per quello che riguarda le poesie dal lascito.

² Cfr. K. Jaspers, *Filosofia 2. La chiarificazione dell'esistenza*, a cura di U. Galimberti, Mursia, Milano 1978, pp. 264-275.

Dobbiamo dunque correre il rischio di questa inattendibilità (*Unglaubwürdigkeit*) indotta. A quale altro scopo si praticerebbero altrimenti gli studi letterari?

Le mie considerazioni sul rapporto biografia/interpretazione nel caso di Celan prendono le mosse retrospettivamente dall'ultimo atto della sua biografia. Mi sono chiesto: se Celan – come accennato – intesse la sua poesia di realtà sia extra-personale sia anche personale, poteva la tragica risoluzione al suicidio non aver lasciato alcuna traccia, specialmente se lui, come io presumo, ha convissuto con essa per lungo tempo?

Ho letto di nuovo attraverso questo filtro le poesie di Celan degli ultimi cinque/sette anni. Perché un così lungo intervallo di tempo? Perché sono convinto che la sua scelta sia in relazione con il grandioso, e ciononostante tragico, fallimento dell'esperienza (*Versuch*) del *Nostos*, intrapresa da Celan dalla metà degli anni cinquanta alla metà degli anni sessanta. Con *Nostos* intendo la tentata e fallita *Heimkehr* («ritorno a casa») – così suona anche il titolo di una famosa poesia di *Sprachgitter*. Il vertice di questa esperienza (*Versuch*) e – si potrebbe ben dire – di tutta l'opera di Celan è il ciclo *Atemkristall* del 1963, in cui il poeta affida ad un ipostatico nume femminile il compito per cui egli, perdute le sue energie, non si sente più all'altezza, ovvero il compito di aprire un varco attraverso neve e ghiaccio, verso lo «erstarren Wort» (parola irrigidita) delle vittime della Shoah e il compito di condurre e promulgare quel «Wort» nel mondo, tra i viventi.

Dopo il naufragio di questo disperato viaggio argonautico alla ricerca dello «unumstössliches Zeugnis» («incontestabile testimonianza»), questo mondo diviene per Celan illeggibile (*Illeggibilità di questo/mondo*, scrive); il mondo viene percepito come attraverso uno strabismo metafisico, cosicché di esso si dice anche: *Alles doppelt*. Il mondo, se non lo si può leggere, si può ancor meno descrivere, se la poesia deve essere non proprio *mimesis* ma in ogni caso percezione di esso. «Il poema» così si leggeva ancora ai bei tempi de *Il Meridiano*, «diventa l'opera di qualcuno che tuttavia continua a usare i sensi, rivolto a tutto quanto appare integrandolo, apostrofandolo». Più tardi (*später*), proprio nella «späteren Zeit», in cui ci vogliamo trasferire, il mondo diviene illeggibile e doppio, cioè impercettibile e quindi insensato (*sinnlos*). L'insensatezza del mondo si porta dietro l'insensatezza dello scrivere, e l'insensatezza dello scrivere quella della vita, per un uomo come Celan che ha investito la sua intera esistenza nella scrittura. Presumibilmente, è già nella siffatta condizione esistenziale di allora che una risolutoria e volontaria «Endlösung» («soluzione finale») si annida nell'animo del poeta.

Israel Chalfen documenta: «un'amica di gioventù di Celan fa notare che egli era sempre stato affascinato dal pensiero della propria morte e in particolare lo scotevano i suicidi di suoi conoscenti, come se ogni suicidio rappresentasse una sollecitazione per lui». Io adesso non darei a questa affermazione di Ruth Lackner (questa l'amica in questione) troppo significato. Per ogni sensibile e giovane individuo, quale era Celan, la notizia del suicidio di una persona a lui nota può essere – come vuole Kafka – un

«pugno allo stomaco» (*Faustschlag*). Ma Celan in gioventù era tutt'altro che un melanconico chiuso in se stesso. No, la soluzione pensata per se stesso fu in ultima istanza determinata da fattori sopraggiunti, non innati. Qui non è tanto necessaria una psicologia del profondo o una qualche psichiatria, quanto piuttosto una biografia interpretata alla luce dell'attualità epocale.

Certo, col sostegno di una argomentazione fondata sul testo. Il tema del suicidio si iscrive già in alcune poesie di *Atemwende*, che, uscito nel 1967, contiene testi concepiti al più tardi nel settembre del '65. Si legga per esempio *Landschaft mit Urnenwesen*, un testo dell'agosto del '64; alla fine si trova la frase: *Il giochetto di biglie contro la morte / può cominciare*. Qui il confrontarsi con la morte è ancora un «gioco» (*Spiel*), per di più come contrapposizione; è come se Celan avesse coraggiosamente accettato una sfida. In seguito sarà diverso. Le allusioni divengono più frequenti e di diverso tenore nelle raccolte *Fadensonnen* (*Filamenti di sole*), *Lichtszwang* (*Luce coatta*), *Schneepart* (*Parte di neve*), come poi in *Zeitgehöft* (*Dimora del tempo*) e nelle tarde *Gedichten aus dem Nachlaß* (*Poesie dal lascito*, in Italia col titolo *Sotto il tiro di presagi*).

Due particolarità del tutto caratteristiche possono essere intraviste in questi testi. La prima è il pensiero rivolto alla propria fine, alla morte, un dissolvimento nel niente, e tutto questo in relazione ad una figura misteriosa. Questa figura sembra essere collegata al passo imminente e precisamente con diverse funzioni: dal momento che essa – in quella direzione – esorta, ammonisce, oppure direttamente obbliga. Perciò questa figura ricopre il ruolo di un dispotico «Psychagogo», di un incantatore, che intende trarre a sé le anime; ma anche il ruolo di un mite «Psychopompo», di un accompagnatore di anime: una funzione che nell'antichità spettava a Hermes. Ma la cosa particolare in Celan è che questo nume è di nuovo una figura femminile. Dico *di nuovo* perché un simile nume lo si ritrova nella figura interpellata e idolatrata in *Atemkristall*.

C'è dunque una concordanza? Se sì, allora il 'tu' invocato nelle ultime raccolte sarebbe lo stesso che in precedenza, soltanto caricato di una diversa, trasformata funzione. Cerchiamo di analizzare più precisamente questa ipotesi. L'io di *Atemkristall*, a dispetto del proclamato autoannichilimento, non poteva seguire la «tief Gebeugte» fino ai «gastlichen/ Gletscherstuben und -tische», quella «tief Gebeugte», che se ne sta come una *mater dolorosa*, ma anche come l'ombra potente di una matriarca (*Stammutter*), che rappresenta l'intera stirpe dei perseguitati. L'io del poema non può inoltrarsi fino alla «inevitabile testimonianza» («unumgänglichen Zeugnis») nella «Zeitenschrunde» («crepa dei tempi»): questa logica conseguenza può essere dedotta dalle altre sezioni del volume *Atemwende*. Una volta che questo audace tentativo è fallito, che cosa resta a questo io derelitto? In luogo di una «Heimkehr» poetica diretta all'asilo mistico dell'*Atemkristall*, il poeta può solo prefiggersi una «Heimkehr» fisica verso quel luogo dove la sventurata madre, in carne ed ossa, e tutti gli altri «Überfluteten» («sommersi»), «Meer-überrauschten»

(«sovrassordati dal mare») – i *sommersi* come li chiamava Primo Levi – sono scomparsi senza lasciare traccia, cioè a dire: nel niente.

Dopo che il poeta ha decisamente preso di mira questa via verso il niente, ogni figura riceve nuovamente un ruolo allegorico, però non più un ruolo confortante e benedicente, un ruolo di avvio ad un salvezza, benché ancora soltanto utopica, come in *Atemkristall*, ma piuttosto – come ho già detto – un ruolo inquietante. *Lachesis* diviene *Atropos*. La «redentrica» diviene una «parca» implacabile. Dunque conformità e al contempo differenza, proprio come per la Moira della mitologia, che compare talvolta (ad esempio in Omero) come una soltanto, talaltra, ad esempio in Esiodo, come sdoppiata in tre.

Adesso qualche esempio concreto. In *Fadensonnen* si trova la poesia:

Tu fosti la mia morte:
te riuscii a trattenere,
mentre tutto mi sfuggiva.

Si noti che Celan originariamente non aveva scritto *während*, ma *als mir alles entfiel*. Secondo la prima versione dunque s'intendeva un preciso momento; ovviamente l'«inizio» annunciato nella poesia *Landschaft* (*Paesaggio*). Ciò che sfuggiva (*was entfiel*) è presumibilmente il progetto del *Nostos*, che prima aveva raccolto tutte le energie e tutte le speranze. Anche il denso attacco di una poesia del secondo ciclo di *Lichtszwang* deve indicare una circostanza determinata nel tempo:

Una volta, la morte ebbe accesso,
tu ti nascondesti in me.

E nel *Nachlass* è inclusa questa quartina:

Chi si dirige alla striscia di luce
Che si prescrive la torre che tu tieni?

Una che sa, quanto profonda
La tua morte si impianti entro di lei.

Qui si tratta di un intimo legame nella morte con il 'tu' che sempre ricorre, una fatale e coinvolgente coappartenenza, come si evince inequivocabilmente da questi versi di *Lichtszwang*:

Come vai morendo in me:
ancora nell'ultimo
esausto
grosso di respiro
stai dentro con una
scheggia di
vita.

Anche altrove la coappartenenza viene avvertita come un vincolo e una promessa:

Carica di riflessi luccichii,
presso agli insetti celesti,
nella montagna.

La morte,
che ancora mi dovevi, io
la porto
a termine.

Ma è come se l'io necessitasse per così dire di una spinta, di un aiuto, per estinguere il debito che ha con la morte, giacché si legge in seguito:

Tu con la frombola al buio,
tu con il sasso

È ultrasera,
io faccio luce dietro a me stesso.
Tirami giù,
fa' sul serio
con noi.

Nello stesso volume *Schneepart* è contenuta un'altra poesia tarda, in cui la Moira, con un appellativo del tutto concreto, viene considerata come una presenza femminile con occhi corvini (giacché la *Rauschelbeere* è lo *empetrum nigrum*, conosciuto anche come «bacca di corvo» – «Krähenbeere») e – come è evidente – se ne chiede l'aiuto:

Fa' salpare il tuo sogno,
ficcaci dentro la tua scarpa,

donna dagli occhi di mirtillo, vieni,
allaccia.

La fatale rottura, a cui probabilmente si accenna, è continuamente associata a quel 'tu'. Leggiamo gli ultimi due versi della poesia *Der von unbeschriebenen* dal volume *Lichtszwang*:

Tu lo sai: il salto
passa sopra di te, sempre.

Non si può fare a meno di pensare a come (probabilmente) si è svolta la morte di Paul Celan, allo «Sprung» dal ponte Mirabeau. Un luogo e un 'volo' che quasi può essere anticipatamente letto nella grande poesia *Und mit dem Buch aus Tarussa*, dunque una poesia scritta nel segno della suicida Marina Cvetaeva e di Mandel'stam, alter ego del poeta:

Dei concii
 di quel ponte da cui egli
 andò a schiantarsi
 contro la vita, reso alato
 dalle ferite, – del
 ponte Mirabeau.

Sembra che il poeta volesse dire di aver urtato violentemente in quell'esser-morto che è vita vera; ciò di nuovo ricorda la quartina dal *Nachlass*, che formula:

Il vento alle spalle,
 io mi addentro alla morte
 nel grande aliseo –
 e per questo ora vivo.

Questi versi nacquero nella metà di dicembre del 1965. La data mi offre l'occasione di passare alla seconda particolarità. Questo perché i punti che, nell'opera tarda di Celan, hanno presumibilmente a che fare con la sua morte, si raggruppano tutti intorno a due date del calendario: precisamente l'anno nuovo e il primo maggio. Di questo si può accertare chiunque sulla base delle esatte date di composizione, che Celan si curava di marcare, soprattutto dopo l'accusa di plagio. Ma questo fatto trova conferma anche al di fuori dell'opera poetica. John Felstiner per esempio ha scoperto che Celan, nel dicembre del 1965, durante un soggiorno in clinica, nel suo esemplare dei *Racconti* di Kafka ha scarabocchiato, «scrivendo distrattamente», questo appello disperato: «Komme Tod, komm heut!» («Vieni morte, vieni oggi!»); e che il libro conteneva un ritaglio di «Le Monde» dell'8 gennaio 1966, resoconto della morte di una giovane paziente di un manicomio. Si può anche pensare che il poeta, nella sua lunga elucubrazione sul senso e il non-senso della propria sopravvivenza, si fosse prefissato qualcosa come un progetto o una scadenza. La letteratura scientifica offre una ricca documentazione in merito alla ritualità e alla programmazione nel tempo del suicidio, in relazione tanto con la volontà di lasciare un ultimo messaggio, quanto con l'intenzione di punire se stessi o di vendicarsi di altri (ad esempio i genitori, il marito, l'amante e così via); o anche in vista di superare l'indecisione nella realizzazione del proprio proposito di fondo. È forse anzitutto quest'ultimo caso quello che si deve riscontrare in Celan.

Si ricordi inoltre l'esempio di Cioran, che nel suo *Principio di decomposizione* racconta di essersi dato da giovane il proposito di porre fine alla sua vita non appena avesse raggiunto una certa età. Lo menziono, giacché Celan conosceva molto bene questo passo, dal momento che aveva tradotto il *Principio*: un libro, del resto, che contiene una veemente arringa a favore del suicidio. Cito soltanto due frasi dalla traduzione di Celan: «(das Nichts) ist nicht nur ein Symbol des Daseins, es ist das Dasein selbst; es ist das Ganze. Und dieses Nichts, dieses Ganze, vermag zwar nicht dem

Leben einen Sinn zu geben, bewirkt aber, dass es fortdauert als das, was es ist: *ein Zustand des Nicht-Selbstmordes*³.

Uno «Zustand des Nicht-Selbstmordes» sembra anche coincidere in qualche modo con l'ultimo quinquennio di vita di Paul Celan. Celan si sentiva un superstite, in altri termini aveva la sensazione di trovarsi in una seconda condizione di vita. In precedenza aveva tradotto la poesia di Emily Dickinson *My life closed twice before its close*. Se ne ricordò probabilmente quando poco prima del 1968 scrisse:

Tu cerchi asilo
nella indissolubile
stella ereditaria – ti sarà
concesso. Ora
sopravvivi la tua seconda
vita.

La vita divenuta priva di senso non vuole più sapere nulla da lui; e nemmeno la morte. Scrive Celan, nell'agosto del 1969:

Sopra molti smerciati
liberiocchi sinistri tu pendi
verso la morte,
che non ti vuole avere.

In questa condizione sospesa, difficile da tollerare, Celan spera in un segno, che possa suonare come un imperativo; probabilmente sono da leggersi in questo senso i seguenti versi, del dicembre 1968:

Alle soglie degli spiriti
zanzare danzanti disegnano
il fine tratteggio della tua fortuna.

Tu aspetti sino al colpo di timpano,
col cuorcervello senza sicura.

Il «colpo di timpano» potrebbe magari provenire dal caso, oppure potrebbe essere recepito da un qualsiasi segnale, interpretato ominosamente. Qua e là affiorano nell'opera tarda accenni ad uno strano dado; ad esempio in *Die Gauklertrummer*, dove l'*io*, anche qui associato ad *tu* non meglio identificabile, viene «heimgewürfelt» («rincasato per opera dei dadi»), dunque in un certo senso mosso a rincasare (*heimgeführt*), ovvero sospinto sulla base di una decisione estratta a sorte. A questo «Wür-

³ (Il nulla) non è soltanto un simbolo dell'esistenza, esso è l'esistenza stessa; è il tutto. E questo nulla, questo tutto, di certo non permette di dare un senso alla vita, ma fa in modo che essa perduri per quello che è: *un caso del non-suicidio*.

feln» rimandano talvolta i numeri uno e cinque (si veda ad esempio la poesia *Heute*), confluenti talvolta nella figura del quinconce, esattamente la figura che nella cifra «cinque» del dado corrisponde alla divisione degli occhi: complessivamente un cinque, ma con l'uno che sta di per sé al centro. Si possono anche assumere come quinconce i solchi della mano da cui si è soliti dedurre la durata della vita. Così nei seguenti versi, scritti il 1 gennaio 1967:

Mano:
immenso,
impervio, dis-
seminato d'alberi
paesaggio.

Quincunx.

In contrapposizione ad una titubante indecisione vi è un appuntamento predeterminato, qualcosa di coattivo, che libera dal fardello dell'ultima scelta e con ciò corrisponde *in petto* al proposito di un suicidio; più o meno come accade a chi non riesce a smettere di fumare (se il banale raffronto mi è concesso).

(Una volta la lama, una volta il taglio,
una volta nulla.

Niente è reietto, niente è eletto,
Uno dice uno).

Così la poesia dal lascito intitolata *Klammer auf, Klammer zu*.

Celan scriveva la data per lo più in cifre. Uno e cinque starebbero dunque per il primo maggio. Quando questa data si avvicinava o era appena passata, divenivano più frequenti i passi che hanno un qualche rapporto con questo celato motivo suicidale. All'inizio dell'aprile 1966 – durante un altro soggiorno nella clinica psichiatrica – Celan scrive:

Vaga
un piccolo morire.

Questi versi senza punto sono le righe conclusive della poesia dal lascito *Notgesang*, ma nella prima versione essi stanno all'inizio; così come in prima istanza all'inizio e in seguito alla fine – della poesia *Landschaft* – stanno i versi già citati: *Das Klinkerspiel gegen den Tod/ kann beginnen*. Ne segue che il pensiero della morte, che era stato il catalizzatore dello scrivere, nel medio di sopraggiunte riflessioni è stato poi elaborato; magari fino al suo superamento.

È il caso, ad esempio, di un'altra poesia dal lascito: *Wildnisse*, datata 20/22 aprile 1966, dalla quale è sparito il seguente attacco:

Um deinen schönen Tod
hast du dich selbst betrogen –

Lo stesso accade nella poesia *Schreib dich nicht*, scritta nei giorni successivi, dove il terzo verso non compare nella versione definitiva:

Non scriverti
tra i mondi
e impara a morire.

Al posto del terzo, arrivano i due versi:

Fidati della traccia di lacrime
e impara a vivere.

Su questa nuova lettura, del tutto contrapposta alla prima, getta una qualche luce l'annotazione a margine del manoscritto, datata 21 aprile: «dopo la visita di Gisèle». Se ne deduce quanto segue: l'amata moglie fece visita al poeta nell'istituto psichiatrico, in cui era stato ricoverato, precisamente per il fatto che medici e parenti sospettavano che egli fosse un potenziale suicida. Probabilmente il sospetto non era ancora scacciato, quel sospetto che indusse la moglie a pregarlo supplichevolmente. Il poeta si è lasciato persuadere a rinunciare, almeno provvisoriamente, alla sua «bella morte» e ad imparare non a morire, ma a vivere. Questo avveniva negli ultimi giorni di aprile del 1966.

Sembra anche che Celan si sia abbandonato a auto-rimproveri cifrati e a riflessioni amare, talvolta in maniera grottesca, non appena si lasciava sfuggire un appuntamento che era in prospettiva fissato. Alla vigilia del 1 maggio 1967 scrisse una poesia, che sembra essere un ammonimento a rispettare l'appuntamento decretato dai dadi (*erwürfelten*):

Quieto come olio
il numero uno del dado ti galleggia
tra sopracciglio e sopracciglio,
qui si arresta,
privo di palpebra, e anch'esso
guarda.

La data fatale viene personificata e viene provvista di occhi che, nell'immagine dell'io allo specchio, guardano l'io stesso fissamente, muti e insistenti (*lidlos – senza palpebre*).

Tre giorni dopo, il 3 maggio, Celan scrive una breve poesia con questo lungo verso d'attacco:

Il mondo alto – perduto, il viaggio nella
follia, il viaggio dentro il giorno

Di due giorni più tardi è questo testo piuttosto chiaro:

I ciarlieri
porto-
darmi.

Sullo scalino

saltato
voluttuosamente s'adagiano gli

atti di

morte.

Questo ricorda un testo dal lascito, di un anno precedente – 1 maggio 1966 – che nella prima versione iniziava così:

Sono le omissioni
al loro margine.

Infine, il 7 maggio 1967, una poesia inizia con la frase incompleta (unico caso in Celan!): «... Auch keinerlei / Friede» («... Anche niente / pace»), come se il poeta – proprio seguendo di nuovo un'amara riflessione – avesse pensato: in questo modo, ho rinunciato, tra l'altro (giacché questo significano i punti di sospensione e l'*auch*), alla pace. Quale pace abbia in mente Celan in questa ultima fase della sua vita è facile immaginarlo.

In generale lo straziante almanacchio e la corrispondente produzione poetica di Celan furono particolarmente intensi in quel maggio 1967. Nei primi tredici giorni del mese nacquero dodici poesie, tra le più oscure di tutta l'opera. Ma è certo che Celan allora meditava sulla pulsione di morte e sulla coazione a ripetere, giacché egli s'immerge nella lettura di *Al di là del principio di piacere*, la famosa opera del dopoguerra in cui Freud ha trattato metapsicologicamente proprio quel tema scabroso. E Celan adotta termini tecnici anche nella sua poesia.

Certo la tristezza sembra sospesa. Versi del 10 maggio:

Madre Rachele
più non piange.
Recato di qua
tutto il pianto passato.

Ma rinviare non significa cancellare. Già il giorno successivo si annuncia imperativa la voce del nulla, più dura che mai:

Getta l'anno solare, cui stai appeso,
soprabbordo del cuore,
e rema incontro, abbi fame ancora,

copulando:

due cellule germinali, due metazoi,
ecco cosa eravate,

l'inanimato, la patria,
esige ora il ritorno –:

Ancora alcuni mesi dopo, a fine settembre 1967, quella voce si lascia udire attraverso la famosa cifra:

L'uno
che mi è rimasto in eredità
segnato con una croce:

intorno ad esso
devo lambiccarmi, mentre tu,
in abito di sacco,
sferruzzi alla calza del mistero.

Balkengekreuzt significa di nuovo la costellazione uno/cinque del quince e del dado, mentre nella seconda strofa una figura femminile a noi altrettanto familiare, la parca, appare in una curiosa e domestica degenerazione del suo filare e tessere comunque inquietante.

Come detto sopra, anche l'anno nuovo viene percepito come una svolta decisiva della vita, che stimola i pensieri sul senso e il non-senso del continuare a vivere. La *Würfel-Eins* può conseguentemente essere riferita anche al primo dell'anno. Verso la fine del 1967 Celan si ferma a Berlino. Il giorno di Natale nasce questa commovente, profetica meditazione, che viene poi ripresa negli altri testi berlinesi di *Schneepart* (*Parte di neve*):

Sepolcri delle sorgenti nel vento:
uno suonerà la viola, discendendo il
giorno, nell'urna,
uno starà a testa in giù nella parola
«basta!»,
uno sarà appeso alle gambe in croce
sotto il portone, presso l'argano.

Questo è un anno
che non scorre oltre,
che ricasca nel dicembre, nel novembre,
che rivanga le sue ferite,
che si apre a te, giovane
sorgente dei
sepolcri,
bocca da dodici.

Uno scavatore di pozzi dice basta. E l'anno appena passato non vuole trascorrere, non vuole sgorgare (*hinüberrauschen*) nel successivo, gli si

oppone e cade all'indietro; attraversa le ferite arrecategli, per aprirsi poi davvero al nuovo (giovane) anno, al «Gräberbrunnen» con dodici bocche, ovvero dodici mesi completi. A scelta.

Dopo un tale congedo dall'anno passato, contrassegnato da una prospettiva tanto drammatica, il poeta, nel frattempo rientrato a Parigi, torna alla desolazione quotidiana. Il 2 gennaio 1968 annota laconicamente:

L'anno incominciato
col suo cantuccio marcio
di pane illusorio.

Bevi
dalla mia bocca.

Così trascorrono ancora due lunghi anni. Quanto difficili, quanto disperati siano stati, noi lo sappiamo dalle poesie postume e dalle testimonianze. All'inizio del 1970, la costellazione uno/cinque ricevette una ulteriore significativa valenza: il numero tondo dei suoi anni. Questa volta, come il poeta aveva un tempo desiderato, lei, la parca, fa sul serio. Alla fine di aprile di quell'anno, in cui il poeta avrebbe compiuto cinquanta anni, Celan abbandonò il suo appartamento in Avenue Zola. Forse nel modo che si deduce da una variante della poesia *Um dein Gesicht*, una di quelle la cui pubblicazione venne proibita dal poeta: *Es kommt das lange Gehen/ und erst zuletzt der Lauf*. Come sappiamo, il suo corpo venne recuperato dalla Senna alcuni giorni dopo. Una singolare casualità volle che ciò avvenisse il primo maggio.

DISFARE LA LINGUA, FARE LA POESIA¹

Jean Bollack

I testi vanno in frantumi, si scompongono, si parcellizzano, i loro elementi si disperdono, successivamente si ricompongono sotto un nuovo segno. I due movimenti sono riuniti in un *Solve*, il primo dei due pannelli di un dittico alchemico della raccolta *Atemwende (Svolta del respiro)*². La risalita del fiume si dà per prima, sebbene la discesa le sia concomitante – gli elementi frantumati si presentano allora come un riflusso dopo la risalita alla sorgente. Il flusso ordinario è preesistente. La composizione è successiva, ovvero una ricomposizione. Il movimento di unificazione con la poesia simmetrica, *Coagula*³, non è dunque solo una ripresa, ma la reinterpretazione libera degli elementi contenuti in una tradizione inventariata e riconosciuta. Il dissolvimento procede in vista di un reimpiego. Essa può riguardare un testo particolare e averlo di mira, ma può anche applicarsi, più generalmente, alla materia della lingua. In questo caso, trattandosi di un testo, la composizione è inseparabile da una riscrittura, che essa organizza, risultandone a sua volta. Inoltre, sulla base delle speculazioni mistiche della cabala ebraica⁴ e degli scritti scientifici di Freud⁵, una nuova

¹ Il presente testo è apparso in olandese e francese per la prima volta in E. Mulder e D. Van Speybroeck (a cura di), *Colette Brunschwig en andere transpositives van de poëzie van Paul Celan / et autres résonances autour de l'œuvre poétique de Paul Celan*, Nijmegen University Press, Nijmegen, 2003, pp. 56-75. La traduzione del saggio è a cura di Massimo Pizzingrilli. Nel corso del presente lavoro vengono usate le seguenti abbreviazioni, seguite da cifra romana per il volume e cifre arabe per il numero di pagina: GW = P. Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, a cura di B. Allemann e S. Reichert con la collaborazione di R. Bücher, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983-86; CP = P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998; GN = *Die Gedichte aus dem Nachlass*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997.

² GW II 82 (CP 643).

³ GW II 83 (CP 645).

⁴ In altra sede ho esaminato la riscrittura di certe poesie in alcune pagine di Gershom Scholem sulla cabala. Cfr. «Juifs allemands: Celan, Scholem, Susman», in J.-C. Attias e P. Gisel (a cura di), *De la Bible à la littérature*, Labor et Fides, Ginevra 2003, pp. 187-219.

⁵ Cfr. le analisi di Schief, *...auch keinerlei e Wirf das Sonnenjahr*, dalla raccolta *Fadensonnen (Filamenti di sole)*, GW II 173, 201 e 203 (*Sghembo, ... anche niente e Getta l'anno solare*, CP 811, 863 e 867), in *Celan lit Freud*, in F. Kaltenbeck (a cura

composizione si fonda direttamente sull'atto della risemantizzazione. Il dialogo è costante, esso incorpora un frammento o un'intera parte della tradizione culturale. È il gioco sottile di una rimessa in questione. Si dice cosa ne è di ciò che è stato detto, in modo che venga ridetto tutto.

Dato il dissolvimento del linguaggio nei suoi costituenti, *Solve* prepara da questa prospettiva al *Coagula*, ove si delinea complementariamente la forma antitetica dell'unità contraddittoria. Usurpata dalla lunga storia delle dominazioni della tradizione, la lingua poetica, a dire il vero, chiede di essere dissolta. I suoi elementi, grandi o piccoli, servono alla costruzione di nuove sintesi.

I principi regolatori, mutuati dall'alchimia, riportano direttamente alla rilevazione di un'operazione di alta magia, riservata alla poesia, già illustrata nel modello fornito da *Chymisch* in *Die Niemandrose (La rosa di nessuno)*⁶. Si tratta delle stesse virtù demiurgiche, fornite dalla cenere, che si confermano nella ripresa di *Coagula* come soggetto di un'altra «sorella». Situare questi titoli di poesie, chiari ed eloquenti, propri delle pratiche degli alchimisti, vuol dire designare il trasferimento di una materia restituita a un altro ordine del presente, profondamente critico, che implica la loro negazione, compiuta semplicemente nel linguaggio o pensata secondo lo spirito di contraddizione che la anima. È propriamente un'anti-alchimia ciò che Celan compone, da poeta alchimista, denunciando implicitamente le speculazioni in atto ancora oggi, diffuse all'interno di un'ambigua modernità, come mostrano i sistemi costruiti attorno alla figura di C.G. Jung, nel ciclo di conferenze del circolo di Erano ad Ascona, ed ai suoi lettori (tra cui Yvan Goll). L'invenzione è prolifica, tanto più che si tratta di una trasposizione. Attraverso il richiamo di cognizioni antichissime di pratiche magiche, l'atto di indagine in *Solve* è radicale e paradigmatico. Gli elementi primi dell'alchimia del verbo sono isolati, messi a disposizione del maestro dell'officina. All'altro polo gli risponde, con *Coagula*, la produzione di una sintesi. La ricomposizione trae i suoi estri libertari, a volte inebrianti, da un passaggio catartico attraverso gli occhi terribili di Solve.

SOLVE

SOLVE

Deorientato, in
Entosteter, zu

di), «Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse», 6, 2005, pp. 13-35; di nuovo in *Wie Celan Freud gelesen hat*, in A. Mitscherlich (a cura di), «Psyche», 59, 2005, quad. 12, pp. 1154-1196, tr. ted. di Werner Wögerbauer.

⁶ GW I 227-228 (*Metabolico*, CP 383-385). Cfr. la strofa 2: «Grande, grigia, / come ogni Perduto, vicina / figura-sorella:» (le traduzioni dei versi di Celan, qui e in seguito, sono di Massimo Pizzingrilli. I titoli delle poesie e delle raccolte rimandano all'edizione italiana delle *Poesie* a cura di G. Bevilacqua).

ciocchi ardenti di-
Brandscheiten zer-
velto albero-sepolcro:
spaltener Grabbaum:

Fluttuando sulle acque l'albero porta con sé la tomba⁷, essi si fondono l'uno con l'altra, quasi che qui il poeta abbia scritto un «tombeau» per la comunità ebraica, («Grabbaum» è una variante della parola «Grabschrift»). Dopo le prime raccolte di poesie, l'albero, in tutte le sue forme, è associato alla presenza dei morti (è una delle prime osservazioni che fa il lettore avvicinandosi all'opera). D'altro canto il composto si riallaccia probabilmente alla poesia che apre *Die Niemandrose*: «lo scavo, tu scavi»⁸; il primo termine riscatta così un valore preciso del verbo. Il cavo si produce dentro l'albero e scava esso stesso le parole.

L'albero è dunque «caduto»: esso è occidentalizzato, deorientalizzato («dis-orientato»). È l'Est di una provenienza, come nella designazione caratteristica «ebreo dell'Est» (*Ostjuden*). Attraverso il processo di trasposizione, il bosco è ridotto in schegge – lettere e sillabe. I piccoli ceppi ricomposti alimenteranno il fuoco della risposta, relativa allo sterminio. Le mutazioni dell'alchimia operano dentro l'infinitamente piccolo della materia verbale, incorporano la distruzione delle loro proprie particelle. Già i fonemi di *ent-os-tet*, se separati, formano una sequenza terribile. Tutto va in un senso e solo per poter andare nell'altro, prestandosi a un reimpiego. Gli ebrei erano tutti venuti dall'Est come Rosa Luxemburg. Il tedesco è stato deebraicizzato, restituito alla violenza. Celan da Czernowitz lo riebraicizza. È stato fatto notare che il dittico si situa dentro la raccolta al centro di una serie di poesie che si rifanno alla tradizione ebraica⁹.

Si risale un fiume, non importa quale. Un fiume-tipo che bagna le terre della Germania. Vi si ritrova il Reno, la «corrente del Reno» dell'inno di Hölderlin, l'«inno del Reno», e con esso la Renania e l'oro wagneriano, accanto alla «Valle delle Loira» senza che nulla venga nominato. Le risonanze sono integrate, le colline lungo il fiume sono intrise di antiche cre-

⁷ Non c'è ragione di vedervi l'identità di un morto piuttosto che di un altro. Elke Günzel – nel suo libro *Das wandernde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1995, p. 242 – vorrebbe riconoscerli il corpo di Karl Liebknecht, gettato nel Landwehrkanal. Tuttavia l'impiego specifico dell'albero è più generale, di esso si può sempre dire di più. Le due poesie *Solve* e *Du liegst (Tu giaci)* si corrispondono in altra maniera; cfr. anche l'analisi di *Coagula* qui di seguito.

⁸ Si tratta della poesia *Es war Erde in ihnen*, GW I 211 (*Era terra dentro di loro*, CP 351).

⁹ Cfr. E. Günzel, *Das wandernde Zitat*, cit., p. 241. Non c'è ragione di parlare di «immagine biblica». Si tratta di interrogarsi sul luogo che può risalire alla tradizione ebraica considerata dal punto di vista di una storia che per due volte l'ha vista trasformata, una volta con l'illuminismo, un'altra con la fondazione dello Stato d'Israele, prima e dopo lo sterminio.

denze, cristiane o ripaganizzate, da Basilea a Magonza, a Bingen, a Colonia ed altrove. Le piattaforme dei terrazzi palatini consolidano il loro asse, gli elementi gotici si stagliano sotto il cielo, la dominazione si erge e infiamma, come gli antichi percorsi presso altre acque, il Neckar o la Dordogna di Hölderlin, nelle poesie *Tübingen, Jänner*¹⁰ o *Le perigord*¹¹.

(strofa 2)

lungo i palazzi
 an den Gift-
 di veleni, per le cattedrali,
 pfalzen vorbei, an den Domen,
 spinto a monte, a
 stromaufwärts, strom-
 valle per la corrente
 abwärts geflößt

Gli editori della raccolta delle poesie inedite (spesso tenute in serbo o ritirate da Celan) hanno riconsegnato una versione del testo molto sferzante, scritta dopo la visita a Margarete Susman il 23 gennaio 1965¹². Di questa poesia ho fornito un commento nel saggio *Juifs allemands: Celan, Scholem, Susman*¹³. Qui il lettore viene rinviato a *Solve* a proposito di un appunto in versi di poco posteriore:

Per il palazzo
 An der Pfalz vorbei
 se ne andava svenduto il senso
 fuhr die ausverkaufte Bedeutung

Il luogo si situa a Gelnhausen, sulla linea ferroviaria Kassel-Francoforte. È un'antica villa imperiale, con un grande castello di Federico Barbarossa. Si passa davanti alla fortezza, ma la poesia intraprende un passaggio sotterraneo. Il movimento è tipico. Nella poesia *Le perigord*¹⁴ si ritrova la stessa espressione («vorbei»); essa evoca l'oggetto lasciato da parte o la-

¹⁰ GW I 226 (*Tubinga, gennaio*, CP 381). Cfr. il capitolo «Hölderlin» nel mio libro *Poesie contre poésie*, Presses Universitaires de France, Parigi 2001, pp. 105-138; ampliato in Id., *Dichtung wider Dichtung*, Wallstein, Göttinga 2006, pp. 167-217.

¹¹ GN 96-97; trad. it. P. Celan, *Sotto il tiro di presagi*, a cura di M. Ranchetti e J. Leskien, Einaudi, Torino 1998, p. 118. Cfr. il mio libro, *Pierre de cœur. Un poème inédite de Paul Celan*, Fanlanc, Perigueux 1991, e la versione spagnola aggiornata e ampliata, *Piedra de corazon. Un poema postumo de Paul Celan*, a cura di A. Pons, Arena, Madrid 2002.

¹² GN 98 e 395 sg.

¹³ Cit.

¹⁴ Vedi il confronto in *Piedra de corazon*, cit., pp. 90-92, con la poesia *Im Schlangewagen* dalla raccolta *Atemwende*, GW II 27 (*Nel carro-serpente*, CP 543).

sciato alle spalle. Nella poesia si ritrova il tema della situazione critica o del pericolo evitato. Abbeverarsi a monte, ritornare grondanti a valle. La risalita e la discesa coincidono. Nella ripetizione e nella contraddizione si riversa il veleno in senso opposto. La parola «Giftpfalzen», come parola, è evidentemente il calco di «Giftpflanzen», «piante velenose». Dalla pianta («Pflanze») si passa alla fortezza («Pfalz»); l'atto di repressione si rigenera spontaneamente nella lettera. Le fortezze si impiantano nel sole. Il veleno si riversa, le menzogne sono sanzionate dai decreti imperiali e giudiziari.

Nell'itinerario iniziale, più circostanziato ed essenziale, cancellato fin dalla versione originale, la lotta intrapresa nella lingua era situata sotto un altro segno. Sotto il segno di Spinoza: il filosofo che ha emancipato il pensiero ebraico, giunge qui alla verità della storia dei posteri. La casa natale del filosofo di Amsterdam, scomparsa, sta per la tomba, calata in acqua come un traghetto di morti, mentre si ridiscende il Reno:

[...] con il ritratto
mit dem Denker-
di un pensatore venuto da
bildnis aus
Wolfenbüttel:
Wolfenbüttel:
ad Amsterdam, Waterloo-Plein,
in Amsterdam, Waterloo-Plein,
[...]

Si sa che Celan possedeva una riproduzione del ritratto di Spinoza che si trova a Wolfenbüttel – in mezzo ai «lupi» («Wolfen»). La famosa biblioteca era diretta da Lessing, strenuo difensore dei «Lumi». Nell'immaginazione popolare, l'inviato (*Büttel*) è assimilato, in senso peggiorativo, al boia (cfr. il dizionario Grimm). In questo caso è il servitore di un tribunale di lupi. L'amico di Moses Mendelssohn, l'autore di *Nathan der Weise* (*Nathan il saggio*) ha lavorato a Wolfenbüttel, è da lì che si è fatto conoscere. I significati si accavallano: «aus» («da») vuol dire «venire da», ma probabilmente anche «uscire da».

Celan conosceva il luogo che dà sulla piazza di Waterloo, immediatamente di rimpetto alla casa del filosofo olandese¹⁵. Lo si ritrova nella poesia *Pau, später*, della raccolta *Filamenti di luce*¹⁶. La presenza intellettuale ebraica all'epoca dell'illuminismo nei territori tedeschi ha la sua storia. Gli

¹⁵ Cfr. le note nell'edizione *Fadensonnen. Tübinger Ausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2000, p. 30. In un quaderno Celan prese un appunto su quello spazio vuoto: «Waterlooplein / 41: das Geburtshaus Spinozas: nicht mehr da» («Waterlooplein / 41: casa natale di Spinoza: non esiste più»). Gli editori segnalano un'altra bozza di poesia che si fonda sullo stesso motivo ed è dedicata alla memoria di León Chestov.

¹⁶ GW II 126 (*Pau, più tardi*, CP 721). Nel mio studio di questa poesia, apparso in *Poésie contre poésie*, cit., con il titolo «Petits poèmes en vers» («Piccole

avvenimenti hanno indotto il pensatore «che non piangeva» a «pensare», a potersi ricordare. La verità del niente s'iscrive ora sulle sue tracce, nella lingua. La variante, realizzata *post festum*, conferisce una legittimazione e una spiegazione alla lotta di Celan, al nome delle vittime, contro le forze ecclesiastiche di ogni confessione. La lotta ha dovuto sostituirsi alla fine a una liberazione divenuta illusoria.

I «nomi» sono le parole dell'idioma che dicono il vero. Nel contesto di questa poesia e dei suoi punti di vista, bisogna dire che si tratta proprio dell'universo degli individui che sono morti. Relativamente alla verità della storia, la dispersione prima degli elementi del linguaggio costituito induce ad accomunare esattamente quegli stessi elementi al mutismo delle vittime. Tutti i destini di morte attendono di essere «nominati», nel senso stretto del termine, di essere *ridetti* come altrettanti nomi cancellati, non pronunciabili e non enunciabili. Il dio che non nomina è nella lingua, ha i suoi tabernacoli nel luogo della verità.

(strofa 3)

dal minimo-fiammante, dal
vom winzig-lodernden, vom
libero
freien
segno-frase
Satzzeichen der
con gli incalcolabili da
zu den unzähligen zu
nominare im-
nennenden un-
pronunciabili
aussprechlichen
nomi della dis-
Namen aus-
persa, ri-
einandergeflohenen, ge-
serbata
borgenen
scrittura
Schrift.

La potenza espressiva del linguaggio è resa illimitata dalle sue facoltà contraddittorie. Le determinazioni si accumulano secondo una configurazione sorprendente. Esse si raccolgono in un primo tempo intorno a un nocciolo igneo, piccolissimo e libero, animando il dinamismo, provocando

poesie in versi»), pp. 301-303; ampliato in *Dichtung wider Dichtung*, cit., con il titolo «Kleine Stücke in Versen» («Piccoli pezzi in versi»), pp. 469-473.

spostamenti acquatici. Il segno di interpunzione prenderà la forma della virgola, che fa pensare alla lettera *yod* dell'ebraico (come mi ha fatto notare il mio amico Arnau Pons). Essa designa l'ebreo, in tedesco *Jud*¹⁷. La traccia stessa della scintilla simbolizza la concentrazione involutiva del potere incendiario. Le differenze introdotte possono richiamare alla memoria il lavoro dei masoreti sul testo della bibbia, che distinguevano le parole. Essa è appunto una questione non di «santità», bensì di scrittura, chiamata con questo stesso nome, «die Schrift» («la Scrittura»), da Martin Buber e Franz Rosenzweig; tuttavia si tratta di una nuova scrittura che la riscrive da capo a fondo, come tutto il resto, tra dispersione e invenzione.

Una triplice determinazione, in «zu den unzähligen zu / nennenden un- / aussprechlichen / Namen» («agli / incalcolabili im- / pronunciabili nomi / da nominare») ingloba il complemento di tipo adnominale ritardato, i «nomi» («Namen»). La verità dei nomi nuovi si designa come un nuovo e inesauribile risultato. Le qualificazioni integrate si applicano alla materia stessa trasformata che ritrova e riversa la sua origine ebraica nel tedesco – un tedesco ebreo, più vero, meno tirannico e teologico, risalente a prima che venisse germanizzato. Forse non è il caso di distinguere i livelli, ma di rapportarli l'uno all'altro sì. Sono una miriade, tuttavia si sottraggono al conto in quanto elementi costitutivi della lingua (come doppia referenza della negazione): il «nominare» all'infinito, applicato al nome stesso, introduce dunque una differenza sostanziale che può far comprendere il paradosso della potenza del linguaggio, legato alla sua incapacità di dividersi, come avviene nell'enunciazione. I nomi si conservano, come se avessero la forza di preservarsi all'interno di un nocciolo.

Accesa pur esiguamente in un sol punto, non importa quale, una miccia bastava. Sfuggente e distanziantesi, la totalità ha potuto scoprirsi, più liberamente, nel dissolvimento. È bastato punteggiare, disporre di un segno o di una segnalazione, di uno scostamento magari o di una distinzione (secondo i diversi valori messi insieme all'interno del composto, «Satz», frase, o «Zeichen», segno). Le sacre scritture («Schrift») sono state protette, come Mosè («geborgen», nascosto), strappate al rito micidiale della religione, riscritte. La Bibbia del tempo presente, come il Libro che è rifatto da tutte le letterature, si ricomponne, sulla linea della poesia, nella continuità di una ricerca di liberazione. Il dio è in tutto ciò che mai si dice di giusto. Questi sono i nomi strappati all'orrore, è l'ironia e il sacrilegio, essi sono più veri dello sgomento dinanzi all'ineffabile.

COAGULA

COAGULA

¹⁷ Cfr. la poesia *Hüttenfenster*: «läßt ihn erlöschen – da steht er, / unsichtbar, steht / bei Alpha und Aleph, bei Jud, / bei den andern, bei / allen: in / dir,» («lo fa spegnere – sta lì, / invisibile, sta / presso alpha e aleph, presso jud, / presso gli altri, presso / tutti: in / te,») dalla raccolta *Die Niemandrose*, GW I 278 (*Finestra di baracca*, CP 479-481).

Anche la tua
 Auch deine
 ferita, Rosa.
 Wunde, Rosa.

Il colore – il rosso e la cenere – situa presso di sé l'arte del discorso, e la retorica in essa. La militante della lotta per la liberazione dei popoli, Rosa Luxemburg, aveva un'eloquenza prestigiosa (*redegewaltig*). La forza che emana dall'impegno politico di un'ebrea di Varsavia, ha un grande peso di fronte alle violenti carneficine delle dominazioni avverse. È grazie a lei che il letto di sabbia, ove si compone la poesia, viene a trovarsi al fondo dell'alambicco degli alchimisti. Nell'officina, il vaso magico accoglie la voce della predicatrice. La luce meravigliosa (*ziv*) risale di là. Non è forse Celan stesso, attraverso di lei, quanto lei medesima? L'accostamento del rosso e della cenere ha, nella sua complessità, un carattere di fatalità storica. Rosa Luxemburg ha pagato il suo impegno con il sangue. Gli avvenimenti funerei, una ventina di anni più tardi, erano già prefigurati – non si trattava semplicemente della crudeltà sanguinaria, bensì della forza dell'ideale rosso che contribuì a suscitargli.

E la luce dalle corna dei tuoi
 Und das Hörnerlicht deiner
 bufali rumeni
 rumänischen Büffel
 al posto della stella sopra il
 an Sternes Statt überm
 letto di sabbia, nel
 Sandbett, im
 parlante, atroce rosso-
 redenden, rot-
 cenere
 aschengewaltigen
 alambicco.
 Kolben.

I tori, trasportati dalla Romania in Germania durante la Prima Guerra Mondiale, usati come bestie da soma, il loro esilio, poi lo spettacolo della loro sofferenza nel cortile della prigione femminile a Breslau, dove Rosa Luxemburg era internata, sono evocati nella straordinaria lettera scritta di suo pugno a Sonia Liebknecht, moglie di Karl, il 24 dicembre 1917, all'indomani della rivoluzione di ottobre. La lettera fu riportata in suo omaggio da Karl Kraus, dopo l'assassinio della Luxemburg a Berlino, nella sua rivista «Die Fackel», nel luglio 1920¹⁸. Egli ha fatto precedere i testi che lesse a Berlino, Dresda e Praga, da un'introduzione dove scrive:

¹⁸ «Die Fackel», XX anno, n. 546-550, luglio 1920, pp. 5-9.

L'emozione più intensa, mai prodotta prima in una sala di lettura, la suscitò la lettera di Rosa Luxemburg. La trovai sull'*Arbeiterzeitung* la domenica di Pentecoste e decisi di portarla in viaggio con me. Nella Germania dei Socialisti Indipendenti era del tutto sconosciuta. Sia coperta di onta e di disonore qualsiasi repubblica che, nonostante ogni cristianesimo dei catechismi e delle granate, non accolga nei suoi libri di scuola, tra Goethe e Claudius, questo documento di umanità e poesia, unico nel mondo di lingua tedesca, e che non insegni alle generazioni future, affinché provino orrore per gli uomini di questo tempo, che il corpo in cui era racchiusa un'anima così elevata, fu massacrato a colpi di calcio di fucile¹⁹.

Si può rileggere la lettera del 1917 con Celan: la tomba dove Rosa è sotterrata nella nefandezza, e le bellezze della poesia, che ella induce con estasi serena, sono annullate dalla visione dell'atroce tortura delle bestie all'interno del cortile. L'eccitazione della lettera lo riconduceva a questo punto e alla verità del sangue colante da una ferita inferta poco prima. E così il «nonostante tutto» («trotz alledem») ripetuto da Rosa Luxemburg alla fine della lettera, Celan non può farlo proprio, la sua vicinanza a Kafka glielo impedisce. Tutto è qui condensato e fornisce alla poesia la sua verticale. Essa è unificata in una «coagulazione» non polivalente ma sintetica. Al posto delle stelle sorge una luce dal fondo degli orrori e da una esperienza palpabile del nulla, piaga contro piaga senza la croce che ci ha rovesciati. Essa si trova dentro la piaga rosa del malato e nel colpo assestato all'inseriente nel racconto *Landarzt* (*Medico di campagna*) di Kafka. La luce rimonta la piaga, mescolandosi all'altra piaga, e ponendo i suoi fiori nel vaso dell'officina.

La luce mistica, sorta dalla piaga come un emblema della sofferenza, occupa il posto degli astri e della credenza tradizionale che ha preso piede. Essa deve essere messa in relazione con il nocciolo della sua germinazione, che ne è contenitore e matrice, e la scena della prigione restituita attraverso l'episodio dell'apparizione dell'omuncolo nella fiala («Phiole») del laboratorio del *Faust II*. Le riprese verbali sono evidenti: «già nella più interiore fiala [...] apparve una luce, chiara e bianca»²⁰, essa è uscita dalle tenebre. È «la stella», essa si leva a «quest'ora» («zu dem Stern der Stunde») dinanzi a Mefistofele. Tutto è lì, la miscela della composizione è buona, e le parole dell'arte vi contribuiscono – «lutare» e «coobare», l'otturazione e la distillazione ripetuta.

¹⁹ Tr. it. in R. Luxemburg, *Un po' di compassione*, a cura di Marco Rispoli, Adelphi, Milano 2007, pp. 11-12, qui p. 11. Kraus è tornato nella sua rivista su questo argomento nel novembre del 1920, n. 554-556, rispondendo a una lettrice che allora si indignò di un tale omaggio. L'edizione tedesca delle lettere è in 6 volumi, *Gesammelte Briefe*, Dietz, Berlino 1982-1993. Celan deve aver letto le *Briefe aus dem Gefängnis* già pubblicate dal Comitato esecutivo dell'Internazionale dei Giovani Comunisti, Junge Grad, Berlino 1920.

²⁰ «Schon in der innersten Phiole [...] Ein helles weißes Licht erscheint!» (*Faust II*, atto II, scena 2: Laboratorium).

La materia umana: adagio comporla
 Den Menschenstoff gemächlich komponieren,
 In alambicco mutarla
 In einem Kolben verlutieren
 E opportunamente coobarla
 Und ihn gehörig kohobieren ²¹

E, alla fine, il neo-nato si dà a intendere: «esso si fa voce, si fa linguaggio» («Er wird zur Stimme, wird zur Sprache»), parla, come lì la luce dal suo alambicco verbale.

Forse la luce è quella nata dall'ascolto di una voce (come la parola dell'omuncolo), all'interno di un circuito oratorio che domina le violenze di una dialettica, dove l'incendio recente²² rimanda al rosso del drappo della speranza utopica.

Rosa Luxemburg è stata ammazzata da più colpi di calcio di fucile («Kolben»), prima di essere assassinata e gettata nell'acqua del canale²³. Ma la stessa parola «Kolben» designa anche il recipiente utilizzato nell'operazione alchemica, è appunto in questa materia verbale che la magia fa la sua apparizione: «im redendenden...» («nel parlante...»), come nel *Faust* di Goethe; per questa parola bisogna probabilmente rifarsi al valore di storta o di vaso, che raccoglie la potenza del discorso per integrarvi in seconda battuta lo stantuffo dell'assassino, come un contenuto di stesso grado capace di preservarla.

Non c'è ragione di includere l'amica omonima che il poeta aveva conosciuto in Romania. Rosa Leibovici morì nel momento in cui la poesia fu scritta. L'accostamento è stato proposto inopportuno da Israel Chalfen nella sua biografia²⁴, più tardi ripreso da Anders Olsson²⁵. Il riferimento ha un che di gratuito e secondario (di aneddotico nel senso peggiorativo),

²¹ Ivi (traduzione di Massimo Pizzingrilli). Si tratta della distillazione intensificata in un circuito chiuso.

²² Il riferimento è agli incendi dei vandalismi antisemiti di quegli anni in Francia e Germania.

²³ La documentazione è stata raccolta nel libro: E. Hannover-Drück e H. Hannover (a cura di), *Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1967, pp. 98-99. Peter Szondi lo prestò a Celan durante il suo soggiorno a Berlino nel 1967, quando scrisse *Du liegst*. Cfr. il saggio di Peter Szondi, *Eden*, in Id., *L'ora che non ha più sorelle*, a cura e con postfazione di Jean Bollack, Ferrara, Gallio 1990, pp. 105-107, il riferimento alla documentazione è a pp. 109-110.

²⁴ I. Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, 2. ed., Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979.

²⁵ *Spectral Analysis. A commentary on Solve and Coagula*, in A. Fioretos (a cura di), *Word Traces. Reading of Paul Celan*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1994, pp. 267-279; vedi p. 274: la ragazza rumena, un amore giovanile, il sentimento di colpa per averla abbandonata...; è un che di intimo, di personale: «there is nothing that contradicts this reading» («non c'è nulla che contraddice questa lettura»). Ciò che potrebbe contraddire è «la lettura» del senso.

se non anche di inappropriato e sconveniente. Esso si regge sulla presenza dell'aggettivo «rumeno» («rumänischen»). La strofa iniziale stabilisce con «Auch deine / Wunde, Rosa» («Anche la tua ferita, Rosa»), un luogo sotterraneo tra due luoghi altamente letterari, tra una piaga e un'altra, tra la lettera scritta da Rosa Luxemburg dalla sua cella, riferimento evidente benché introdotto all'improvviso, senza essere progettato, e il malato del racconto di Kafka, presente a Celan sopra ogni altra cosa. Il «tua» così diretto («deine Wunde») e questo «anche» sono dunque introdotti all'improvviso con la più grande precisione. I due riferimenti non fanno parte di una serie aperta, mantengono bensì una messa in relazione significativa, in seno a un incessante strabordare di riferimenti culturali. Non ci sono due Rosa. Con un «come te», al fondo della dissoluzione iniziale specificata in «Solve», due visioni sono unite insieme, «coagulate» nel riverbero delle piaghe – si dà il caso infatti che si tratti di sangue. La logica di inclusione è stringente, la sintesi costruita tanto chiaramente come in *Schibboleth*²⁶, che forma a sua volta un altro modello di sintesi. Il riferimento a Kafka conferisce la sua dimensione particolare alla tragedia che Rosa Luxemburg ha vissuto, che è al centro della non meno sintetica poesia *Du liegst*, che Celan scriveva a Berlino nel 1967²⁷.

Celan commenta l'accumulazione di riferimenti della poesia in una lettera del 23 novembre 1967 indirizzata al suo amico di Bucarest, Petre Solomon: «i bufali rumeni scorti da Rosa Luxemburg attraverso le sbarre della sua prigione rimandano a tre parole del *Medico di campagna* di Kafka e a questo nome: Rosa. Io coagulo, cerco di far coagulare – Parigi, dov'è Parigi?»²⁸ Dove se non a questo tavolo, dove convergono le esperienze e i pensieri che li attraversano²⁹. *La rosa di nessuno* ha sussunto la parola di Kafka.

²⁶ GW I 131 (CP 223 sg.).

²⁷ GW II 334 (*Tu giaci*, CP 1101). Cfr. il mio studio ripreso nel capitolo «Biographismes» («Biografismi»), in *Poésie contre poésie*, cit., pp. 205-219; ampliato in *Dichtung wider Dichtung*, con il titolo «Biographismus» («Biografismo»), pp. 315-336.

²⁸ «Les bisons roumains aperçus par Rosa Luxemburg à travers les barreaux de sa prison convergent avec trois mots du *Médecin de Campagne* de Kafka – et avec ce nom: Rosa. Je coagule, j'essaie de faire coaguler – Paris, où est-ce?», cit. da *Zwanzig Jahre danach. Erinnerungen an Paul Celan*, «Die neue Literatur», 11, 1982, pp. 23-34, qui p. 30; di nuovo in G. Gutu, *Die Lyrik Paul Celans und der geistige Raum Rumäniens*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucarest 1990, p. 251.

²⁹ E. Günzel, *Das wandernde Zitat*, cit., riporta l'articolo di Petre Solomon nella rivista rumena, «Die neue Literatur», 11, 1982; si tratta dell'ultimo capitolo del suo libro, pubblicato a Bucarest nel 1987 e apparso in francese con il titolo: *Paul Celan. L'adolescence d'un adieu*, Climats, Castelnau-Lohez 1990, in particolare p. 211. Non si può dire, come fa Günzel, che le due poesie, *Solve* inclusa, sono dedicate alla memoria dei due militanti, Liebknecht e Luxemburg; non mi pare che essi siano menzionati in *Solve* (vedi sopra). Günzel non riconosce il contesto alchemico, cosa che la spinge a cercare la coagulazione all'interno dell'ambito medico e dei globuli sanguigni. L'associazione è sapiente ma libera. Tuttavia è vero che Celan designa il

In uno studio su Celan Wolfgang Emmerich ha scelto la poesia per illustrare la fusione («coagulazione») delle date in quanto «dati» disparati del testo³⁰. Tuttavia, il nome dell'amica che egli aggiunge, sebbene solo per ipotesi, è superfluo.³¹ Il lettore non può capire, attraverso questa spiegazione, come si costituisca una così forte unità semantica della poesia. Le testimonianze citate sono tra di loro concordi già prima di essere condotte a questa logica superiore; essa non può essere decifrata che a partire da una conoscenza approfondita della coerenza interna del linguaggio del poeta. I riferimenti sono inquadrati in una costellazione di essenziali componenti scelti, che forniscono un'interpretazione della materia storica distanziata e re-storicizzata: «rosso-cenere» («rot-aschen-») ne fornisce un esempio.

procedimento con una certa ironia relativamente all'uso fisico-medico: «Je coagule», nel senso del «produco coagulazioni», «ich coaguliere», come dice altrove: «ich kopuliere» («io copulo»), secondo lo stile del passo di Goethe citato sopra, «cerco di formare delle coagulazioni» («ich versuche zum Koagulieren zu bringen»).

³⁰ W. Emmerich, *Paul Celan*, Rohwolt, Amburgo 1999, pp. 14-16.

³¹ Cfr. anche la lettera a Petre Solomon citata sopra. Si potrebbe sempre dire che la poesia una volta scritta, senza riguardo per la morte recente dell'amica rumena, poteva essere letta *come se* l'amica vi fosse stata reintegrata. Vi si riscontrava la morte.

INVOLUZIONE¹

Benhard Böschenstein

TÜBINGEN, JÄNNER

Zur Blindheit über-
redete Augen.
Ihre - "ein
Rätsel ist Rein-
entsprungenes", ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme, möven-
umschwirrt.

Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten:

Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, mit

¹ Il presente intervento è stato pubblicato in Germania, con il titolo *Involuzione*, nel volume *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, a cura di H.-M. Speier, Reclam, Stuttgart 2002, pp. 96-104. La traduzione del saggio è a cura di Massimo Baldi. Per una bibliografia essenziale sulla poesia *Tübingen, Jänner*, riportata dall'autore nel testo tedesco, si veda: B. Böschenstein, *Paul Celan. Tübingen, Jänner*, «Schwezer Monatshefte» 45, 1965, pp. 602-605; Id., *Celan als Leser Hölderlins und Jean Pauls*, in *Argumentum e Silentio*, a cura di A.D. Colin, Berlin 1987, pp. 183-198; Id., *Im Zwiegespräch mit Hölderlin: George, Rilke, Trakl, Celan*, in *Philosophie und Poesie II. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, a cura di A. Gethmann-Siefert, Stuttgart 1988, pp. 241-260; Id., *Gespräche und Gänge mit Paul Celan*, in B. Böschenstein e G. Bevilacqua, *Paul Celan. Zwei Rede*, Marbach a. N. 1990, pp. 7-19; Id., *Tübingen, Jänner*, in *Kommentar zu Paul Celans Die Niemandsrose*, a cura di J. Lehmann, Heidelberg 1997, pp. 119-124; S. Bogumil, *Celans Hölderlinlektüre im Gegenlicht des schlichten Worts*, «Celan-Jahrbuch 1», Heidelberg 1987, pp. 81-125; A. Fioretos, *Nothing. History and Materiality in Celan*, in *Word Traces*, a cura di A. Fioretos, Baltimore/London 1994, pp. 295-341; M. Geier, *Die Schrift und die Tradition*, München 1985, pp. 17-33; A. Gellhaus, *Erinnerung an schwimmende Hölderlintürme*, Marbach a. N. 1993; P. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris 1986; M. Wilhelm, *Das Leben Friedrich Hölderlins*, Bremen 1949; I. Schmueli, *Denk dir. Paul Celan in Jerusalem*, in *Jüdischer Almanach 1995*, Frankfurt a. M. 1994, pp. 9-36; R. Zbikowski, «Schwimmende Hölderlintürme», in «*Der glühende Leertext*», a cura di O. Pöggeler e C. Jamme, München 1993, pp. 185-211.

dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
sprach er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.

(«Pallaksch. Pallaksch.»)

TUBINGA, GENNAIO

A cecità con-
vinti occhi.
Il loro - «enigma
è un'origine pura» -, il loro
ricordo di
torri Hölderlin riflesse, tra
gabbiani sfreccianti.

Visite di marangoni affogati
con queste inabissanti
parole:

Venisse,
venisse un uomo,
venisse al mondo un uomo, oggi,
con la barba di luce che fu
dei patriarchi: potrebbe,
se parlasse di questo
tempo, solamente
bal-balbettare
conti-, conti-,
nuamente, mente.

(«Pallaksch. Pallaksch.»)²

Il titolo della poesia allude in primo luogo al viaggio di Celan a Tübingen il 28 gennaio 1961. Lì fece visita allo scrittore Walter Jens, da cui ottenne un aperto e pubblico sostegno nella battaglia contro le accuse di plagio sostenute da anni da Claire Goll. Il giorno successivo scrisse a Parigi *Tübingen Jänner*. Dunque la «convinzione a cecità» («Überredung zur Blindheit») potrebbe essere messa in relazione al fallito tentativo dei coniugi Jens di distogliere Celan dall'interessarsi ulteriormente all'*Affai-*

² P. Celan, *Tübingen, Jänner*, in Id., *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, p. 382.

re³. Questa interpretazione di superficie è naturalmente troppo limitata per analizzare in maniera esauriente il significato della cecità nell'ottica di Celan. Che gli occhi – gli occhi di chi? –, su cui incalza un eccesso di «Rede» («über- / redete Augen»⁴), si armino di cecità di fronte a tale eccesso, potrebbero chiarirlo i successivi sviluppi della poesia. Gli occhi, divenuti ciechi, vengono qui accostati ad un frammento dell'inno di Hölderlin *Il Reno* – «enigma/ è un'origine pura» –; tale frammento, attraverso quella discontinuità, pone in questione lo slancio inserito nella quarta strofa dell'inno dall'antica poesia innodica, quella di Pindaro, e articola così il contrario di quanto è pensato nella strofa di Hölderlin:

<p>Ein Rätsel ist Reinentspringenes. Auch Der Gesang kaum darf es enthüllen. Denn Wie du anfingst, wirst du bleiben, So viel auch wirket die Not, Und die Zucht, das meiste nämlich</p> <p>Vermag die Geburt, Und der Lichtstrahl, der Dem Neugeborenen begegnet. Wo aber ist einer, Um frei zu bleiben Sein Leben lang, und des Herzens Wunsch</p> <p>Allein zu erfüllen, so Aus günstigen Höhn, wie der Rhein, Und so aus heiligem Schoße Glücklich geboren, wie jener?</p>	<p>Enigma è ciò che scaturisce puro. Anche al canto è dato svelarlo appena. Tu continuerai come hai cominciato. Anche se molto la Necessità opera e la cura e il crescere, il più può la nascita, il raggio di luce che incontra il nuovo nato. Ma chi come il Reno, per rimanere libero lungo tutta la vita e lui solo esaudire il sogno del cuore, venne da vette più benigne, da un grembo così sacro, felicemente nato, come lui?⁵</p>
--	---

La libertà del Reno, del figlio degli dei, e la gioia del nato da sacro grembo indicano la doppia natura del fiume che corrisponde agli antichi semi-dei e al Cristo. Da tale connessione sorge la fede in una elezione celeste, da cui debbono seguire uno sviluppo ed un valore creativi. Tutto questo viene adesso ritrattato dalla citazione estrapolata. Qui non è in gioco il Libero, il Favorito, il Prescelto innodico, ma piuttosto il suo contrario. In luogo della nascita, carica di speranze, di un eroe, la cui attività ha come conseguenza la coltura dei terreni e la fondazione delle città, come nell'inno di Hölderlin, in questa poesia si parla della fine dello Hölderlin poeta impazzito, del suo soggiorno a Tübingen, nella torre sul Neckar, i cui contorni multipli-

³ Cfr. A. Gellhaus, *Erinnerung an schwimmende Hölderlinturme*, Marbach a. N. 1993, p. 6.

⁴ Cfr. R. Zbikowski, *Schwimmende Hölderlintürme*, in *Der glühende Leertext*, a cura di O. Pöggeler e C. Jamme, München 1993, pp. 185-211.

⁵ F. Hölderlin, *Le liriche*, a cura di E. Mandrizzato, Adelphi, Milano 1977, p. 621.

catisi nell'immagine riflessa fluttuano nella memoria degli occhi, divenuti ciechi. I gabbiani invernali (*winterliche Möwen*) prendono il posto delle rondini della tarda canzone *In lieblicher Bläue...* «Jänner» indica anche il periodo dell'anno della strofa invernale della famosa poesia di Hölderlin *Hälfte des Lebens*, non gli «Schwäne, / [...] trunken von Küssen» («cigni, / ebbri di baci») della strofa iniziale, ma i «Mauern [...] / Sprachlos und kalt» («muraglie [...] / fredde e mute»)⁶ della strofa finale.

«Jänner» indica nondimeno il percorso del «Lenz» di Büchner nell'omonimo racconto. Questo percorso ha luogo il 20 gennaio, che è anche la data della conferenza di Wannsee del 1942, durante la quale venne deliberata l'attuazione della «soluzione finale della questione ebraica». Con l'allusione al Lenz non si evoca però soltanto il cammino nell'inverno del Vosgi o la morte a Mosca di un uomo impazzito, viene innanzitutto tematizzato, riallacciandosi al discorso per il premio Büchner tenuto a Darmstadt tre mesi prima, quell'atteggiamento büchneriano, da Lenz ampiamente trattato, in polemica con la trasfigurazione idealistica della realtà, che Celan, solidarizzando espressamente con esso, definisce propriamente «Kunstfeindlichkeit» («ostilità all'arte»), secondo una nota dal materiale per il discorso di Darmstadt. Di questo «Kunstfeindlichen» («ostile all'arte») Celan dice che è «coinvolto non nello sviluppo, ma nella involuzione»⁷ (in biologia si intende per involuzione la regressione di un organo vivente). Questo rappresenta una ulteriore prova del rovesciamento e della prosecuzione dei versi di Hölderlin citati: non lo sviluppo del neonato Reno che diviene fondatore e creatore dei campi, delle città e dei loro abitanti, ma all'opposto il percorso a ritroso sino alla ««sillaba radicale» riconoscibile nel balbettio rantolato, linguaggio come ciò che è ricondotto al germoglio [im durchröchelten Stammeln erkennbare (sic!) "Stammsilbe", Sprache als das in den Keim Zurückgekehrte]»⁸ – così suona un'altra nota sulla «Involution» –, percorso che ottiene nella seconda metà della poesia una esatta concretizzazione.

Questo rovesciamento è relativo tanto allo Hölderlin malato quanto al falegname Zimmer di Tübingen che nel 1807 lo ospitava nella propria torre. È divenuto adesso gli «ertrunkene Schreiner», così da alludere, in modo più significativo e contrapposto, ai cigni «trunken von Küssen» che inzuppano il capo nell'acqua all'inizio della parte di *Hälfte des Lebens* relativa alla tarda estate, in cui è evocato l'amore di Hölderlin e Diotima. I «Besuche ertrunkener Schreiner» riguardano i «tauchenden Worten» della terza strofa. *Immersio*, una poesia dal lascito del periodo di *Niemand-srose*, recita così:

⁶ F. Hölderlin, *Hälfte des Lebens*, in Id., *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1977, p. 568.

⁷ P. Celan, *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, a cura di B. Böschstein, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1999, p. 124.

⁸ *Ibid.*

Bei euch, ihr ewigen
 Nimmergesänge, tief
 unten, wohin
 das Wort *Geliebte*
 mir
 vorausschwamm ins
 Wort *Gefilde*,
 da
 lieg ich, den
 Seelen-
 tang voller Namen
 um mich -: ein
 Ungetaufter, ein
 Getauchter.

Da voi, voi eterni
 maipiùcanti, giù
 nel profondo, dove
 la parola *amata*
 mi
 precedeva a nuoto nel-
 la parola *ameniprati*,
 là
 io giaccio, l'alga
 d'anima
 piena di nomi
 attorno a me -: un
 nonbattezzato, un
 immerso⁹.

Una annotazione, che possiamo metter in relazione all'attacco e alla chiusa di questa poesia, scritta su di un foglio appartenente al plico della poesia *Le Contrescarpe*, contiene l'avvertimento: «Namen: tauchen – taufen» / «Dichtung als immersio – nicht aspersio [Nomi: tuffare – battezzare / poesia come immersio – non aspersio]». Questa annotazione illustra tanto l'involuzione quanto i «tauchenden Worte» e infine la loro congiunzione con il seguito della poesia. Il «tauchen» conduce nel profondo, dove abitano i morti, nell'abisso, nello stesso modo in cui Lenz fa esperienza del cielo quando, nella prospettiva del *Meridiano* di Celan, segue la sua inclinazione di «auf dem Kopf [zu] gehn». «Chi cammina sulla testa, Signore e Signori, – costui ha il cielo come abisso sotto di

⁹ P. Celan, *Immersio*, in Id., *Sotto il tiro di presagi*, a cura di M. Ranchetti e J. Leskien, Einaudi, Torino 2001, p. 80.

sé»¹⁰, si dice nel discorso per il premio Büchner. E si aggiunge, nella già citata annotazione, la chiarita appartenenza etimologica di «tauchen» e «taufen», che non a caso, nella prima versione della poesia *Tübingn Jänner*, produce il passaggio dai «tauchenden Worten» al «Kind», neonato e dunque prossimo al battesimo:

Käme,
Käme ein Kind,
ein Kind zur Welt, heute,
mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: es dürfte,
sprach es von dieser
Zeit,
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.

Venisse,
venisse un bimbo,
al mondo un bimbo, oggi,
con
la barba di luce che fu
dei patriarchi: potrebbe,
se parlasse di questo
tempo,
solamente bal- balbettare,
conti-, conti-
nuamente, mente.

Dalle parole tuffanti si arriva alle parole battezzanti, da queste alla nascita del bimbo, che non è determinata come sviluppo, ma come involuzione, ovvero come espressione di quella «sillaba radicale» riconoscibile nel balbettio rantolato». Un tale bambino è diametralmente opposto al Reno appena generatosi. Esso non scaturisce più dall'altezza degli dei e dal grembo della terra, per ottenere una mediazione creativa di cielo e terra, ma ricade al suolo, lì dove solo isolate sillabe sono percepibili, come linguaggio prima dell'ammutilamento, che torna «dall'ormai-non-più al suo pur-sempre»¹¹.

Questo linguaggio, regredito fino alla singola sillaba, commisurato alla prossimità dei morti, appartiene a «questo / tempo»: il frammento di verso della elegia *Pane e vino* di Hölderlin «[...] perché i poeti in tempo di privazione? [wozu Dichter in dürftiger Zeit?] trapela da questi versi¹². Che adesso il «lallen» per un verso richiami una citazione da una scena del *Woyzeck* di Büchner, in cui la follia coglie di sorpresa l'eroe umiliato e lo tortura col proposito di uccidere Marie – «Immer zu! Immer zu!», da cui «immer-, immer-, / zuzu» – e per altro verso richiami la parola «Pallaksch», inventata dallo Hölderlin ormai malato, la quale, secondo la documentata biografia di Christoph Theodor Schwab, poteva essere presa «un volta per un sì, una volta per un no», dimostra che Celan ritiene possibile il linguaggio dell'involuzione, quello della prossimità ai morti, come linguaggio dei nostri tempi, solo in un contesto di follia.

¹⁰ P. Celan, *Il Meridiano*, in Id., *La verità della poesia*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993, p. 12.

¹¹ Cfr. A. Gellhaus, *op. cit.*, p. 6.

¹² Cfr. R. Zbikowski, *op. cit.*, p. 200.

Tale percorso tematico è stato qui però trasposto nell'utilizzo di un nuovo idioma («Praxis einer neuen Sprechweise»).

A livello di composizione in senso stretto (le due parti di undici versi – le prime due strofe da un lato, la terza dall'altro – poste l'una di fronte all'altra, per poi collocare, separata e tra parentesi, una ventitreesima riga) vengono figurati dapprima la cecità, poi l'immagine, il frammento ramemorativo di un verso di Hölderlin, quindi l'evocazione di una scena di Tübingen nuovamente concepita dall'inversione, prima che in una corsa a tentoni il balbettio di un neonato già vecchio trasformi il venerabile balbettio mosaico e la maestà biblica luminosamente trasfigurata nel patriarca, in un infantile, monosillabico «Lallen», che collega la follia della creatura Woyzeck, semplice e ferito, al poeta Hölderlin malato di mente, cosicché in ultimo stanno immutabili ed opachi le espressioni della lallazione, insolubili e incommentabili. L'ultima parola, doppia e tra parentesi, è la riduzione involutiva di un precedente sviluppo, è la più dura 'contro-risposta' al verso iniziale della quarta strofa dell'inno *Il Reno*.

In *Tübingen, Jänner*, la negazione del messaggio poetico hölderliniano è forse il più significativo esempio di dialogo contraddittorio tra Celan e un altro poeta. Nella prima pubblicazione, sulla *Neue Rundschau*, questa poesia si collocava del resto tra due poesie che giocavano con il nome di Mandel'stamm, *Eine Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris emprès Pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora e Mandorla*. Alla memoria di Mandel'stamm è poi dedicato il volume *Die Niemandrose*. Con ciò diviene ancora più decisamente confermato, per questa poesia, l'alto significato di un simile dialogo con un altro poeta.

Dopo la morte di Celan venne trovata sulla sua scrivania la biografia di Hölderlin di Wilhelm Michel, aperta al punto in cui Clemens Brentano dice di Hölderlin: «talvolta questo genio diviene oscuro e sprofonda nelle acque più amare del cuore [...]». Quattro settimane prima della sua morte, a Stoccarda, il 21 marzo 1970, per il duecentesimo anniversario della nascita di Hölderlin, Celan lesse in pubblico – un pubblico che questa volta non lo comprese –, per l'ultima volta, brani dal volume *Lichtszwang*, che sarebbe uscito postumo. Il desiderio più volte espresso in mia presenza di fare quella lettura mostra un legame con Hölderlin di cui dà conferma il suo ultimo incompleto volume di poesie *Zeitgehöft*. Qui l'io parlante della poesia *Ich trink Wein aus zwei Gläsern [...]* si identifica con la disprezzata condizione dello Hölderlin malato che traduce Pindaro alla corte di Homburg, poco prima del suo ricovero in una clinica di Tübingen. Celan scrisse questa poesia a Parigi, il 29 novembre 1969. Il giorno seguente la spedì ad un'amica a Gerusalemme. Nella lettera d'accompagnamento Celan chiarisce la parola «Pallaksch»: «Ja und zugleich Nein [Sì e No al contempo]». Se ne desume che fino alla fine Celan ha dialogato con la poesia *Tübingen, Jänner*.

SECONDA PARTE
INTERROGAZIONI FILOSOFICHE

FADENSONNEN. IL PENSIERO POETICO
AL DI LÀ DI LUCE E SUONO¹

Massimo Baldi

Diskontinuität des
Gedichts
(kein System –
aber eine Struktur)²

FADENSONNEN
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen

SOLI DI FILO
sopra la desolazione grigionera.
Un pensiero
alto un albero
si prende il tono di luce: ancora
vi sono canti da intonare al di là
degli umani.

La poesia, composta il 27 novembre 1963, e data alle stampe per la prima volta nel 1965, è la sedicesima delle ventuno composizioni che formano il ciclo *Atemkristall*, pubblicato dapprima in una edizione a tiratura limitata, accompagnato da alcune incisioni della moglie di Celan Gisèle LeStrange, e infine confluito nel volume *Atemwende*, del 1967. La prima versione della poesia³ riporta un'unica differenza rispetto alla versione de-

¹ Nel corso del seguente lavoro vengono usate le seguenti abbreviazioni, seguite da cifre araba per il numero di pagina: GF = H.-G. Gadamer, *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge «Atemkristall»*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1986 (trad. it. *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan* di F. Camera, Marietti, Genova 1989); BF = G. Bevilacqua, *Letture Celaniane*, Le Lettere, Firenze 2000; WF = W. Wögerbauer, *Fadensonnen. Die Vertikale des Gedankens, in Gedichte von Paul Celan*, a cura di H.-M. Speier, Reclam, Stuttgart 2002; KF = P. König, *Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht Fadensonnen*, in *Atemwende*, a cura di G. Buhr e R. Reuß, Königshausen&Neumann, Würzburg 1991; GW = P. Celan, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, a cura di B. Allemann e S. Reichert con la collaborazione di R. Bücher, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983-86.

² P. Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen. Prosa aus dem Nachlaß*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2005, p. 143.

³ Celan-Nachlaß, Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar, documento AF/4.1,18; anche in P. Celan, *Atemwende*, Tübinger Ausgabe (TA), a cura di H. Schmall e C. Wittkop, edizione critica a cura di J. Wertheimer, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2000, p. 37.

finitiva, relativa alla prima parola, «Fadensonnen». Nella *Vorstufe* si legge infatti «Faden-Sonnen». La differenza, lo vedremo, non è da poco.

Si tratta di una poesia che ha richiamato l'attenzione di molti critici, vuoi perché concentra al suo interno tematiche e scelte linguistiche molto presenti nell'opera di Celan («Faden», «Sonne», «Licht», «Baum», «Lied», «Mensch» eccetera), vuoi perché fa parte del ciclo forse più commentato di tutta l'opera del poeta, oppure perché il suo verso iniziale darà il titolo al volume di poesie immediatamente successivo ad *Atemwende, Fadensonnen* appunto, del 1968. Ci confronteremo comunque soprattutto con tre commenti. Quello di Hans-Georg Gadamer, contenuto nel volume *Wer bin ich und wer bist du*⁴; quello di Giuseppe Bevilacqua, facente parte del saggio *Alla ricerca dell'Atemkristall*⁵; e infine quello di Werner Wögerbauer, *Fadensonnen. Die Vertikale des Gedankens*⁶. Faremo inoltre accenno al saggio di Peter König *Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht Fadensonnen*⁷, che rappresenta un caso del tutto isolato di interpretazione della poesia, soprattutto in riferimento ai vocaboli forse più enigmatici del testo: «Fadensonnen» e «Lichtton».

Il sostantivo «Faden» è usato da Celan in tutto otto volte. Lo incontriamo anche nel ciclo *Atemkristall*, nella poesia *Beim Hagelkorn*, scritta in data 8/11/1963, nella cui strofa centrale leggiamo:

in den Herzfaden die
Gespräche der Würmer geknüpft – :

Quella del sole («Sonne») è invece un'immagine molto più usata, ricorre ventitre volte in tutta l'opera di Celan, nelle più diverse accezioni e nei più disparati contesti simbolici.

Sia Bevilacqua che Gadamer hanno le idee piuttosto chiare su questo composto: i «Fadensonnen» sono in realtà «Sonnenfäden», non si tratta di «soli di filo» ma di «filamenti di sole».

Wögerbauer sposa invece una tesi – a mio parere più convincente – legata ad una lettura complessiva di questa scelta lessicale: i «Fadensonnen» stanno in sé e per sé, nella loro radicalità grafica, a rappresentare il rovesciamento, la metamorfosi di una tradizione linguistica e lirica; in essi la poesia e il linguaggio di Celan non vengono simboleggiati, quanto piuttosto incarnati nell'atto stesso del simboleggiare. Così facendo il critico vuol forse opporsi, tacitamente, proprio alla interpretazione di Gadamer, che scriveva:

Si allude ad un fenomeno meteorologico che tutti noi almeno una volta abbiamo osservato: è come quando, sopra un «deserto grigio

⁴ GF.

⁵ BF 96-174.

⁶ WF 121-131.

⁷ KF 35-51.

scuro» in un paesaggio coperto di nuvole dense, negli squarci di luce si aprono spazi e profondità luminosi. [...] E questo spettacolo non è forse per ciascuno qualcosa di imponente, non rappresenta forse per ciascuno una esperienza diretta di quella maestosità che ci è offerta dalla «tragedia del cielo»?⁸

Wögerbauer insiste invece sul concetto di «resistenza verticale» della poesia di Celan – rappresentato dai «Fadensonnen» e dalla «Baumhöhe» del pensiero – che «costituisce una replica», che «nega in nome dei morti l'alta poesia del passato ed esercita su ogni enfatica magnificenza una critica, registrata in un'altra misura di riferimento, a carattere storico»⁹. I «Fadensonnen» di Celan fanno sì – percettivamente – riferimento a quel campo di esperienze sublimi e romantiche che Gadamer pare aver presenti, ma non reinnescondone la maestosità, ma piuttosto criticando tale maestosità attraverso la lingua stessa, attraverso la cesura che l'utilizzo della lingua rappresenta. Tale cesura, tale verticalità, ha carattere intimamente 'attuale'.

L'interpretazione di Peter König è mediata da un referente esterno, ma a rigore non si può dire che sia del tutto incompatibile con quella di Wögerbauer, concentrata sulla lingua. König parla di un apparecchio per la misurazione del tempo, costruito da C.G. Kratzenstein (1723-1795), chiamato «Filargnomon» oppure «Fadensonnenzeiger»¹⁰, una meridiana in cui un filo teso fa da gnomone, gettando la propria ombra su una superficie bianca, in ambiente oscurato. Questo percorso di lettura – del tutto indimostrato, c'è da dirlo, dal punto di vista filologico – suggerisce come intorno a questa metaforica della luce possano muoversi in circolo molte delle tematiche più ricorrenti in Celan, innanzitutto quella del tempo, della sua misurazione, intrecciata con la doppia valenza della luce, ora cesura redentoria (ne è un esempio, proprio in *Atemkristall*, lo «Strahlenwind» della poesia conclusiva *Weggebeizt*), ora aura da distruggere (come nella poesia *Mit allen Gedanken*, in cui due «anime lucenti» si oppongono ad un grande sole che viene nuotando: «Groß kam eine Sonne geschwommen, hell / standen Seele und Seele entgegen, klar, / gebieterisch schwiegen sie ihr / ihre Bahn vor»¹¹). A sostegno di questa lettura potremmo ricordare di nuovo la prima versione della poesia, in cui Celan scrive «Faden-Sonnen».

Nei «Fadensonnen», dunque, si incarna un movimento della lingua, un'oscillazione di messaggio e poetato che non concede alcun epilogo

⁸ GF 62.

⁹ WF 125 (traduzione dell'autore).

¹⁰ A tale proposito König cita lo *Allgemeines verdeutschendes und erklärendes Fremdwörterbuch* di J.C.A. Heyse: «Filargnomon, m. nl. = gr. der Fadensonnenzeiger, an welchem die durch eine kleine Öffnung in einer Metallplatte gehende Mittagsfläche durch einen herabhängenden Faden bezeichnet wird».

¹¹ «*Mit allen Gedanken*», in GW I 221.

liberatorio. Questo movimento oscillatorio – che io reputo decisivo per intendere e compenetrare gran parte dell'opera celaniana – assume in Celan un carattere ora dialogico, ora dialettico. In altre parole potremmo affermare che nella poesia *Fadensonnen*, il 'gioco' dinamico che il 'messaggio' (ovvero l'ossatura della lingua, il suo esser così-e-così, il quasi-nulla che precede la comprensione) intrattiene con il 'poetato' (per come lo ha inteso Walter Benjamin, ovvero l'equilibrio interno al componimento che è al contempo soglia figurale di passaggio, di confine, tra la lingua e la realtà) ha carattere dialogico, invoca un interlocutore nelle cui mani – e nelle cui orecchie! – esso stesso trovi approdo e asilo. Per quanto riguarda altra parte del lavoro di Celan – soprattutto, approssimativamente, dalla raccolta *Fadensonnen* in poi – tale gioco assume un valore eminentemente dialettico, resta cioè chiuso in se stesso, nel suo guscio oggettuale¹².

La «grauschwarze Ödnis» replica a terra lo scenario celeste. La «Ödnis» è desolazione, solitudine, limitatezza, è lo specchio delle «Sonnen». Il «Grimms Wörterbuch» riporta come significato di «öd, öde»: «von Personen, mit ödem betragen u.s.w., abgeschmackt, fade, langweilig, thöricht, albern, widerwärtig, ohne moralischen Wert, nichtswürdig, schlecht». L'aggettivo «fad» («insipido», «noioso»), che risulta appartenere al campo dei sinonimi di «öd» e che risuona nel sostantivo «Faden», diviene il sintomo di un circolo di percezioni, di un comune territorio orientativo (non dunque, per intenderci, di una coappartenenza originaria, ove per originarietà si intenda un precedente 'suolo' comune, ma piuttosto originario corrispondersi, dove con origine si intenda esattamente l'opposto, ovvero indomabile «scaturigine» che si presenta, benjaminianamente, solo nella forma di un gorgo, di un risucchio, e non di una meta di percorsi a ritroso, dall'estuario alla sorgente)¹³. A questo va aggiunto che i primi due versi della poesia non contengono alcun predicato. Qui, apparentemente,

¹² Per un approfondimento di queste problematiche mi permetto di rimandare ai miei *Il poema. Riflessioni sulla oggettualità della poesia in Paul Celan*, in *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Firenze University Press, Firenze 2006, pp. 139-145, e *Del rapporto tra il linguistico e il percettivo all'interno dell'oggetto poetico*, in *Estetiche della percezione*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, University Press, Firenze, 2007, pp. 163-171. Si vedano inoltre R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris 1963; trad. it. di L. Heilmann e L. Grassi, Feltrinelli, Milano 1993 e W. Benjamin, *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1972, 1977, 1978; trad. it. *Due poesie di Friedrich Hölderlin*, in Id., *Metafisica della gioventù*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1982.

¹³ Per una giustificazione metodologica di questi procedimenti mi permetto di nuovo di rimandare a un mio intervento, «*Die mir hinterlassne*». *Filosofia e filologia simultaneamente a confronto nella interpretazione di una poesia di Paul Celan*, in *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, atti del convegno, Napoli 22-23 gennaio 2007, a cura di I. Fantappiè e Camilla Miglio, Edizioni dell'Università Orientale, in corso di stampa.

si descrive uno status, una condizione iniziale, che pure, lo vedremo tra poco, già contiene tutto ciò che le succede, tutto ciò che ‘accade’. Ed è a partire dal terzo verso che, qualcosa, strictu sensu, ‘accade’:

Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton:

Secondo Gadamer il «pensiero alto un albero» è un pensiero che tocca il cielo, che non è costretto ad altezze umane. In questo modo tale pensiero acquisisce il «Lichtton», il «tono di luce» collocato ad altezze celesti.

Giuseppe Bevilacqua, citando come interpretazioni contrapposte quella di Gadamer (pensiero ben alto, quanto un albero) e quella di Janz (pensiero da poco, alto giusto un albero), suggerisce una soluzione mediana, e pone quel «Baum» in relazione al «Maulbeerbaum» della prima lirica di *Atemkristall*, «*Du darfst mich getrost*». In quel testo si dice

sooft ich Schulter an Schulter
mit dem Maulbeerbaum schritt durch
den Sommer
[...].

L’«altezza d’albero» sarebbe dunque pari a quella dell’io poetante, giacché assieme all’albero, al gelso, egli ha camminato spalla a spalla, attraverso l’estate. Il «Lichtton» è per Bevilacqua quanto di musicale, di non formulabile aleggìa in quella luce che sovrasta lo squallore, la desolazione, così da lasciarsi intendere di nuovo come cesura, come resistenza ad un assorbimento visivo (la qual cosa però mal si accorda, mi sembra, con la resa di «Fadensonnen» con «filamenti di sole»).

Wögerbauer, come già accennato, vede nella *Baumhöhe* del pensiero l’istanza figurale di una resistenza, di una verticalità, grazie alla quale il pensiero si appropria di un altro «Ton»: oltre la tradizione dei «Lieder», sulla soglia del «Licht». Questo «Licht» sarebbe in relazione con lo «strahlende Bund» della poesia *Mit den Verfolgten*, composta anch’essa il 27 novembre 1963. Di nuovo, dunque, nel gesto della poesia, nel suo «greifen», il celeste e il terrestre si confanno l’uno all’altro, non nell’armonia vitalistica e ‘naturale’ di una coappartenenza intuita, ma piuttosto nel corrispondere di una verticalità resistente, di un’allerta in cui la lingua resta contratta nel tratto filiforme e oblungo della sua tensione. A calcare il marchio di questa resistenza è, secondo Wögerbauer, anche l’«ich» che risuona in «Lichtton».

Peter König, mantenendo il parallelo con il *Fadensonnenzeiger*, parla del *Lichtton-Verfahren*. Si tratta del metodo per l’incisione e la riproduzione dei primi tapes musicali. Anche in questo caso, come in quello dell’apparecchio di Kratzenstein, il funzionamento del processo è legato ad un filamento di luce.

L'aggettivo «baumhoch» è riportato dal Grimms Wörterbuch. Il suo significato è semplicemente «altitudine arboris insignis». Il «Ton», ancora nel *Grimms*, mantiene un triplice significato: quello uditivo (come rumore, «Geräusch», o suono, «Schall»), quello visivo (come tonalità, ad esempio di colore, «Ton der Farbe»), e infine quello medico e trasversale in cui il termine recupera il significato originario di «elasticità» («Elasticität»), «tensione» («Spannung»). Nel «Lichtton» risuona dunque proprio quella verticalità, quel tendere di cui parla Wögerbauer. È però al contempo una piattaforma girevole, che collegandosi ai «Fadensonnen» dell'apertura conduce poi, in un inesausto movimento di interna trasmutazione, ai «Lieder» della chiusa. La poesia, che nella desolazione grigionera si erge ad altezza d'albero, raggiunge quella tensione che le permette di prendersi la luce, di prendersi quei soli a filo che adesso, da traccia di una distruzione, vengono rivalutati come istanza di resistenza, come trattenimento (ma è il pensiero a compiere questo passo!). Questo apre alla svolta della chiusa:

es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.

Stante la sua interpretazione immediata dei versi precedenti, Gadamer osserva una altrettanto immediata consequenzialità che li legherebbe a questi ultimi: l'aver raggiunto altezze luminose e celesti permette alla parola di cantare oltre gli umani, in uno spazio di eternità.

Di maggiore intensità è invece l'analisi di Bevilacqua:

La chiusa del poema si presta a letture differenziate, sebbene il suo senso positivo o comunque ottativo non possa essere messo in discussione. Si è voluto vedere in quel «al di là degli uomini» un accenno a un vero e proprio «aldilà»: tesi insostenibile per chi sa che Celan non ha mai coltivato idee di trascendenza e credenze o sentimenti propriamente religiosi. La frase, più correttamente, può essere capita come un aldilà immanente alla storia umana, ossia come una dimensione che trascende gli uomini (non l'uomo) che abitano lo squallore del nostro tempo, per aprirsi ad un'era di umanità finalmente degna di questo nome, in quanto essa, a differenza della nostra, sarà accessibile a un esercizio in positivo del canto. Del resto la frase è sempre stata intesa come una affermazione, ma non è detto che pienamente lo sia. Essa riproduce il contenuto di un pensiero ottativo, che si appella alla fiducia nell'uomo (e quindi nel canto) che ancora si poteva avere quando verdeggiava quell'«albero» [il gelso, nda], cioè prima che il male si manifestasse in tutto il suo supremo orrore. [...] Vi sono ancora, si pensa, canti possibili «al di là degli uomini», «melodie da cantare», ma non è detto esplicitamente che questa possibilità sarà realizzata; e soprattutto non è detto che a realizzarla sarà l'io poetico che si riconosce nel ciclo.

«Oltre gli umani» significa dunque (per Bevilacqua) «in una rinnovata umanità», in una umanità che deve essere realizzata, forgiata.

Wögerbauer suggerisce invece che quel «Menschen» sia da intendersi in tutt'altro modo. Nella poesia *Mandorla* si leggono i due versi:

Judenlocke, wirst nicht grau

[...]

Menschenlocke, wirst nicht grau.

Le ultime parole della poesia *Fadensonnen* sono quindi da intendersi, secondo Wögerbauer, alla luce di una sostanziale identità tra «Menschen» e «Juden». «Al di là degli umani» significa, scrive, «jenseits des Hades». Si tratta, secondo Wögerbauer, di una sentenza, non di una esperienza mistico/religiosa, né di una trascendenza storico/utopica¹⁴.

È con gli umani che i canti vengono intonati: in onore di una umanità uccisa a causa del suo essere-umano, contro l'umanità, dalla parte dei perseguitati.

[...]

I Lieder possono contrassegnare tanto la tradizione rinnegata quanto, di contro, la sua riassunzione, che conduce dal «Liedton» al «Lichtton» e che del resto può riallacciarsi alla rottura e alla intellettualizzazione della «Liedtradition» romantica [...]. Se in generale vi sono ancora canti da intonare, allora non come espressione di una – seppur perturbata – esigenza armonica, ma in conformità al Lichtton, in cui si manifesta di nuovo lo «strahlende Bund» con i «perseguitati»¹⁵.

È al di là degli umani che la poesia trova gli umani, i perseguitati, a cui vuole restare fedele con la propria lingua. La poesia si accorda sul «Lichtton» allo scopo di rammemorarli¹⁶ – *nella* (e non con la) lingua. I canti che si intonano in quel nonluogo non possono più impiantarsi su di un «Liedton». In essi risuona il «Lichtton», il centro pulsante di questa poesia, che assorbe e sovverte, che ribalta i *Sonnenfäden* in *Fadensonnen*, i *Lieder* in *Lieder jenseits der Menschen*.

¹⁴ Per quanto Wögerbauer individui, come sostenitori della prima e della seconda ipotesi, rispettivamente, Meinecke e Janz, trovo sia pacifica la possibilità di sostituire Gadamer a Meinecke (esperienza mistico/religiosa) e Bevilacqua a Janz (trascendenza storico/utopica).

¹⁵ WF 124-126.

¹⁶ A tale proposito Wögerbauer pone l'accento sul verbo «denken», qui come altrove presentato nella forma «Gedanke», che rimanda ad un ricordo, ad una rammemorazione (WF 125). Si veda anche O. Pöggeler, *Spur des Worts*, Alber, München 1986, p. 169.

Vorrei richiamare adesso, legittimato certo solo da una certa corrispondenza tematica, un passo dalle prose inedite di Celan:

Si lasci alla poesia la sua oscurità; forse – forse! – essa offre, quando tutte le estreme evidenze (che le scienze esatte già oggi ci pongono di fronte agli occhi) hanno modificato il fondamento della stirpe umana, – forse essa al fondo di questo fondamento offre l'ombra, in cui l'uomo riflette sulla sua natura umana¹⁷.

In queste parole l'umanità è posta in relazione alla luce e alle ombre, proprio come nella poesia *Fadensonnen*. I soli a filo, nel medio del loro assorbimento/ribaltamento – il «Lichtton» –, arrivano ad accordarsi con gli umani, in un canto che chiede salvezza e testimonianza presso la lingua, e non attraverso i suoi contenuti. Il loro adombramento, che figurava la desolazione, brilla di nuovo come istanza di redenzione, come *chance* dell'umanità. Quello che qui di nuovo appare come tratto esclusivo della poesia di Celan è l'assoluta simultaneità di quanto sentenza e di quanto incarna. Nella chiusa, in cui si annunciano canti da intonare al di là degli umani, la poesia stessa si annovera come facente parte di quei canti. Il cielo decadente in cui filtrano filamenti di sole è già divenuto un altro scenario, infigurabile (è già un *Ton*), in cui sulla desolazione grigionera compaiono «Fadensonnen». È qui già in atto ciò che nella seconda parte della poesia si esplicita: la presa del «Lichtton» da parte del pensiero. Così la chiusa riassorbe tutta la poesia, lascia che tra le sue maglie possa tralucere un unico movimento iniziale, quello che si concentra sul «Lichtton» che la poesia ha assunto come sua «Stimmung», e in cui si sono riversati i «Sonnenfäden», che divengono «Fadensonnen», e i «Lieder», che divengono «Lieder jenseits der Menschen». E questo «al di là», è bene soffermarcisi, non è – mi pare – un «al di là» religioso, né metafisico. Direi piuttosto un 'al di là biologico', marcatamente antireligioso e antimetafisico, un ulteriore esempio del processo 'involutivo' della parola poetica pensato da Celan¹⁸, per il quale, in questo caso, un «al di là» vale paradossalmente come un 'al di qua': come nel Kafka di *Von den Gleichnissen*, che Celan leggeva in quegli anni, o come nelle *Veglie di Bonaventura*, in cui qualche anno dopo Celan, leggendo un passo relativo al carattere radicalmente biologico del «Leben» in contrapposizione al «Mensch», annota a margine: «es sind noch Lieder zu singen jenseits der Menschen», come a dire che proprio in quella logica egli aveva scritto quel verso¹⁹. «Oltre gli umani» si-

¹⁷ P. Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*, cit., p. 142 (traduzione dell'autore).

¹⁸ Si veda l'intervento di B. Böschstein pubblicato nel presente volume.

¹⁹ Devo queste informazioni, reperibili solamente consultando la biblioteca di Paul Celan, conservata presso il Deutsches Literatur Archiv di Marbach am Neckar, a Massimo Pizzingrilli, che qui ringrazio.

gnifica dunque ritorno alla radice, ritorno dell'umano a quella creaturalità indifesa e nondimeno resistente in cui i 'sommersi' e i 'salvati' trovano la chance di un incontro, di una comunione profana, a prescindere da ogni misticismo e da ogni pagano vitalismo eroico.

Ma oltre – o al di sotto di – questa lettura, forse eccessivamente speculativa, questo movimento risuona nello spazio energetico che il messaggio e il poetato di questa poesia producono sul piano percettivo. Tale movimento, esplicitatosi nel «Lichtton», è il «Lichtton» medesimo di questa poesia. I «Fadensonnen» sono già un «tono di luce», fanno risuonare la resistenza della lingua, il mantenimento della sua tensione, fanno risuonare nel «Licht» il «Ton», e rilucere nel «Ton» il «Licht». La loro luce diviene «Lichtton», la tensione diviene suono. Quello che la chiusa fa rumoreggiare è già avvenuto, i «Lieder» vengono intonati dal pensiero, il quale si è appropriato del tono di luce.

Il tono di luce è insomma il poetato di questo testo. È l'ossatura della sua lingua nonché la figura della sua significazione.

La citazione riportata in esergo al presente intervento trova nella lettura di *Fadensonnen* una decisa conferma. Nello scarto simultaneo tra il messaggio (la pietra della lingua, il suo essere così-e-così) e il poetato (la soglia figurale della poesia, il suo momento di passaggio, il suo stato discreto) si dà ciò che Celan chiama «Diskontinuität des Gedichts». Grazie a tale discontinuità la poesia rifiuta ogni 'sistema' (ad esempio quello romantico o decadente che vede nei «Fadensonnen» null'altro che «Sonnenfäden») e resiste, grazie alla solida scorza della sua «Struktur», al vento terribile con cui il «System» aspira ad assorbirla. Addensandosi sul suo «Lichtton», la poesia si comporta esattamente come un *Cristallo di fiato*, una specie di stasi del respiro che resiste al 'sistema' senza per questo disfarsi, senza rovinare nell'ammutolimento. Il pensiero poetico ha compiuto, da libera creatura, il suo passo. E la poesia si conferma di nuovo, nel medio del suo carattere strutturale, della sua radicale attualità, della sua potenza evocativa, dei suoi riferimenti a fatti esperiti e conosciuti, come vicenda del pensiero.

DALL'IO ALL'ALTRO
LÉVINAS LETTORE DI CELAN¹

Francesco Camera

Das Gedicht bringt das Andere ein.

Paul Celan

Tra i poeti che nella seconda metà del Novecento hanno attirato l'attenzione dei filosofi un posto di primo piano spetta senza dubbio a Paul Celan. Di lui si sono interessati pensatori che sostengono posizioni filosofiche diverse, per non dire opposte: Th.W. Adorno, M. Heidegger, H.-G. Gadamer, E. Lévinas, J. Derrida. Le ragioni di questa fortuna sono da attribuire semplicemente al fascino esercitato dai versi di Celan, oppure la sua opera poetica – per la forma linguistica in cui si presenta e per i suoi contenuti tematici – è destinata inevitabilmente ad incrociare alcuni problemi fondamentali che agitano il pensiero contemporaneo?

Sarebbe ingenuo voler fornire una risposta esaustiva a questo interrogativo, anche se oggi molti interpreti riconoscono che nelle poesie celaniane affiorano alcuni dei principali problemi di natura filosofica, in particolare quelli relativi al carattere di verità della creazione artistica e alla natura specifica del linguaggio poetico. Si tratta di temi sui quali si è soffermata più volte la riflessione dello stesso Celan, che da diverse angolature ha sottoposto ad una radicale discussione le possibilità dell'arte e della poesia in dialogo costante con la tradizione filosofica (come testimoniano gli scritti in prosa di argomento poetologico, i numerosi appunti inediti e le annotazioni di lettura di recente pubblicati)². In questa sede,

¹ Nel corso del presente lavoro saranno usate le seguenti abbreviazioni, seguite da cifra romana per il volume e cifre arabe per il numero di pagina: GW = P. Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, a cura di B. Allemann e S. Reichert con la collaborazione di R. Bücher, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983-86; CP = P. Celan, *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998; VP = P. Celan, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, trad. it. a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993.

² Le riflessioni di natura poetologica sono riassunte in particolare nelle *Reden* pubblicate in GW III 185-203 (VP 3-22; 34-36; 61). Per quanto riguarda i materiali inediti, è ora disponibile la raccolta P. Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*, hrsg. von B. Wiedemann und B. Badiou, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2006. Gli appunti di lettura dei testi di argomento filosofico si possono consul-

non potendo esaminare in modo dettagliato questi eterogenei materiali, cercheremo innanzitutto di richiamare brevemente alcuni tratti essenziali del linguaggio poetico celaniano (focalizzando l'attenzione in particolare sul significato «idiomatico» e dialogico), per poi passare ad esaminare come questa concezione del poetare sia stata recepita nel contesto filosofico contemporaneo da Lévinas e abbia contribuito a fecondare la sua originale riflessione sui temi dell'alterità e della trascendenza.

1. *La lingua come «idioma»*

La storia biografica di Celan ricalca il *cliché* dell'«ebreo errante», del sopravvissuto alla tragedia epocale della persecuzione e dello sterminio. Per tutta la vita egli ha dovuto fare i conti con la «ferita» lasciata aperta dalla *Shoah* e tutte le sue liriche sono memori di questo evento senza mai nominarlo esplicitamente; esse nascono da un trauma profondo, da una esperienza di dolore e di morte che ne orienta sia le forme espressive sia i contenuti.

Per un caso singolare la sua vicenda biografica si è intrecciata con la lingua tedesca, quella lingua che storicamente ha contribuito alla manifestazione della differenza ebraica ma che ha poi imposto in modo violento la sua cancellazione. Con la decisione di scrivere poesie in tedesco, l'ebreo Celan ha dovuto fare i conti con «l'ammutolare orrendo» e con «le mille tenebre gravide di morte» che hanno avvolto (e trasformato) quella lingua appresa nell'infanzia. Tuttavia, essa rimase «vicina e non perduta in mezzo a tante perdite», ma segnata profondamente dal lutto e dal dolore³. Come risulta dai versi di una poesia giovanile, la scelta della lingua tedesca si pone fin dall'inizio sotto il segno di una inevitabile ambivalenza⁴. Infatti, essa è in primo luogo «lingua-madre» (*Muttersprache*), lingua parlata dai familiari, ma è anche la lingua di coloro che li hanno assassinati (*Mördersprache*)⁵; essa è dunque evocatrice di morte e via di salvezza, origine del dolore e custode della memoria.

tare in P. Celan, *La bibliothèque philosophique*. Catalogue raisonné des annotations établi par A. Richter, P. Alac et B. Badiou, Éditions Rue d'Ulm, Paris 2004.

³ GW III 185 sg. (VP 35): «raggiungibile, vicina e non perduta [*unverloren*] in mezzo a tante perdite restava una sola cosa: la lingua. La lingua, essa sì, nonostante tutto, rimase non perduta. Ma ora dovette passare attraverso le proprie risposte mancate, passare attraverso un ammutolare orrendo, passare attraverso le mille e mille tenebre di un discorso gravido di morte. Essa passò [...] attraverso quegli eventi essa passò. Passò e le fu dato di riuscire alla luce, "arricchita" da tutto questo».

⁴ Ci riferiamo agli ultimi due versi *Nähe der Gräber* (GW III 20): «Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim, / den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?» («E sopporti tu, oh madre, come un tempo a casa / la rima tedesca dolorosa e somnessa?»).

⁵ Questo intreccio è stato evidenziato da molti interpreti, in particolare da M. Blanchot, *Le dernier à parler*, Fata Morgana, Montpellier 1984, pp. 43 sgg. (*L'ultimo a parlare*, trad. it. di C. Angelino, il melangolo, Genova 1990, p. 45), che ha sottolineato come al poeta sia toccato in sorte «di scrivere poesie nella lingua mediante cui

Questa duplicità permette di cogliere un aspetto essenziale del linguaggio poetico celaniano: esso porta il segno indelebile dei tragici eventi e si impone come luogo della memoria che tenta di recuperare l'eco della voce dei morti. Questa «funzione anamnestic» della lingua materna, che rielabora e «traduce» in parole il lutto, la perdita, il dolore, è riscontrabile soprattutto in gran parte delle liriche del primo periodo, che si riferiscono per lo più ad un mondo scomparso con un atteggiamento misto di attenzione e di devozione nei confronti di coloro che non possono più proferire parola⁶. In molte poesie il verso assume quasi il potere orfico di ridare voce a persone della cerchia familiare, oppure di riportare in vita paesaggi e cose distrutte, ridotte a «fumo» e a «cenere». Tuttavia, le parole dei versi non arrivano mai a sanare la «ferita»; si tratta infatti di una «ferita» che non può e non deve essere dimenticata e che accompagna costantemente l'«ebreo errante» nelle sue peregrinazioni, impedendogli di cedere alla tentazione della rimozione. Il legame con la lingua tedesca è dunque complesso e profondo, segnato da una forte tensione: essa rimane «vicina e lontana», «familiare ed estranea»⁷. In esilio con la lingua materna, lontano dalla terra natia cancellata dalle carte geografiche, l'ebreo Celan non può dimenticare quella lingua; essa rappresenta per lui la «traccia inconfondibile» della propria esistenza, capace di «trasmigrare» con lui ovunque, di collegare il passato al futuro⁸. Come ha dichiarato egli stesso, con quella lingua «io ho tentato di scrivere poesie: per parlare, per orientarmi, per accertare dove mi trovavo e dove stavo andando, per darmi una prospettiva di realtà. E fu, chiaramente, vicissitudine, movimento, un porsi in cammino; fu il tentativo di trovare una direzione»⁹.

la morte fece irruzione su di lui, sui suoi cari, sui milioni di Ebrei e non-Ebrei». Un pensiero analogo è espresso anche da E. Jabès, *La memoir des mots*, Fourbis, Paris 1990, pp. 14 sg. Per un approfondimento di questo intreccio, rimandiamo allo studio di T. Buck, *Muttersprache, Mördersprache. Celan-Studien*, Rimbaud, Aachen 1993.

⁶ Ci riferiamo in particolare alle raccolte *Mohn und Gedächtnis* e *Von Schwelle zu Schwelle*, all'interno delle quali assumono un significato emblematico le poesie *Ein Lied in der Wüste* (GW I 11 [CP 7]) e *Andenken* (GW I 21 [CP 207]). La «funzione anamnestic» della lingua è stata messa in luce di recente nel ricco e documentato studio di C. Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata 2005, pp. 25-91.

⁷ Secondo quanto si legge in un appunto pubblicato in A. Gellhaus et al., *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer*, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar 1997, p. 395, a Celan, che si definisce «un vecchio ebreo-tedesco», la propria lingua si presenta come «das Fremdnahe», ovvero come «Nah-Gefremdte». Annotazioni che lasciano trasparire questa ambivalenza si trovano anche in P. Celan, *Mikrolithen sind, Steinchen*, cit., pp. 40, 57, 106.

⁸ La locuzione «untrügliche Spur» («traccia inconfondibile») si trova nella poesia *Engführung* (GW I 197 [CP 333]). Nella poesia *Osterqualm* (GW II 85 [CP 649]) troviamo l'espressione «mitgewanderte Sprache» («lingua che migrava con noi»); in *Es ist alles anders* (GW I 284 [CP 493]) leggiamo: «es wandert überallhin, wie die Sprache» («trasmigra ovunque come la lingua»). Sono tutte espressioni che attestano la fedeltà alla lingua materna in una condizione di esilio.

⁹ GW III 185 (VP 35).

Vale la pena sottolineare che il processo «anamnestico» che accade nella lingua materna non arriva mai a recuperare totalmente il mondo distrutto, ma la rievocazione avviene sempre a distanza, in modo parziale e frammentario. Inoltre, se la lingua tedesca deve esprimere il dolore che attraverso di essa è entrato con violenza nella storia, questa lingua non potrà più avere una forma armonica, ma assumerà inevitabilmente toni dissonanti e stridenti; risulterà trasformata, sovvertita nelle sue elementari regole sintattiche e modificata con l'introduzione di composti personali o azzardati neologismi. Filtrata attraverso l'esperienza personale del poeta, la lingua materna viene «riscritta», le parole «ricreate», formando nuove connessioni tra *signifié* e *significant* spesso contrastanti con quelle correnti. Come è stato notato¹⁰, la lingua di Celan sembra essere «spaesata, spezzata», una sorta di «metatedesco» molto simile ad un «idioma», in cui ogni singola espressione o locuzione assume il carattere di singolarità e unicità significante.

A più riprese Celan ha sottolineato questo carattere del suo linguaggio poetico ricorrendo ad un pensiero di Valéry: «Poésie: langage à l'état naissant. Linguaggio *in statu nascendi*»¹¹. Con questa citazione egli ha inteso sottolineare che ogni «poema» («Gedicht») è una composizione linguistica in cui le singole parti sono insostituibili (e «irreversibili») perché portano il segno inconfondibile di ciò che viene ricordato con quelle precise parole. Di conseguenza, il linguaggio poetico non si basa su una struttura oggettiva preesistente (sulla *langue*); nelle singole poesie all'opera «non è mai la lingua stessa [*die Sprache selbst*], la lingua in sé e per sé [*die Sprache schlechthin*]»¹², ma la *parole* personale, sempre storicamente determinata. La poesia è «il linguaggio di un singolo individuo diventato figura [*Gestalt*]»¹³. Nel discorso intitolato *Der Meridian* questo aspetto individuale (o «esistentivo») del linguaggio poetico è incarnato dal personaggio büchneriano di Lucile, «per la quale la lingua possiede qualcosa di personificabile e percettibile coi sensi» e attraverso la quale la parola diventa «antiparola» («Gegenwort») che sovverte i significati tradizionali¹⁴. In stretta sintonia con questo singolare personaggio tragico, per Celan «il

¹⁰ G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. it. di R. Bianchi e C. Béguin, Garzanti, Milano 2004, p. 462, che osserva come per Celan il tedesco sarebbe stato «una materia prima che gli apparteneva fatalmente e che tuttavia era anche contingente e potenzialmente ostile [...] un "metatedesco"».

¹¹ P. Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen*, cit., p. 100: «Poésie: langage à l'état naissant. Sprache *in statu nascendi* also, freiwerdende Sprache. Das Flüchtige, Verschwebende des Vorgangs». Si tratta di una citazione che si trova in numerosi appunti (cfr. ad esempio ivi, p. 130), ma che è reperibile per la prima volta nella lettera ad Hans Bender del 18 novembre 1954 (cfr. ivi, p. 505).

¹² GW III 167 sg. (VP 38); cfr. anche GW III 186 (VP 35).

¹³ P. Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen*, cit., p. 197 (VP 49).

¹⁴ GW III 189 (VP 5); GW III 194 (VP 11): «Lucile percepisce il linguaggio come figura e direzione e respiro», come espressione vitale della sua persona.

poema [*Gedicht*] non smarrisce il senso delle proprie date [...], esso parla, sempre e soltanto, rigorosamente in prima persona»; è «linguaggio attualizzato [*aktualisierte Sprache*] [...] di colui il quale non dimentica che sta parlando sotto l'angolo di incidenza della sua propria esistenza, della sua condizione creaturale»¹⁵.

Questo carattere di «individuazione radicale» del linguaggio ha catturato l'attenzione di Derrida, per il quale la cifra della scrittura poetica celaniana può essere sintetizzata dalla terrificante ambiguità del termine *schibboleth*¹⁶, che è al tempo stesso segno di appartenenza e di discriminazione. Compresa sotto questa cifra, le poesie celaniane sono segnate da una tensione ossimorica proprio a causa della difficoltà di ricordare la *Shoah* nella lingua degli assassini: sono inevitabilmente tese tra il pronunciabile e l'impronunciabile, tra la traduzione e l'originale, tra la salvezza e la distruzione. Memore di Auschwitz, in ogni poesia la lingua tedesca viene messa a morte e risuscitata, tanto che le singole parole assumono una «erranza spettrale». La lingua diventa «idioma», un elemento proprio di cui il poeta si serve, ma che di volta in volta mette in movimento e sovverte, procurandole una sorta di cicatrice o di ferita mortale. In ogni poesia transita tutta l'eredità della lingua tedesca che però viene ricreata e trasformata (o «attualizzata»), quasi fosse una sorta di «lingua migrante» o nomade, che non appartiene al poeta come possesso esclusivo¹⁷.

La lettura di Derrida insiste sul fatto che nelle liriche celaniane ogni parola si colloca in una zona di confine: è una sorta di «incisione» (o di «circoncisione») sul corpo della lingua che diventa traccia iscritta e cancellata, il cui «resto» si dà sotto forma di «cenere». L'incisione della lingua è reperibile nella «data» che ogni poesia porta con sé quale segno di unicità e di individuazione. Infatti, secondo le affermazioni dello stesso Celan, la poesia si esprime con «l'accento acuto del presente»¹⁸: non è mai «senza tempo» ma «cerca di aprirsi un varco attraverso il tempo»¹⁹. Con

¹⁵ GW III 196 sg. (VP 14 sg.). Cfr. anche P. Celan, *Mikrolithen sind, Steinchen*, cit., p. 197 (VP 48): «colui che sa di parlare sotto l'angolo d'incidenza della sua propria esistenza, sa che il linguaggio della sua poesia [...] [è] linguaggio attualizzato, sonoro e sordo ad un tempo, liberato nel segno di un'individuazione indubbiamente radicale».

¹⁶ J. Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Galilée, Paris 1986 (*Schibboleth per Paul Celan*, trad. it. di G. Scibilia, Gallio, Ferrara 1991). Col termine *Schibboleth* Derrida si riferisce al titolo dell'omonima poesia (GW I 131 [CP 223 sg.]). Il termine è la traslitterazione della parola ebraica che si trova in Gdc 12, 6, che Derrida intende come mero «segno di riconoscimento» (cfr. *ivi*, pp. 44 sg.; trad. it. cit., p. 37).

¹⁷ *Id.*, *La langue n'appartient pas. Entretien avec Éveline Grossman*, «Europe», 79, 2001, n. 861-862, pp. 81-91. Una tappa ulteriore del colloquio con la poesia celaniana si può leggere ora in J. Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, Galilée, Paris 2003, pp. 25 sgg.

¹⁸ GW III 190 (VP 6).

¹⁹ GW III 186 (VP 35).

una metafora si può dire che «le poesie sono configurazioni porose. La vita qui scorre e rifluisce, sotterranea e autonoma, riconoscibile anche nella figura più estranea»²⁰.

Il recupero della memoria invade la lingua, la rende recettiva, permeabile, contaminata dal tempo, da «ciò che è accaduto» («das, was geschah»); attraverso il linguaggio poetico non può quindi accadere una catartica trasfigurazione o «purificazione» del dolore, né una illusoria fuga nel passato²¹. Anzi, le poesie sono «un ricordare nuovamente [*Wiedererinnern*]» che comporta «una anticipazione nel ricordo [*Vorerinnern*]»²²; aprendosi un varco attraverso il tempo esse sono un avviso e un ammonimento per il futuro. Lo sforzo di recuperare la memoria dei morti non ha quindi una funzione meramente celebrativa, ma si indirizza a coloro che oggi non possono dimenticare «che ci sono anche i morti»²³. Per dare voce al dolore dei morti il linguaggio poetico deve rivolgersi verso di loro e la poesia deve diventare luogo di ascolto, di incontro e di dialogo.

2. Il poema come luogo di incontro

Nella poesia celaniana la lingua materna può essere luogo della memoria in quanto ha una struttura essenzialmente dialogica. Essa risponde al bisogno di non spezzare il rapporto col «tu» materno, che è simbolo di generazione di vita ma che di fatto appartiene al regno dei morti²⁴. Nell'evoluzione dell'itinerario poetico celaniano questa esigenza assume una portata più ampia, che va al di là della persona materna o delle figure appartenenti alla cerchia familiare. Infatti, la ricerca insistita di un interlocutore personale assume configurazioni molteplici ed è presente in moltissime poesie nella forma dell'allocuzione, dell'invocazione o della supplica, mentre il carattere essenzialmente dialogico del poetare è sostenuto esplicitamente negli scritti teorici di argomento poetologico²⁵.

²⁰ P. Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen*, cit., p. 108; cfr. anche ivi, p. 23.

²¹ Celan è infatti convinto che il linguaggio poetico debba essere sobrio e attento ai fatti: «non trasfigura, non “poetizza”», ma attraverso l'atto del nominare «tenta di essere vero» (GW III 167 [VP 37]).

²² Cfr. P. Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen*, cit., p. 191.

²³ Ivi, p. 122 (n. 215): «io non scrivo soltanto per i morti, ma per i vivi – sicuramente per quelli che sanno che ci sono anche i morti». Si tratta di una precisazione per chi ha osservato che le sue poesie sarebbero state scritte per celebrare esclusivamente i morti.

²⁴ Un esempio emblematico di questa ricerca insistita del «tu» materno, che recupera le proprie radici, si può trovare nella poesia *Radix Matrix*, (GW I 239 [CP 405]).

²⁵ Il significato dialogico dell'opera poetica celaniana è ormai riconosciuto da diversi studiosi ed è riconducibile all'intreccio di molteplici influenze culturali e religiose. Come ha osservato C. Miglio, *op. cit.*, p. 20, Celan unisce «il dialogismo di matrice buberiana, il cabalismo linguistico mistico-negativo di Gerschom Scholem, l'eredità post-simbolista di Paul Valéry, la narrazione lirica della memoria di Mandel'stam». Per quanto concerne lo sfondo filosofico, lo studio più ricco rimane

Fedele alla sua condizione di «ebreo errante», Celan ha concepito non solo l'atto creativo del poetare (il *Dichten*) ma anche il suo risultato (il *Gedicht*) come costantemente in movimento e «in cammino» (*unterwegs*). Non si tratta però di un vagare privo di una direzione, in quanto il linguaggio poetico ha un orientamento ben preciso: seguendo il filo della memoria, si progetta in avanti e si dirige verso altri. La parola poetica rompe l'isolamento dell'«io» e va incontro al «tu»; non è mai il monologo dell'«io lirico» con se stesso, ma è sempre luogo di incontro con un interlocutore²⁶.

Nel primo scritto che riassume le sue riflessioni teoriche Celan ha sostenuto queste tesi con le seguenti parole:

La poesia, essendo una manifestazione linguistica e quindi dialogica per natura, può essere un «messaggio in bottiglia» [*Flaschenpost*], gettato a mare nella convinzione [...] che esso possa, un qualche giorno e da qualche parte, essere sospinto a una spiaggia, alla spiaggia del cuore [*Herzland*]. Le poesie sono anche in questo senso in cammino [*unterwegs*]: esse hanno una meta. Quale? Qualcosa di accessibile, di acquisibile, forse un *tu* o una realtà aperti al dialogo²⁷.

Secondo questa dichiarazione, incentrata sulla metafora del «messaggio in bottiglia», il poetare è concepito come una via di accesso al «tu», come un itinerario che porta l'io verso l'altro, ed ha quindi una motivazione e una struttura essenzialmente dialogiche.

Oltre che in numerose composizioni poetiche, questo aspetto affiora anche nell'unico testo in prosa di carattere narrativo pubblicato da Celan: il *Gespräch im Gebirg*. Qui, in uno scenario in cui domina il silenzio della montagna, il poeta cerca di stabilire un dialogo con la realtà; quest'ultima sembra però chiusa in se stessa, oppure si esprime in una lingua neutra che ricorre alla forma impersonale della terza persona. Si tratta di «una lingua non per te e non per me [...], una lingua, insomma, senza Io e senza Tu, solo Egli, solo Esso»²⁸. E tuttavia il poeta, nel suo incedere lento e insistente, continua a percuotere col suo «bastone» (che rappresenta la poesia) la nuda «pietra» (la realtà); continua a tentare di stabilire un dialogo con un interlocutore che sembra parlare un linguaggio altro ed estraneo.

quello di B. Fassbind, *Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Celan und Konzepte von der Intersubjektivität bei Buber, Heidegger und Lévinas*, Fink, München 1995, in particolare pp. 77-106.

²⁶ La ricerca di un «interlocutore», di qualcuno o qualcosa cui porgere ascolto o indirizzare la parola, è un tema che Celan riprende dalla concezione poetica di Mandel'stam: cfr. O. Mandel'stam, *Dell'interlocutore*, in Id., *Sulla poesia*, trad. it. di M. Olsoufieva, Bompiani, Milano 2003, pp. 56-62. Per la concezione monologica del poetare, rifiutata da Celan, cfr. G. Benn, *Problemi della lirica*, in Id., *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Adelphi, Milano 1992, pp. 266-302.

²⁷ GW III 186 (VP 35 sg.).

²⁸ GW III 170 sg. (VP 44).

In questo sforzo di aprire un dialogo per mezzo del linguaggio poetico molti interpreti hanno riconosciuto l'influsso della filosofia di Buber, autore letto fin dagli anni giovanili da Celan²⁹. Anche per quest'ultimo, infatti, la poesia è allocuzione dialogica che privilegia la coppia «io-tu» a quella «io-esso» e che evita quindi la forma anonima della terza persona³⁰. Questa influenza emerge più chiaramente se teniamo presente una pagina di un'opera giovanile di Buber in cui si affermava che «ogni poesia è dialogo»³¹, un pensiero ripreso successivamente molti anni dopo dal filosofo ebreo in una importante conferenza che Celan apprezzava molto³². In essa Buber aveva criticato la concezione «monologica» del linguaggio sostenuta da Heidegger e aveva difeso il primato della «parola proferita», che nasce nella concreta situazione dialogica tra l'io e il tu. Sulla base di questa impostazione, Buber arrivava ad affermare che se non ci fosse un autentico dialogo (*Gespräch*) non ci sarebbe neppure nessun poema (*Gedicht*), perché la poesia è parola rivolta a un tu, «parola proferita» («*Gesprochenheit*») alla ricerca di un interlocutore³³.

Questi elementi del pensiero dialogico ritornano in modo evidente nelle parti centrali del discorso intitolato *Der Meridian*, in cui l'attività poetica viene presentata ricorrendo all'immagine geografica del «meridiano», che interseca luoghi diversi lungo una traiettoria comune permettendo loro di incontrarsi. Scrive Celan:

Il poema [*Gedicht*] è solitario. Solitario e in cammino [*unterwegs*]. Chi lo scrive vi rimane inerente. Ma allora il poema non si colloca, proprio per questa ragione, dunque già a questo punto, dentro l'incontro [*Begegnung*] – dentro il mistero dell'incontro?

²⁹ Come riferisce I. Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983, p. 140. Sulle letture dei libri di Buber da parte del poeta si veda ora P. Celan, *La bibliothèque philosophique*, cit., pp. 467 sgg.

³⁰ Si tratta di una posizione in accordo con quanto sostenuto da Buber nelle sue opere filosofiche principali: cfr. M. Buber, *Ich und Du*, in Id., *Werke*, Kösel-Lambert Schneider, München/Heidelberg 1962, Bd. I, pp. 77-170 (*Io e Tu*, in M. Buber, *Il Principio dialogico e altri saggi*, trad. it. di A. Poma, San Paolo, Cinisello Balsamo 1993, pp. 57-157).

³¹ M. Buber, *Daniel. Gespräche von der Verwirklichung*, in Id., *Werke*, cit., Bd. I, p. 63 (*Daniel. Cinque dialoghi estatici*, trad. it. di F. Albertini, La Giuntina, Firenze 2003, p. 108). Sull'importanza di questo libro, letto e annotato da Celan, ha richiamato l'attenzione A. Gellhaus, *Marginalien. Paul Celan als Leser*, in O. Pöggeler, Ch. Jamme (a cura di), «*Der glühende Leertext*». *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, Fink, München 1993, pp. 41-65 (in particolare p. 48).

³² Ci riferiamo alla conferenza monacense del 1960: M. Buber, *Das Wort, das gesprochen wird*, in Id., *Werke*, cit., Bd. I, pp. 442-453. Come ha ricordato O. Pöggeler, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Alber, Freiburg/München 1986, pp. 149 sg., Celan condivideva le critiche alla concezione monologica del linguaggio che in questa conferenza Buber aveva rivolto ad Heidegger.

³³ M. Buber, *Das Wort, das gesprochen wird*, cit., p. 450.

Il poema tende ad un altro, esso ne ha bisogno, esso ha bisogno di un interlocutore [*Gegenüber*]. Lo va cercando e vi si dedica.

Ogni oggetto, ogni essere umano, per il poema che è proteso verso l'altro, è figura di questo altro.

Il poema [...] diventa l'opera di qualcuno che tuttavia continua a usare i sensi, rivolto a tutto quanto appare integrandolo, apostrofanolo; diventa colloquio [*Gespräch*] – spesso colloquio disperato.

È solo entro lo spazio di questo colloquio che si costituisce l'entità interlocutoria, la quale si aduna attorno all'io che l'appella e la nomina. Ma, in questa presenza, l'entità interlocuita e nominata, fin quasi a diventare un tu, introduce il suo essere altro³⁴.

Le strade che la poesia percorre sono allora le stesse «sulle quali la lingua diventa sonora, sono incontri [*Begegnungen*], vie che una voce percorre incontro a un tu che la percepisce, vie creaturali, forse progetti di esistenza, un proiettarsi oltre di sé per trovare se stessi [...] una sorta di ritorno in patria [*Heimkehr*]]»³⁵.

Insieme a queste affermazioni programmatiche, questi temi sono presenti in misura insistente e costante anche negli appunti preparatori di *Der Meridian*. Da un esame complessivo, emerge chiaramente come l'attività poetica si origini da una condizione di solitudine dell'io che rivolge la sua attenzione a ciò che accade, con cui tenta di entrare in rapporto. Lo sforzo di percepire ed osservare, di andare al di là di se stesso, si realizza nella scrittura poetica attraverso l'allocuzione linguistica³⁶; essa progetta una sorta di spazio aperto, ospitale, «occupabile» da persone e cose con le quali interloquire³⁷. La scrittura poetica si esprime come «una sollecitazione rivolta al tu»³⁸, è animata da una tensione dialogica simile ad una spinta utopica che la porta ad attendere la venuta dell'interlocutore³⁹. Il poema diventa luogo di incontro all'interno del quale si delineano i contorni di coloro che vengono nominati⁴⁰. In questo modo «l'io incontra se stesso nell'incontro con l'altro – e viceversa»; la vera identità del poeta (la

³⁴ GW III 198 (VP 16).

³⁵ GW III 201 (VP 19).

³⁶ P. Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen*, cit., p. 198 (VP 49): le poesie sono sempre «le poesie di uno che percepisce ed osserva, uno che volge la sua attenzione a quanto appare, lo interroga, e gli parla: esse sono *dialogo* (*Gespräch*)».

³⁷ Id., *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, hrsg. von B. Böschstein und H. Schmall, TCA, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, p. 142 (n. 489).

³⁸ Ivi, p. 135 (n. 450); cfr. anche pp. 139 (n. 475) e 206 (n. 903).

³⁹ Ivi, p. 136 (n. 457): «il poema attende (è aperto verso) il suo tu, che è assente-advieniente e proprio per questo rimane futuro». Questo aspetto dell'attesa è presente in numerosi appunti: cfr. in particolare ivi, pp. 87 (n. 119), 92 (n. 152), 96 (n. 182), 104 (n. 235), 129 (n. 409), 147 (n. 523).

⁴⁰ Id., *Mikrolithen sinds, Steinchen*, cit., p. 115 (n. 198.3): «Le poesie sono incontri [*Begegnungen*], forse eventi (*Begegnisse*)».

sua vera «patria») si trova quindi nel poema stesso, si costituisce attraverso il linguaggio che muta in continuazione nel corso dell'attività poetica⁴¹.

Sulla base di queste indicazioni diventa possibile individuare alcune forme ricorrenti in cui si struttura il rapporto dialogico nelle diverse raccolte poetiche celaniane. Innanzitutto occorre premettere che tra l'io e il tu non esiste mai una contrapposizione, ma un rimando reciproco che si esprime attraverso l'allocuzione linguistica e che spesso diventa un legame di solidarietà. Entrambi sono entità mobili, che si costituiscono all'interno della relazione in cui di volta in volta si trovano coinvolti, pur rimanendo nettamente persone distinte. In modo particolare, rispetto all'«io lirico» che apre lo spazio dialogico del poema, il tu si differenzia perché è per lo più circondato da una enigmatica opacità dovuta alla sua appartenenza al regno dei morti, che lo colloca in una lontananza spaziale e temporale. Per questa ragione Celan osserva a più riprese che nello spazio dialogico del poema «l'entità interlocuita» porta sempre con sé l'ombra del «suo essere altro». Si tratta di un alone impenetrabile che non può e non deve essere eliminato; anzi, il poema sembra raggiungere lo scopo di «prendersi cura di ciò che è altro» proprio quando arriva a «percepire» o a «ricepire» la personale individualità dell'interlocutore⁴². Ciò avviene operando un «salto», una sorta di «autosuperamento del soggetto» che parla alla prima persona, per lasciare posto alla voce dell'altro⁴³. Questo pensiero è presente nella stesura finale di *Der Meridian*, in cui Celan precisa che il poema deve parlare «anche per conto di estranei [...] per conto di un altro – chissà, magari di un tutt'Altro»⁴⁴. Con queste parole il poeta vuole sottolineare che lo spazio dialogico del poema si delinea sempre più come un luogo di accoglienza in cui l'io si proietta fuori di sé e in cui l'altro (l'estraneo) può fare «sentire la sua distanza», può mantenere «quanto è più suo: il tempo che gli è proprio»⁴⁵.

Attraverso l'esercizio anamnastico del linguaggio, la voce dell'altro viene recuperata dall'oblio, ma mantiene l'eco della distanza rispetto ad ogni sua possibile attualizzazione nel presente. Spesso però la memoria si perde nel buio e l'altro assume i contorni indefiniti dell'assente che non risponde. «Ciò che è estraneo resta estraneo, non “corrisponde” e non “risponde” completamente, mantiene il suo carattere di fenomeno, la sua

⁴¹ Ivi, p. 133 (n. 430); Id., *Mikrolithen sinds, Steinchen*, cit., p. 95 (n. 156).

⁴² Ivi, p. 126 (n. 228): «Das Gedicht bringt das Andere ein».

⁴³ Id., *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, cit., pp. 133 (nn. 431-433; 428-429) e p. 205 (n. 893).

⁴⁴ GW III 196 (VP 14).

⁴⁵ Id., *Mikrolithen sinds, Steinchen*, cit., p. 198 (VP 49 sg.): «ciò che attraverso la nominazione e l'interlocuzione è diventato praticamente un tu introduce la propria alterità ed estraneità. Ancora nell'*hic et nunc* del poema [...] esso fa sentire la sua distanza, mantiene quanto è più suo: il tempo che gli è proprio».

opacità»⁴⁶. Le poesie assumono la forma di «domande rivolte ad un interlocutore che tace, il cui tacere sollecita ad interrogare ancora»⁴⁷. In questi casi la ricerca dell'interlocutore si trasforma in un «dialogo disperato» e l'allocuzione poetica diventa un angosciato interrogare, una sorta di accorata invocazione che si esprime ai margini dell'ammutolire⁴⁸. Nei versi il linguaggio si fa contratto, balbettante, le parole spezzate, sincopate. Certamente la poesia nasce dalla natura dialogica e interrogante dell'esistenza, ma nel verso tutti gli elementi linguistici e tutte le strutture sintattiche risultano spesso insufficienti ad esprimere una qualche risposta proveniente dall'interlocutore che si dovrebbe incontrare. Eppure, anche in questo caso, il *Gedicht* non cessa di essere *Gespräch*, confermando che l'autentico poetare è una sorta di allocuzione infinita che segue le tracce dell'assente. Se il poema non trova risposta, «deve stare anche per colui che non risponde», con la sua solitudine deve dare testimonianza del silenzio dell'assente, oppure evocarlo con un pronome indefinito⁴⁹. E forse proprio per questa ragione la poesia viene definita da Celan «una scuola di effettiva umanità», che «insegna a comprendere l'altro in quanto altro (vale a dire nel suo essere-altro) [...] e ci invita a rivolgerci a questo altro»⁵⁰, a inseguire le sue tracce che significano al tempo stesso presenza e assenza, vicinanza e lontananza. Prima ancora di essere una scelta poetica (o estetica), il ricorso alla lingua materna e l'esigenza dialogica sembrano quindi essere sostenuti da una motivazione etica che arriva a toccare i confini del linguaggio e accetta il rischio dell'esposizione all'alterità

3. Il «linguaggio della prossimità»

Lo sfondo etico in cui si colloca l'intera ricerca poetica di Celan e le motivazioni dialogiche che la ispirano hanno attirato l'attenzione di Lévinas, che in un intervento pubblicato subito dopo la tragica morte del poeta ha sottolineato il significato dialogico della sua poesia e ha individuato in essa una profonda sintonia con la propria ricerca filosofica. Sulla base della sua personale esperienza di ebreo sopravvissuto all'olocausto, egli ha infatti sostenuto che il poetare celaniano attesterebbe il passaggio dall'essere all'altro, dal «linguaggio del neutro» al «linguaggio della pros-

⁴⁶ Id., *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, cit., pp. 71 (n. 57) e 141 (n. 485).

⁴⁷ Id., *Mikrolithen sinds, Steinchen*, cit., p. 128 (n. 236.2).

⁴⁸ GW III 197 (VP 15): «[...] il poema rivela, ed è innegabile, una forte inclinazione ad ammutolire [*eine starke Neigung zum Verstummen*]» e «si afferma ai margini di se stesso».

⁴⁹ P. Celan, *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, cit., pp. 151 sg. (n. 546) e 137 (n. 464). Cfr. anche Id., *Mikrolithen sinds, Steinchen*, cit., p. 147 (n. 263.2).

⁵⁰ Id., *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, cit., pp. 104 sg. (n. 240), 130 (n. 410). Cfr. anche Id., *Mikrolithen sinds, Steinchen*, cit., p. 123 (n. 216).

simità»⁵¹. Nel «messaggio in bottiglia» dei versi, in cammino verso un interlocutore, sarebbe possibile ritrovare l'eco di un'«altra voce»; una voce capace di interrompere il monologo dell'«io-soggetto» che parla in prima persona per lasciare spazio all'altro uomo, al prossimo⁵².

Privilegiando in particolare la lettura degli scritti in prosa di argomento poetologico e del *Gespräch im Gebirg*⁵³, la riflessione di Lévinas prende le mosse da alcune affermazioni della nota lettera ad Hans Bender, in cui Celan, riflettendo sul senso della creazione poetica, aveva affermato: «solo mani veraci scrivono poesie veraci. Io non vedo alcuna differenza di principio tra una stretta di mano e un poema»⁵⁴. In queste brevi parole Lévinas vede riassunto il senso complessivo dell'intera opera poetica celaniana, secondo cui il poema, a motivo della sua struttura essenzialmente dialogica, viene ricondotto al livello di una semplice «interiezione»: diventa «gesto» che nella sua immediatezza si indirizza ad altri e che, prima ancora di voler comunicare un messaggio specifico al destinatario, vuole instaurare con lui un rapporto diretto mediante «una stretta di mano»⁵⁵.

Secondo Lévinas, da un lato questa concezione del poetare si allontana dalla teoria strutturalista, che pensa il segno (o il «significante») come mero strumento di espressione dei significati concettuali; dall'altro mette in luce la sua profonda differenza rispetto all'idea heideggeriana del linguaggio come «casa dell'essere». Non si tratta infatti di un linguaggio che rivela l'orizzonte luminoso, che apre o instaura un mondo dotato di

⁵¹ E. Lévinas, *Paul Celan. De l'être à l'autre*, «La Revue de Belles Lettres», 96, 1972, n. 2-3, pp. 193-199, poi in Id., *Noms propres*, Fata Morgana, Montpellier 1976, pp. 59-66 (*Paul Celan. Dall'essere all'altro*, in *Nomi propri*, trad. it. di F.P. Ciglia, Marietti, Casale Monf. 1984, pp. 47-54). Di recente il saggio è stato pubblicato in volume, illustrato con gli acquarelli di A. Holand: E. Lévinas, *Paul Celan. De l'être à l'autre*, Éditions Fata Morgana, Cognac 2004. Si veda anche Id., *Lettre à Terriers (à propos de Paul Celan)*, «Terriers», 1979, n. 6, pp. 11-12, che però non ci è stato possibile reperire.

⁵² I possibili punti di contatto tra la prospettiva filosofica levinassiana e la concezione poetica celaniana sono stati rilevati da W. Lesch, *Die Schriftspur des Anderen. Emmanuel Lévinas als Leser von Paul Celan*, «Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie», 35, 1988, pp. 449-468, e da Th. Wiemer, *Die Passion des Sagens. Zur Deutung der Sprache bei E. Lévinas und ihrer Realisierung im philosophischen Diskurs*, Alber, Freiburg/München 1988, pp. 406-413. Si veda anche B. Fassbind, *op. cit.*, pp. 74 e 94 sgg.

⁵³ Nel suo saggio Lévinas si riferisce alle seguenti traduzioni francesi allora disponibili: P. Celan, *Strette. Poèmes suivis du Méridien et d'Entretien dans la montagne*, trad. di A. du Bouchet et al., Mercure de France, Paris 1971; P. Celan, *Trente-deux poèmes, deux discours*, trad. di R.M. Mason e J.E. Jackson, «La Revue de Belles Lettres», 96, 1972, n. 2-3, pp. 12-87.

⁵⁴ GW III 177 (VP 58).

⁵⁵ E. Lévinas, *Paul Celan. De l'être à l'autre*, in Id., *Noms propres*, cit., p. 59 (trad. it. cit., p. 47): «il poema, linguaggio compiuto e ricondotto al livello di un'interiezione, di un'espressione così poco articolata, come una strizzatina d'occhio, come un segno fatto al prossimo! [...] segno che è il suo stesso significato [...]: il soggetto dà segno di questa donazione di segno fino al punto di farsi interamente segno».

senso, ma di parole «balbettanti» assai meno pretenziose che non seguono gli automatismi della *langue*. Se infatti la scrittura poetica nasce dal movimento delle mani ed è simile ad una «stretta di mano» personale, il poema si situa «nel momento del puro toccare, del puro contatto, dell'atto di afferrare, dell'atto di stringere, che è, forse, un modo di donare persino la mano che dona. Linguaggio della prossimità per la prossimità, più antico di quello della *verità dell'essere*»⁵⁶.

Affermando che il movimento dialogico del poetare celiano tende alla «prossimità», Lévinas individua una profonda vicinanza con la sua prospettiva filosofica, che con metodo fenomenologico descrive la relazione intersoggettiva al fine di neutralizzare il primato dell'io ed affermare i diritti dell'altro. Questa sintonia emerge in particolare da una lettura attenta del discorso intitolato *Der Meridian*, che Lévinas considera giustamente un «testo ellittico, allusivo, che si interrompe incessantemente per lasciare passare nelle interruzioni l'altra voce, come se due o più discorsi si sovrapponessero [...] secondo un contrappunto»⁵⁷. L'attenzione si sofferma in particolare su quei passi in cui il *Gedicht* viene presentato come *Gespräch* e l'essenza del linguaggio viene individuata nel suo carattere di allocuzione infinita che tende all'incontro⁵⁸.

La centralità dell'aspetto dialogico viene rintracciata anche nel *Gespräch im Gebirg*, in cui il linguaggio viene presentato come una strada in salita che si arrampica in direzione di un interlocutore. Anche in questo caso, Lévinas ribadisce come lo scenario della montagna – le pietre «contro le quali urta il bastone dell'errante»⁵⁹ – non sia affatto un luogo ospitale in cui il poeta possa soddisfare la propria esigenza dialogica e disporsi all'incontro con l'altro. Anzi, secondo il filosofo, la montagna rappresenta la sfera impersonale e neutra dell'«essere», il greve peso dell'«il y a» privo di tracce umane, da cui occorre uscire verso l'«altrimenti che essere». Non è un caso quindi che nel breve racconto lo scenario della natura si presenti insensibile e muto: «al di sopra e al di là di questo silenzio e dell'insignificanza di un corrugamento del terreno detto montagna, e per interrompere il rumore del bastone che colpisce la pietra e l'eco di questo rumore sulla roccia, è necessaria [...] una vera parola»: la parola dialogica che andando verso l'altro apre lo spazio dell'incontro⁶⁰.

⁵⁶ Ivi, p. 60 (trad. it. cit., p. 48). In più punti del primo paragrafo del suo saggio Lévinas insiste sul fatto che il linguaggio poetico celiano rappresenta la contestazione radicale della concezione ontologica heideggeriana, secondo cui «il linguaggio parla» o «il linguaggio è la casa dell'essere».

⁵⁷ Ivi, p. 60 sg. (trad. it. cit., p. 48).

⁵⁸ Ivi, p. 60 sg. (trad. it. cit., p. 48 sg.), dove vengono riportati in traduzione francese alcuni brani del testo celiano, che si possono leggere in GW III 196-198 (VP 14-16) e sui quali abbiamo richiamato l'attenzione nel paragrafo precedente.

⁵⁹ Ivi, p. 65 (trad. it. cit., p. 52).

⁶⁰ Ivi, p. 65 (trad. it. cit., p. 53). Questi spunti dell'interpretazione levinassiana del *Gespräch im Gebirg* sono stati ripresi e rielaborati da S. Mosès, *Quand le langage*

Commentando i testi celaniani, Lévinas nota la presenza delle «categorie di Buber», ma sottolinea anche l'importanza del movimento di estroflessione dell'io che andando verso l'altro finisce per allontanarsi da se stesso. Questo comporta che l'asse dialogico non sia costruito in modo simmetrico ma assegni all'interlocutore una posizione preminente. Se infatti l'attività poetica non coinvolge esclusivamente la soggettività del poeta ma è un parlare che concerne un'altra persona, l'«io lirico» non ha più una posizione egemonica. L'«interpellazione» del tu equivale ad una rinuncia a parlare in prima persona per lasciare spazio all'iniziativa dell'interlocutore. La componente soggettivistica risulta allora superata e «il poeta non mantiene, nel passaggio all'altro, la sua sovranità orgogliosa di creatore», ma viene sottoposto ad una «singolare de-sostanziazione dell'io»⁶¹. Lévinas può quindi affermare che nelle singole poesie il primato totalizzante (e totalitario) dell'«io-soggetto» viene neutralizzato; l'«io lirico» si colloca in una posizione subordinata o passiva rispetto al tu e non compare più nella forma del nominativo ma in quella dell'accusativo.

In questa trasformazione dell'asse dialogico il poeta si dimostra estremamente sensibile e ospitale nei confronti dell'altro: è «attenzione», «ricettività estrema», «donazione»; l'io si spoglia della propria identità egoistica, fino ad arrivare a parlare il linguaggio dell'altro e a sostituirsi a lui. Non è affatto casuale quindi che Lévinas abbia posto il verso celaniano «Ich bin du, wenn ich ich bin» («Io sono tu quando io sono io») come esergo alla sua trattazione della «sostituzione», un tema centrale del suo pensiero con il quale la «de-soggettivizzazione dell'io» tocca il suo apice⁶². Nella scelta di questo verso, il poeta celaniano si conferma un «movimento centrifugo» o eccentrico, una «uscita» che presuppone «una rottura assoluta, come se andando verso l'altro uomo si trascendesse l'umano, in direzione dell'utopia»⁶³. Affiorano qui alcuni tratti riconducibili alla tradizione ebraica, che secondo Lévinas dimostrano come,

se fait voix: Paul Celan: Entretien dans la montagne, in M. Broda (a cura di), *Contre-jour. Etudes sur Paul Celan*, Cerf, Paris 1986, pp. 117-131.

⁶¹ E. Lévinas, *Paul Celan. De l'être à l'autre*, in Id., *Noms propres*, cit., p. 62 (trad. it. cit., p. 50).

⁶² Il verso è tratto dalla terza strofa della poesia *Lob der Ferne* (GW I 33 [CP 51]). La citazione si trova in E. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Nijhoff, La Haye 1974, p. 125 (*Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, trad. it. di S. Petrosino e M.T. Aiello, Jaca Book, Milano 1983, p. 123). Su questa citazione ha richiamato l'attenzione O. Pöggeler, *op. cit.*, p. 11, che considera nel suo insieme la filosofia levinassiana assai prossima alla poetica celaniana (ivi, p. 405, nota 10).

⁶³ E. Lévinas, *Paul Celan. De l'être à l'autre*, cit., p. 63 (trad. it. cit., p. 51). Cfr. anche ivi, p. 64 (trad. it. cit., p. 52): andando dall'io all'altro, «il poema si spinge oltre», verso un luogo estraneo, verso un «non-luogo» che si mostra «nella luce dell'utopia».

tramite la poesia, si possa mettere in discussione la concezione egoistica della soggettività e si possa pensare l'alterità o la trascendenza⁶⁴.

È significativo osservare che in questo contesto anche l'immagine circolare del «meridiano» – secondo la quale il proiettarsi fuori di sé porterebbe l'io a ritornare a se stesso – viene interpretata come un movimento utopico verso un «non-luogo», come una traiettoria che avrebbe «una finalità senza fine». «È come se, nell'andare verso l'altro, io potessi ricongiungermi con me stesso e impiantarmi in una terra, ormai natale, affrancata da tutto il peso della mia identità», una sorta di «terra promessa» intravista attraverso l'esodo, l'erranza e lo spaesamento⁶⁵. Secondo questo nomadismo tipicamente ebraico, il poema non porta l'uomo ad «abitare poeticamente sulla terra», radicandolo in una patria; diviene invece «interrogazione dell'altro, ricerca dell'altro»: un canto che «sale nel donare, nell'uno-per-l'altro, nello stesso significare della significazione. Significazione più antica dell'ontologia e del pensiero dell'essere, e che sapere e desiderio, filosofia e libido già presuppongono»⁶⁶.

Da queste parole finali del saggio, emerge chiaramente come secondo Lévinas il significato principale dell'intera opera poetica celaniana consista in una sorta di *gesto etico* che testimonia la responsabilità verso il prossimo e sollecita a pensare l'alterità. Alla base di questa interpretazione vi è la convinzione – già espressa da Buber – che la poesia sia «parola proferita», in cui «il soggetto si espone all'altro» e in cui il contenuto del testo scritto passa in secondo piano rispetto al gesto verbale che va incontro all'interlocutore⁶⁷. Come abbiamo visto in precedenza, si tratta di un aspetto sul quale si è soffermata – seppur in modo non sistematico – la riflessione di Celan e che Lévinas collega ad un altro tema della sua ricerca filosofica dell'ultimo periodo: la rivendicazione del primato del «dire» sul «detto»⁶⁸. Con questi termini egli intende sottolineare che nel linguaggio poetico celaniano in primo piano è il puro interpellare, l'evento stesso della pros-

⁶⁴ In modo perentorio, Lévinas afferma infatti: «che ci sia, nel saggio di Celan sul poema, un tentativo di pensare la trascendenza è evidente»: ivi, p. 62 (trad. it. cit., p. 49).

⁶⁵ Ivi, p. 64 (trad. it. cit., p. 52).

⁶⁶ Ivi, p. 66 (trad. it. cit., p. 54).

⁶⁷ E. Lévinas, *La transcendance des mots*, in Id., *Hors Sujet*, Fata Morgana, Montpellier 1987, pp. 220 sg. (*Fuori dal soggetto*, trad. it. di F.P. Ciglia, Marietti, Genova 1992, p. 159): «Parlare significa interrompere la mia esistenza di soggetto e di padrone [...]. Il soggetto che parla non situa il mondo in rapporto a se stesso, [...] ma in rapporto all'Altro. Questo privilegio dell'Altro smette di essere incomprensibile non appena ammettiamo che il fatto primario dell'esistenza non è l'*in sé*, né il *per sé*, ma il *per l'altro*. [...] Grazie alla parola proferita, il soggetto che si pone si espone».

⁶⁸ Su questo tema si veda in particolare E. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, cit., pp. 46-66 (trad. it. cit., pp. 46-65). Cfr. anche il saggio *Langage et Proximité*, in Id., *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, Paris 1982³, pp. 217-236 (*Linguaggio e prossimità*, in *Scoprire l'esistenza con Husserl e Heidegger*, trad. it. di F. Sossi, Cortina, Milano 1998, pp. 253-276).

simità e della donazione. Pertanto, nella sua caratterizzazione essenziale l'allocuzione poetica è un «dire» che va incontro all'altro prima ancora di ascoltare una sua chiamata: è una «risposta che precede la domanda» e in questo modo manifesta una «responsabilità verso il prossimo, che rende possibile, grazie al suo *per l'altro*, tutta la manifestazione del donare»⁶⁹.

Non si può fare a meno di notare come questo primato del «dire» ponga in secondo piano ciò che viene «detto» dalle parole delle singole poesie⁷⁰. Sembra infatti che quest'ultime non siano importanti tanto per i messaggi che comunicano (per i loro enunciati contenuti nel testo scritto) quanto perché sono luoghi in cui risuona una voce che chiama a rispondere. Per questa ragione forse l'interpretazione levinassiana non prende in considerazione i testi poetici. Nel saggio in questione viene citata un'unica poesia: il lungo poema *Engführung*, che mostrerebbe in modo emblematico il tratto ebraico della poesia celaniana⁷¹. Un altro riferimento si può trovare nell'esergo del saggio, in cui viene citata la strofa finale della poesia *Cello-Einsatz*⁷²:

*alles ist weniger, als
es ist,
alles ist mehr.*

tutto è meno, di
quanto è,
tutto è più.

La scelta di questi versi da parte di Lévinas è probabilmente motivata dal fatto che essi si prestano ad individuare il tema di fondo del suo pensiero: la paradossale struttura asimmetrica della «relazione metafisica» tra l'io e l'altro. Spesso questa relazione viene descritta ricorrendo all'«idea dell'Infinito in noi», che è simile all'irruzione dall'esterno di un «di più» (o «sovra più») nel «di meno» della soggettività egoistica, in grado di aprirla verso una realtà altra ed eccedente. Si tratta quindi di una scelta che finisce per confermare il parallelismo tra poesia e filosofia, evidenziando come entrambe – pur utilizzando strumenti diversi – tendono ad un obiettivo comune: a sostenere il primato della responsabilità etica nei confronti di altri.

⁶⁹ Id., *Paul Celan. De l'être à l'autre*, cit., p. 60 (trad. it. cit., p. 48). Come è stato osservato da E. Ferrario, *Tre letture di Paul Celan. Ermeneutica e poesia in Gadamer, Lévinas, Derrida*, «La ragione possibile. Rivista di filosofia e teoria sociale», 3, 1993, n. 1, pp. 79-129: «nella parola poetica di Celan, Lévinas sottolinea il farsi voce di quel movimento del Medesimo verso l'Altro, che, piuttosto, e prima di ogni «accasamento», evidenzia il rischio, il trauma, la sfasatura e la non contemporaneità, che caratterizzano l'incontro con l'altro» (ivi, p. 107).

⁷⁰ E. Lévinas, *Paul Celan. De l'être à l'autre*, cit., p. 63 (tr. it. cit., p. 51): «le cose appariranno, certo – il detto di questo dire poetico; ma all'interno del movimento che le porta all'altro, come figure di questo movimento. [...] Il fatto di parlare all'altro precede ogni tematizzazione».

⁷¹ Ivi, p. 64 (trad. it. cit., p. 52). La poesia *Engführung* si può leggere in GW I 195-204 (CP 331-345).

⁷² GW II 76 (CP 631).

L'interpretazione levinassiana rappresenta un significativo esempio di come un autorevole esponente della filosofia novecentesca di matrice ebraica abbia instaurato un colloquio fruttuoso con alcuni aspetti fondamentali del poetare celiano. Si tratta di una lettura che si concentra soprattutto su temi generali (come la struttura, i caratteri e la finalità del linguaggio poetico), lasciando in secondo piano l'effettivo confronto con la personalità storica del poeta e la lettura diretta delle sue poesie. Indubbiamente essa ha il merito di valorizzare il significato dialogico, ma non prende in considerazione alcuni aspetti problematici della scrittura poetica, che – come abbiamo visto – spesso si presenta nella forma di un «dialogo disperato» e si muove sulle tracce dell'assente. In ogni caso, sottolineando che il poema è principalmente luogo di incontro, l'interpretazione di Lévinas conferma indirettamente che il linguaggio poetico celiano (con il suo carattere personale o «idiomatico») non è mero ricordo della *Shoah*. Come viene puntualmente osservato a proposito del poema *Engführung*, il suo tema principale – costituito proprio dalla «Passione di Israele sotto Hitler» – non ha affatto un carattere particolaristico, ma assume «un significato per l'umanità intera»⁷³. Se dunque quei versi sono luogo della memoria che hanno una «funzione anamnestic», essi non sono mai rivolti solo al passato e non assumono toni esclusivamente autobiografici. Anch'essi, come tutte le altre poesie, sono «doni per chi sta all'erta, doni che implicano destino»⁷⁴, ed hanno quindi una destinazione rivolta al futuro.

In conclusione, l'interpretazione di Lévinas permette di cogliere il significato universale e il respiro etico dell'intera opera celiana. Le poesie aprono uno spazio libero dove gli uomini possono incontrarsi senza dover rinunciare alle proprie individualità e dove le loro voci possono trovare ascolto. Anche quando tentano di tradurre in parole il dolore e il trauma per «ciò che è accaduto» con un «linguaggio attualizzato» che «sa di parlare sotto l'angolo di incidenza» personale, i versi hanno sempre un significato «sovraindividuale» o «antibiografico»⁷⁵. Nel loro essere in cammino in direzione di un interlocutore, mettono in atto un gesto che tutti gli uomini possono comprendere. Un gesto che trascende la finitezza dell'umano e rimane aperto all'alterità.

⁷³ E. Lévinas, *Paul Celan. De l'être à l'autre*, cit., p. 64 (trad. it. cit., p. 52): «Celan non si riferisce all'ebraismo come ad un particolarismo pittoresco o ad un folklore familiare. Senza dubbio la Passione per Israele sotto Hitler – tema delle venti pagine di *Engführung*, lamento dei lamenti [...] – aveva, agli occhi del poeta, un significato per l'umanità intera».

⁷⁴ GW III 177 sg. (VP 58). Si veda anche la lettera a Werner Weber del 26 marzo 1960, in A. Gellhaus *et al.*, *op. cit.*, p. 397: «Gedichte – ja, Gedichte sind Geschenke; Geschenke – aus wessen Hand?».

⁷⁵ P. Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen*, cit., p. 95 (nn. 154-156), in cui il poeta riflette su «Der übersingulare Zug der Poesie» e osserva: «Echte Dichtung ist antibiographisch». In un'altra annotazione afferma: «Sie sollten meine Gedichte so lesen, als wäre ich nicht da» (ivi, p. 129, n. 236.3).

PAUL CELAN.
IL MALE E LA LUCE

Roberto Carifi

Se è vero, come ha scritto Jabès, che in ogni nome si annida la cifra disperata di *Auschwitz* («Dans tout nom, il y a un nom dérangent: Auschwitz»), l'antefatto che espone all'innominabile ogni nominazione e sospende alla radicalità del male l'essenza etica del dialogo, Celan ha convertito l'esilio e il deserto nella scommessa di un passo ulteriore, nell'azzardo di un cammino da percorrere insieme proprio quando l'*io* non può più dichiararsi e il *tu* è ancora una alterità sconosciuta.

Ma io ritengo – e simile pensiero a questo punto non può destare la Loro sorpresa – io ritengo che da sempre tra le speranze del poema vi sia quella di parlare in tal modo anche per conto di *estranei* – no, questa parola ormai non posso più usarla – di parlare, precisamente in tal modo, di parlare *per conto di un Altro* – chissà, magari di *tutt'Altro*¹.

Quella di Celan è una lingua tenuta in vita da una apertura che la rinnova e le conferisce una direzione, «come se la distruzione di sé avesse già avuto luogo perché altri possa esserne preservato o perché *sia serbato un segno portato attraverso l'oscurità*»². Costretto a parlare nella lingua degli aguzzini, nell'idioma più familiare rovesciatosi nell'orribile diktat dei «maestri dello sterminio», Celan ha conosciuto l'abisso di una parola prossima al silenzio definitivo, ma nell'oscura minaccia rappresentata dalla «maestà dell'assurdo» i suoi frammenti «rischiarano all'improvviso, anche dopo che tutto è ormai sprofondata nell'oscurità»³.

Vulcanica parola, ammasso
che il mare copre rombante.

Sopra andava fluttuando
la ciurmaglia

¹ P. Celan, *Il Meridiano*, in Id., *La verità della poesia*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993, p. 14.

² M. Blanchot, *L'ultimo a parlare* Il Melangolo, Genova 1990, p. 13.

³ Ivi, p. 33.

delle anti-creature: inalberava
 un vessillo – plagio e facsimile
 fanno rotta pomposi verso la storia.

Finché tu non erutti
 la tua parola-luna, dal che
 deriva il prodigio del riflusso
 e cuori-
 forme il cratere
 attesta nudo i primordi,
 le nascite
 regali⁴.

Paul Celan è forse il poeta di questo secolo che maggiormente riassume il destino della poesia come dono estremo, parola pronunciata al limite del silenzio e dell'indicibile. La sua è una lingua poetica impastata di morte eppure straordinariamente viva, aperta alla risonanza vertiginosa del male e a tratti illuminata da una luce debole e resistente alla notte. Dunque una lingua dell'Altro interrogata e al tempo stesso ascoltata nell'apertura del varco dove una debole luce resiste e si afferma nella notte del mondo: «la fine fa credibile / il nostro inizio, // dinanzi ai maestri / che ci avvolgono / nel loro silenzio, / nel non-trapassato, si afferma / lo stento / lucore».

Celan afferma che non c'è differenza «tra una stretta di mano e una poesia», che essa è linguaggio creaturale, direzione attraverso un altro che potrà sempre venire incontrato e accolto nella sua stranianza. Se è giusto affermare che questo è il versante ebraico della poesia di Celan, il movimento senza ritorno che secondo Lévinas giustifica l'appartenenza al *luogo* nel suo sradicarsi verso una alterità, è altrettanto vero che il *tu*, interpellato ai limiti di una negatività dove ogni chiamata rischia di cancellarsi, rappresenta il destino stesso della poesia, del linguaggio che più radicalmente si espone. La sfida paradossale che Celan ha portato nell'essenza profonda del gesto poetico consiste nella speranza «mantenuta nella negatività radicale di cui la poesia ci parla»⁵, speranza «volta al singolare, ma aperta verso un "tu" carnale e vivente, che l'appassionato lettore di Kropotkin e Gustav Landauer poteva ancora declinare al "noi"»⁶. Il carattere creaturale e direzionale della poesia celaniana, alla ricerca di un luogo che non può darsi nella forma fondante del *patrio* romantico ma sempre come luogo di una ulteriore apertura, di una possibilità tentata nonostante l'impossibile conciliazione tra tempo e lingua, costituisce forse il lascito

⁴ P. Celan, *Wortaufschüttung*, in Id., *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, p. 546.

⁵ G. Maragliano, *Il paese della poesia*, in *Voci del Novecento. N. 3 – Paul Celan*, a cura di G. Maragliano, p. 3 (inserto di «Leggere», n. 26, novembre 1990).

⁶ *Ibid.*

maggiore di Celan nell'epoca più minacciata dall'assenza di fondamenti. Nel suo paradossale cammino la poesia di Celan si rovescia «nel rinvio ad una lingua inesistente: una lingua che non appartiene ad un luogo segnato sulla carta geografica, quanto a ciò che attraversa i luoghi, in un percorso temporale che è spaziale e temporale insieme»⁷.

SALMO

Nessuno ci impasta di nuovo, da terra e fango,
nessuno insuffla la vita alla nostra polvere.
Nessuno.

Che tu sia lodato, Nessuno.
È per amor tuo
che vogliamo fiorire.
Incontro a
te.

Noi un Nulla
fummo, siamo, resteremo,
fiorendo:
la rosa del Nulla,
la rosa di Nessuno.

Con
lo stemma anima-chiara,
lo stame ciel-deserto,
la corona rossa
per la parola di porpora
che noi cantammo al di sopra,
ben al di sopra
della spina⁸.

Dove regna la sovranità del nulla, osserva Blanchot, diviene urgente dichiarare che nulla è perduto, attraverso il deserto dove «resta pur sempre, per ripararsi, una parola libera che si può vedere, ascoltare: *essere insieme*»⁹. La direzione (*Richtung*) poetica, da Celan indicata nel *Discorso di Brema* come movimento verso un luogo ancora occupabile, «forse verso un “tu” a cui possa rivolgersi la parola», rappresenta la speranza in una lingua «non smarrita» nel cuore del nulla che l'avvelena, la pazienza di chi trattiene il respiro per parlare ancora. Cristallo di fiato (*Atemkristall*) la parola poetica attraversa il deserto, va «dall'oscuro» nella libertà

⁷ Ivi, p. 11.

⁸ P. Celan, *Psalm*, in Id., *Poesie*, cit., p. 378.

⁹ M. Blanchot, *L'ultimo a parlare*, cit., p. 41.

che contende il primato al «Meister aus Deutschland», il maestro tedesco sulle cui labbra ogni lingua diventa la muta risonanza del nulla.

Il passo (*Schritt*) poetico di Celan, invertendo la rotta e percorrendo la via *impossibile* di un messaggio in bottiglia consente che nella svolta di respiro compaia qualcos'altro, il segreto di chi fa appello e lo raccoglie a sua volta nella comune *terra del cuore*. Le cifre dell'Esilio e della Dimora, che sintetizzano il tratto spaesato dell'umano abitare, quella perdita di riferimento all'essere che la violenza di questo secolo ha rovesciato nella radicale e vertiginosa epifania del nulla, si interrogano reciprocamente nella poesia di Celan fino a configurare la possibilità di un nuovo *essere a casa*.

Illeggibilità di questo
mondo. Tutto doppio.

Gli orologi poderosi
danno ragione all'ora spaccata,
rauchi.

Incastrato nel più profondo di te,
tu smonti da te stesso
per sempre¹⁰.

Ora che il mondo interamente abitabile (*heimatliche Welt*) pensato da Hölderlin e da Novalis appare una lontana utopia e non c'è ritorno che non debba passare attraverso il dolore di un esodo senza fine, *l'ora senza sorelle* in cui secondo Celan si è di nuovo a casa («Và, la tua ora / non ha sorelle, sei – / sei a casa») apre verso una comunità possibile, verso un linguaggio eticamente fondato nella disponibilità per ciò che è altro.

Ma allora il poema non si colloca [...] dentro l'incontro – dentro il mistero dell'incontro?¹¹.

¹⁰ P. Celan, *Unlesbarkeit*, in Id., *Poesie*, cit., p. 1108.

¹¹ P. Celan, *Il Meridiano*, cit., p. 15.

IL MERIDIANO E LA CROCE DELLA POESIA

Fabrizio Desideri

Avvicinarsi alla poesia di Celan nel falso presupposto che la chiave di comprensione sia offerta dal vissuto, anche inteso nella sua determinazione storica (nella dialettica dolorosa tra memoria e presente), significherebbe mancarla. Oltre che dalla stessa poesia celaniana la testimonianza più eloquente è offerta da *Il Meridiano*, il discorso pronunziato da Celan, in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner, il 22 ottobre 1960 a Darmstadt. Qui Celan conferma come per essere prossima alla vitalità dell'umano sentire la poesia lavori nella consapevolezza della distanza, nel senso del suo immanente limite. Ogni tentativo di lasciarsi tale limite alle spalle, nella cattiva illusione che la verità della poesia possa consistere nel sentimento che esprime, sarebbe tradire il compito etico assegnatole (la responsabilità di fronte alla parola) e, con esso, la possibilità stessa di raggiungere il suo altro, seppure nella forma di un appello. Anche di fronte all'esperienza dello Sterminio che Celan condivide, e di cui si fa insostituibile voce, non è permesso il corto circuito tra sentimento (materia 'immediata' della vita) e parola poetica. Come del resto aveva colto benissimo un autore molto distante da Celan, Benedetto Croce:

La poesia non può copiare o imitare il sentimento, perché questo, che ha forma per sé, nella sua sfera, non ha forma innanzi a lei, non è innanzi a lei niente di determinato, ma è il caos e, poiché il caos è un semplice momento negativo, è il nulla. La poesia crea essa, come ogni altra attività spirituale, con la soluzione il problema, con la forma il contenuto, che non è materia informe, ma formata¹.

Ma qual è la *materia* cui la poesia dà forma? Non certo il sentimento nella sua mitica immediatezza. Piuttosto il linguaggio che articola il sentire. Non, però, il linguaggio in generale, né un linguaggio originario, ma la propria lingua, la lingua in cui dico *Io* e pronuncio il mio nome, la lingua che parlo, la lingua che potremmo dire 'semplicemente' *materna*. Se questo 'semplicemente' vale senz'altro per molti poeti, nel caso Celan (e di altri – ma di Celan in maniera eminente e definitiva), vale in un senso del tutto

¹ B. Croce, *La poesia*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1994, p. 18.

peculiare. Nel caso di Celan, infatti, a ‘materna’, dobbiamo aggiungere ‘assassina’. La lingua in cui lavora il dire poetico celaniano – la sua scrittura – è, nello stesso tempo, materna e assassina, assassina e materna.

Già questa semplice e quasi ovvia precisazione basta a confermare che la lingua come «materia formata» dalla poesia di Celan non si dispone sull’asse Mallarmé-Valéry della poesia contemporanea, non riguardando essa né l’idea di un poema assoluto né la tensione verso di esso, verso una pura sonorità in-significante, che tende alla musicalità di una lingua libera dal vincolo dei significati o, addirittura, alla pagina bianca. Rispetto a quest’asse della poesia novecentesca, il dire poetico di Celan è piuttosto il dire più preciso, inchiodato alle sue date – è un dire il proprio tempo: un dire ‘ricordando’, che non è solo un dire della memoria. Ciò proprio in forza di quella polarità tra maternità e uccisione che agisce in ogni suo verso, sottraendo il suo dire rammemorante ad ogni ritmo narrativo. Ogni significato o nome o frammento di ricordo è così sempre risucchiato in un campo di forze magnetico e ineluttabile, determinato dall’essere la lingua celaniana sempre e simultaneamente lingua della madre e lingua degli assassini, nella forma di una polarità quasi a priori che stringe un cappio intorno ad ogni parola.

Nessuno – a mia conoscenza – ha espresso questo fatto meglio di Andrea Zanzotto nel breve e straordinario scritto *Per Paul Celan*. Vale la pena di leggerlo.

Ma sebbene tutto il suo lavoro si fosse svolto a stretto contatto con le più varie forme di sperimentalismo, anche col più profanizzante, favorito dal suo aver voluto Parigi come città di elezione per la sua vita quotidiana, egli aveva dimora esclusiva in una sua fedeltà incatenata ad una Parola che, per di più, si configurava per lui nella materna/assassina lingua tedesca².

La fedeltà alla Parola, ad una parola *precisa*, è del resto confermata da Celan nella breve *Risposta ad un’inchiesta della libreria Flinker*: «Lei pone la questione della lingua, del pensiero, della poesia», e a tale domanda la risposta celaniana è semplice, «Al bilinguismo in poesia non credo. [...] Poesia – ciò vuol dire, fatalmente, *unicità* della lingua. [...] Dunque non *duplicità*»³.

Come Celan accenna, l’*unicità* riguarda la poesia nella stessa misura e con la stessa forza con cui riguarda la verità, che al pari della prima troppo spesso può andare a male, può guastarsi. *Unicità*, ma polarmente divisa nel suo senso: già con questa precisazione è compiuto un passo

² A. Zanzotto, *Per Paul Celan*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Mondadori, Milano 1999, p. 1335.

³ P. Celan, *Risposta a un’inchiesta della libreria Flinker*, in Id., *La verità della poesia*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993, p. 59.

preliminare verso *Il Meridiano*. In questa divisione del tutto interna all'unicità della lingua – divisione, scissura, che riprende l'unicità stessa del senso (mai abbandonata ad una sua polverizzazione/dissoluzione) – sta il problema stesso della poesia, quel problema di cui la soluzione (il dettato poetico) è l'altra faccia. Peculiarità del dettato celiano è che proprio nella soluzione sta il problema ovvero l'altro a cui la poesia è indirizzata, verso cui tende, verso cui è sempre sbilanciata. E questo implica il parlare non solo di altro (il poema come un appello, una parola irreversibilmente indirizzata che trova il suo senso solo se raggiunge il suo bersaglio), ma «per conto di un Altro, chissà, magari di tutt'Altro»⁴.

Così, inavvertitamente siamo entrati nel cuore problematico de *Il Meridiano*, del testo più criticamente teorico, più letteralmente antiletterario di Celan. Il testo in cui espone non la chiave per decifrare la sua poesia, bensì la sua stessa direzione: il verso *del verso*. Il «verso del verso» che il *Meridiano* mostra (in un mostrare che ha la pienezza del dire e non l'incompletezza dell'indicare: del far segno) è terribilmente semplice e, insieme, terribilmente difficile da capire – come se si trattasse di afferrare un senso per il quale non siamo esercitati, non abbiamo addestramento, rispetto a cui la nostra prassi (il nostro quotidiano agire, direi) è costantemente in difetto. Eppure sta lì, estremamente prossimo e tuttavia inafferrabile all'occhio, sta lì fisicamente dentro di noi «come un peculiare movimento tra la nostra testa e la nostra gola», per citare James citato a sua volta da Wittgenstein. Il «verso del verso» – semplice e inafferrabile, *usitatissimum* come tutto ciò che è quotidiano – è la «Atemwende», la *svolta del respiro*, l'unica in cui *un senso può venire*:

Giunge anche un senso
per la più stretta linea di radura

e lo rivela a forza
il più mortale dei
monumenti da noi eretti⁵.

Fedeltà alla parola, anzi alla *parole* nel senso di Saussure, significa fedeltà al problema stesso del poema-freccia verso l'altro; fedeltà, dunque, ad un senso della poesia in cui, come Celan scrive nel 1958 in risposta ad un questionario della libreria Flinker, «all'opera non è mai la lingua stessa, la lingua in sé e per sé; bensì sempre e soltanto un io che parla dal particolare angolo d'incidenza della propria vita e che ricerca una delimitazione, un orientamento»⁶.

⁴ P. Celan, *Il Meridiano*, in Id., *La verità della poesia*, cit., p. 14.

⁵ P. Celan, *Es Kommt*, in Id. *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, p. 1338.

⁶ P. Celan, *Risposta a un questionario della libreria Flinker*, in Id., *La verità della poesia*, cit., p. 38.

Se intendiamo bene queste parole, vi possiamo vedere anche una virtuale replica alla tesi heideggeriana secondo cui *die Sprache spricht*. Perché appunto il linguaggio non parla affatto, non ha parola. Sostenere questo significherebbe enfatizzare il linguaggio, attribuirgli una autonoma poetica che precede noi, gli animali che parlano e che, in questo parlare, cercano e conquistano quella che un tempo si chiamava la realtà. Semmai a questo riguardo la posizione di Celan rispetto al rapporto tra linguaggio e realtà si mostra affine a quel capovolgimento del nesso tra ontologia e grammatica sostenuto nelle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein. In sintonia con ciò potremmo anche intendere l'affermazione celaniana secondo la quale, semplicemente, «la realtà non è»⁷.

Fedeltà alla parola, fedeltà al problema del dire poetico in relazione al suo altro si traduce quindi in estrema attenzione⁸ affinché nel poema risuoni – per dirla con Lévinas – il movimento dal detto al dire, anzi l'attento ascolto di questo stesso movimento. L'ascolto che dice tale movimento non coincide affatto con quella che Gadamer, a proposito di Celan, chiama «la ricerca di una parola vera», semmai con la ricerca di un *Atemkristall*, un «cristallo di fiato» che attende di sciogliersi, «Tiefenschnee» («infondalaneve», come traduce Bevilacqua⁹), in una *svolta del respiro*, in una *svolta del verso*: nel fiato dell'Altro per cui il poema parla, attendendo la *testimonianza*, in cui il senso di ogni parola vive, la *forma di vita* in cui – avrebbe detto Wittgenstein – respira il senso stesso delle nostre parole.

Come già si è fatto intendere, l'altro nome (oltre a quello di Benjamin) decisivo per comprendere quanto viene esposto nel *Meridiano* è quello di Wittgenstein e, per essere più precisi, proprio il Wittgenstein che riflette sul carattere *self-contained* del simbolo linguistico.

«In un certo senso – scrive Wittgenstein nelle lezioni tenute a Cambridge tra il '30 e il '32 – il simbolo è contenuto in se stesso, lo si afferra come un tutto. Esso non indica qualcosa al di fuori di se stesso»¹⁰. Senza deviare dall'oggetto della nostra riflessione, almeno due precisazioni sono necessarie riguardo a questo passo wittgensteiniano. La prima è relativa al fatto che qui Wittgenstein relativizza del tutto la funzione indicale, criticando la tesi che il significato consista nell'agganciarsi a ciò che significa. La seconda tiene a ribadire che il carattere *self-contained* del simbolo non misconosce la natura puramente simbolica della lingua, ossia il fatto che solo in quanto comunica sé, essa comunica il non comunicabile: lo mostra. Una prospettiva già chiarissima fin dal *Tractatus*: l'inesprimibile, su

⁷ *Ibid.*

⁸ Quell'attenzione evocata nel *Meridiano*, nel nome di Benjamin, che fa tutt'uno con la quasi non-intenzionalità dell'ascolto, eppure attestazione suprema di una coscienza vigile e memore. Cfr. P. Celan, *Il Meridiano*, cit., p. 16.

⁹ P. Celan, *Poesie*, cit., p. 562.

¹⁰ L. Wittgenstein, *Lezioni 1930-1932*, a cura di A.G. Gargani, Adelphi, Milano 1995, p. 64.

cui bisogna tacere, può solo mostrarsi. In questo senso anche la dimensione simbolica della lingua non fa altro che mostrare l'inesprimibile (e lo mostra non vuol dire affatto che lo esprime).

Sulla scorta di queste due brevi precisazioni è possibile capire in modo non retorico che cosa intenda Celan quando dice, parlando di Mandel'stamm, che «il luogo del poema» – «manifestazione linguistica e quindi dialogica per natura» – è «un luogo umano»: «lingua di un singolo individuo»¹¹ – parla in prima persona. Proprio in quanto parla in prima persona come voce singolarissima il poema celaniano riflette il carattere *self-contained* del simbolo linguistico. Lo riflette, con somma lucidità, come quel polo simbolico, problematicamente incentrato su se stesso, costitutivo non della sua, ma della poesia in quanto tale. Per questo, appunto, il poema come luogo umano, anzi come luogo dell'umano – topologico e antropologico in uno – è lingua in prima persona divenuta *figura*, che «possiede oggettività, oggettualità, presenza, presenzialità»¹².

Nel tempo, attraverso il tempo, esso cerca di aprirsi un varco – il varco temporale e intemporale insieme (in quanto cardine del tempo stesso) del respiro: il varco del senso.

Proprio nella sua *oggettualità* il poema celaniano espone simbolicamente l'umano, lo espone incrociando l'altro polo costitutivo di ogni poesia oltre a quello simbolico: quello allegorico. Incrociandoli, però, in una maniera del tutto propria, segnata appunto da quella scissione iniziale nell'unità del senso (e quindi nell'unità della verità stessa) tra 'materna' e 'assassina'.

Il dire-altro, il dire altrimenti (l'allegoresi) dell'oggettualità poetica (o poematica) si curva irreversibilmente in un dire all'Altro, come limite e insieme relazione interna di ogni dire che si fa figura, oggetto poetico. Peculiarità del poema celaniano è allora di non concedere nessuna dilatazione a questo limite a vantaggio di una pura ambiguità, malintesa condizione di una libertà interpretativa che dissolva la maestà del senso, la sua unicità (il muovere da *questa* direzione, in *questa* direzione, con *queste* parole), nel presupposto che la comprensione del verso stia nella sua interpretazione (e non piuttosto nel rispondere al 'comando' che configura). Il limite immanente, interno al simbolo poetico, perciò si unifica in immagini ovvero in quelle unità immaginali di senso che configurano «ciò che irripetibilmente, sempre di nuovo irripetibilmente *hic et nunc* viene percepito e ha da essere percepito». E solo qui – nel *clic* della comprensione (nell'afferrare ed essere afferrati dal verso) – il poema trova il suo ou-topico luogo: «dove tutte le metafore e tutti i tropi vogliono [devono! FD] essere condotti *ad absurdum*»¹³. *Ad absurdum*: l'ou-topico luogo del poema, l'ou-topico luogo della poesia, dove la lingua *dissona*. Ma la pura dissonanza – percepibile

¹¹ P. Celan, *La poesia di Osip Mandel'stam*, in Id., *La verità della poesia*, cit., p. 49.

¹² Ivi, p. 47.

¹³ P. Celan, *Il Meridiano*, cit., p. 17.

e impercibile nello stesso tempo – non è in alcun modo glorificazione dei significanti, né sigillo ermetico del significato. Appunto per il motivo che significanti senza significati letteralmente non esistono e i significati stanno lì dinanzi ai nostri occhi, nel *grigio*¹⁴ della lingua scelta da Celan contro ogni lingua falsamente ‘poetica’.

La pura dissonanza, l'*absurdum* è dove, nella misura più precisa, può darsi il *Gegenwort*, l'antiparola: l'*Atemkristall* che attende testimonianza.

Incrociando verticalmente l'orizzontale polarità tra simbolico e allegorico (nei termini qui precisati), il *Meridiano* di Celan ribadisce che la soluzione produce il problema stesso.

Se dentro il linguaggio questi poli sono configurabili – seguendo lo Zanzotto di un altro straordinario scritto, *Tra ombre di percezioni fondanti* – come la palude originaria del puro balbettio e come la poesia-lingua nella vitalità della sua oggettuale autonomia, d'altra parte è solo nel circolare movimento che li attraversa, che comprendiamo il senso del *ritornare a se stesso*, attraverso entrambi i poli, del Meridiano. Qualcosa di circolare che congiunge l'unicità di un senso in se stesso diviso – lo congiunge in una *stretta di mano*: semplice e paradossale intreccio di convenzione ed espressione (così come non c'è una parola ‘vera’, non c'è una stretta di mano ‘vera’: la verità sta al di fuori dei limiti di entrambe), «linguaggio attualizzato, sonoro e sordo a un tempo»¹⁵. Ricordiamo senza fraintenderlo quanto Celan afferma in proposito: «Io non vedo nessuna differenza di principio tra una stretta di mano e una poesia». Celan non parla qui di metafore, parla della stessa cosa. Il semplice e terribilmente difficile da capire riguarda entrambi: *poema* e *stretta di mano*¹⁶. Solo in questa difficile identità si può intendere come l'unità di senso del poema celaniano – perfetta origine dell'ammutolire e del *pur sempre parla* – sia «messa in crisi di ogni ermeneutica» nel mentre che, senza dubbio, pur impetuosamente l'aspetta e la prescrive¹⁷. Se non altro perché quando comincia l'interpretazione, la stretta di mano è già un'altra cosa: è un'altra cosa, eppure è la stessa. È il ritorno circolare in se stesso che passa attraverso i poli, ma «i poli / sono in noi, / insuperabili». E solo per questo noi possiamo attraversarli – come ‘in sonno’ dinanzi alla «Porta della Misericordia»¹⁸. È un

¹⁴ Così si esprime infatti Celan a proposito della lirica tedesca nella *Risposta a un questionario della libreria Flinker*: «Pertanto, se mi è consentito usare un'espressione nell'ambito della visualità, tenendo d'occhio la policromia di quanto è apparentemente attuale, si tratta di un linguaggio “più grigio”, un linguaggio che fra l'altro desidera veder la propria “musicalità” situata in un luogo dove essa non ha più nulla da spartire con quella “melodiosità” che ancora andava risonando, più o meno imperturbata, assieme o accanto agli eventi più orrendi» (P. Celan, *Risposta a un questionario della libreria Flinker*, cit., p. 37).

¹⁵ P. Celan, *La poesia di Osip Mandel'Stam*, cit., p. 48.

¹⁶ P. Celan, *Lettera a Hans Bender*, in Id., *La verità della poesia*, cit., p. 58.

¹⁷ Cfr. A. Zanzotto, *Per Paul Celan*, cit., p. 1332.

¹⁸ Cfr. per questo la poesia *Die Polen / I poli* in P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 1324-1325.

perdersi reciproco, dove forse potremmo «esser noi senza di noi», nella rete dell'estraneo, che ancora ci tiene: una *rete*, una *ragnatela che ci veste nel giorno e nella notte*, «etwas kleidet uns ein, / in Taghat, in Nachthaut,»¹⁹. Per il gioco con la «suprema epilettica serietà»²⁰. Questo gioco è la poesia stessa, «un gioco per cui ne va della vita, in ogni senso»²¹.

E poi non per concludere, ma per interrompere:

Die mir hinterlassne
blakengekreuzte
Eins.

An ihr soll ich rätseln,
während du, im Rufengewandt,
am Geheimnisstrumpf strickst²².

¹⁹ P. Celan, *Das Fremde / Ci tiene nella rete*, ivi, pp. 1340-1341.

²⁰ «Fürs Spiel mit dem obersten, fall- / süchtigen Ernst» (*ibid.*).

²¹ A. Zanzotto, *Tra ombre di percezioni «fondanti»*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1344.

²² «L'uno / che mi è rimasto in eredità / segnato con una croce: // intorno ad esso / devo lambiccarmi, mentre tu, / in abito di sacco, / sferruzzi alla calza del mistero». Così Bevilacqua traduce in P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 1020-1021.

PIETRE.
PER PAUL CELAN¹

Filippo Fimiani

Il cuore [...] soltanto quando è spazzato, batte il proprio ritmo; se non si spezza, si pietrifica. La pietra che ci cade dal cuore è quasi sempre quella che in cui il cuore si era quasi trasformato.

Hannah Arendt, gennaio 1954

1. In una lettera dell'8 dicembre 1969, Paul Celan scrive a Ilana Shmueli: «le strade di Parigi – anche loro hanno nutrito i miei deliri [*meine Wahnvorstellungen genährt*], con tutto, con quasi tutto quello che sanno dire –, le strade di Parigi mi sono diventate indifferenti [*gleichgültig*], non amo più, lo giuro, questa città, ma quando verrai potrai attirare, estrarre con i tuoi occhi qualcosa, che illuminerà una traccia di vita [*hervorlocken, hervorholen mit Deinen Augen, das eine Lebensspur erhelt*]».

L'intimità sentimentale di queste parole ci tiene certo a distanza, ci trattiene, con una pena ottusa, in una discrezione insormontabile; ma la loro intensità patetica ci costringe alla prossimità, ci impone, con la penna affaticata, un'interpretazione inaccessibile ma necessaria, qualcosa come una riflessione esausta sulla latenza. Di queste frasi, non si tratta certo né di scardinarne il lessico privato, se tale può esser mai quanto due amanti si dicono e si tacciono, e si ridicono, in una corrispondenza, né di incarnarne la tonalità emotiva con un *Mitleid* impossibile ma insopprimibile – chi lumeggerà, e leggerà, per noi le nostre impronte segrete e deposte nei luoghi d'una città d'affezione, Parigi e non solo? In queste frasi celaniane, bisogna invece ritrovare una spia d'una *poetica della testimonianza*, se non d'una *poetica dell'archivio* – un archivio non visuale ma immateriale di formule

¹ Il saggio rielabora alcuni materiali di una prima, e assai più breve, sua redazione, *Die Gresprache, Tagrau. De la poésie et de la peinture chez Paul et Gisèle Celan*, in Jackie Pigeaud (sous la direction de), *La couleur/Les couleurs*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2007, pp. 103-120. Si ringraziano il curatore e l'editore. Nel corso del presente lavoro sarà usata la seguente abbreviazione, seguita da cifra romana per il volume e cifre arabe per il numero di pagina: GW = P. Celan, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, a cura di von B. Badiou, J.-C. Rambach e B. Wiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2000.

patetiche, un palinsesto mnestico d'impronte emozionali e tracce psichiche, di gesti dell'anima –, e un indizio d'una riscrittura originale e d'una ripetizione inedita tutta da assumere, pensare, interpretare.

Difatti, nelle parole di Celan, alla *delega testimoniale*, s'intreccia un *dialogo testuale*. Affidata, per amore, alla seconda persona, a un «tu» finalmente unico teste, l'evidenza autoptica, oculare, del biografico e dei suoi traumi, è così differita, è in mora nei confronti di un terzo, di un testo o di più testi. E tale posticipo, in cui consiste propriamente l'eticità della lettura, non solo dissuade ad accettare una presunta destituzione definitiva della rammemorazione, ma diffida ad accentuarne la presuntuosa e sola dimensione auto-biografica.

Nell'allitterazione introdotta dall'avverbio *hervor*, a rimarcare il risucchio di un portar-fuori, a rilevare nella dizione lo strascico d'un movimento di estroflessione ed esteriorizzazione innanzitutto non acustica ma visiva (sicché *erhellen* è colpo di coda sonoro di *hervorlocken*, *hervorholen*), rimbomba infatti l'eco di Baudelaire²: «Pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité [leggiamo in *Le peintre de la vie moderne* (1863)] il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite». E se con Baudelaire rileggeremmo ancora una volta Benjamin³, dovremmo comunque denunciare che, nelle parole di Celan, non c'è alcuna possibilità né d'uno sguardo fisiognomico premuroso di ritrovare e custodire tracce – materiali, culturali, gestuali e psichiche – d'una *modernità eroica*, insieme classica e anti-classica, né d'uno sguardo minuzioso capace di descriverne la *fugitive beauté*, di fare la storia della corrispondenza espressiva tra mondanità ed esser fuori moda, tra contemporaneità e ciò che è stato, di rivivere empaticamente – fino al contatto, tattilmente – le forme di vita della moda come formule di pathos dell'antico. In Celan, alcuna *topografia antropologica* della città né della memoria culturale, alcuna rammemorazione della formazione geologica propriamente moderna (quella di Zola, Hugo, Balzac, Du Camp, e poi di Breton, Aragon, Brassai, e prima ancora Atget ecc.). Piuttosto, una *botanica* e una *petrografia* – se non una spettrografia istologica – dell'orrore⁴. Se nella corrispondenza con Ilana Shmueli compare spesso l'espressione *les pierres de Paris*, questa sineddoche, quasi un

² Ch. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, II, éd. C. Pichois, Gallimard, Paris 1976, p. 695.

³ W. Benjamin, *Passagenwerk* (1938-1940), *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Th.W. Adorno und G. Scholem, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schwepenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974-89, Bd.V, rispettivamente: (J 71, 2), (J 59a, 5), (J 38a, 1), (J 76a, 4), (J 75, 3), su cui mi permetto di rimandare a F. Fimiani, *Mondanità dell'antico*, in *L'immagine rubata. Seduzioni e astuzie dell'ékphrasis*, A. Valtolina (a cura di), Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 65-89.

⁴ Le espressioni sono di G. Didi-Huberman, *Ninfa Moderna. Essais sur le drap tombé*, Gallimard, Paris 2002, pp. 57-64, e di A. Lauterwein, *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, Ed. du Regard, Paris 2006, p. 136.

epiteto per antifrasi, non solo rimanda, per inversione negativa, alla *tzur Yisrael*, alla roccia di Israele, ma ricalca anche – in un altro giro babelico tra lingue e letture – le *Stones of Venise, Les pierres de Venise* di Ruskin nella traduzione proustiana del 1906. L'idiosincrasia non solo affastella idiomi: sventa utopie della memoria. L'espressione, quasi titolo-*pastiche* per una auto-biografia sempre come imminente ma invalidata, rievoca così certo «les pavés inégaux et brillants» di San Marco e l'*énigme de bonheur* che vi s'incarna nella *Recherche*, ma revoca senz'appello non solo la restaurazione d'un ricordo individuale e soggettivo nella *mémoire involontarie*, ma anche l'instaurazione d'una memoria finalmente storica e collettiva del popolo ebraico, o la riattivazione d'un *passé vertical* materiale e comune della città⁵.

Nelle strade d'una città, scriveva Musil, l'erba spinge lentamente tra le fenditure dei blocchi di pietra del selciato, incredibilmente fresca come un cadavere che appare poco a poco sotto la neve che si scioglie dolcemente⁶. Ma, tra le pietre di Parigi, tra rue d'Ulm e la place de la Controscarpe, e altrove ancora, s'inscena un'ossessione, rivive una memoria né individuale né collettiva – un'anamnesi forse morfologica della natura delle cose e del loro rivolgimento continuo, in cui si afferma, come dirà tante volte Celan, un'inversione non solo simbolica ma materiale, ontologicamente abissale, e propriamente anti-sublime, di cielo e terra, di alto e basso. Tra le strade di Parigi, sembra si aggiri Lucrezio: «At collectus aquae digitum non altior unum, / qui lapides inter sistit per strata viarum, / despectum praebet sub terras impete tanto, / a terris quantum caeli patet altus hiatus, / nubila despicere et caelum ut videre videre (et) / corpora mirande sub terras abdita caelo»⁷. Celan, *flâneur* antico sullo iato, sullo *Himmelsschlucht*,

⁵ «La ville où pas un pavé qui ne sonne un souvenir du passé, qui n'appelle, qui n'évoque, qui ne sonne le souvenir de la mémoire du passé, [...] où le moindre pavé de bois ne recouvre, arrête, bouche comme un bouchon la ligne verticale montante et remontante perpétuellement à jour, vivante, invinciblement, rebelle à mourir, et à disparaître, et à être effacée, sous les pieds, reparaissant toujours, comme la tache de sang (et c'est souvent une tache de sang) du souvenir d'un événement du passé qui a été toujours capitale dans l'histoire du mode [...], ville moderne, ville antique; la première des villes modernes du monde, comme moderne, la première des villes antiques, comme antique; après Jérusalem et Rome [...]». Così il bergsoniano eterodosso Charles Péguy, *De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne devant les accidents de la gloire temporelle* (1907), in *Œuvres en prose Complètes*, éd. R. Burac, II, Gallimard, Paris 1988, pp. 728-9.

⁶ La frase di Musil, tratta dal §114 di *Der Mann ohne Eigenschaften* e da me parafrasata, compare significativamente in esergo della prefazione di Alain Tapié al catalogo della mostra al Palais des Beaux-Arts de Lille, *L'Homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Somogy, Lille 2007.

⁷ Ecco la traduzione di Luca Canali dei vv. 414-419 del Lib. IV del *Rerum Natura*: «Ma una pozzanghera d'acqua non più profonda d'un dito, / che ristagni tra le pietre sul lastrico d'una via, / offre una vista di tanta profondità sotterranea / quanto è alto l'abisso del cielo che si spalanca sulla terra; / in modo che ti sembra di scorgere giù in basso le nubi e il cielo, / e i corpi prodigiosamente andati a celarsi dal cielo sotto la terra».

sulla ferita abissale del cielo sotto i piedi: «in me, scrive ancora il 6 marzo 1970, s'aggira l'incorreggibile, il preistorico, l'acuto...» («in mir geistert das Unverbesserliche, Vorzeitliche, Akute...»). Alla *corrispondenza*, mortifera e plastica, tra *étérnité et intimité* segnalata da Valéry in Baudelaire, si sovrappone, in Celan, la *sopravvivenza*, spettrale e minerale, insieme interiore ed esteriore, di una dimensione arcaica, forse di un dimenticato, *das Vergessene*, o di un non-elaborato psichico, forse di quell'*Unterwelt* la cui memoria morfologica patì già Kafka e risoffrirà poi Sebald⁸. E tuttavia, in Celan, scrive Jean Bollack⁹, «la memoria è nelle pietre». Ma di quale memoria si tratta?

Tra gli oggetti esposti nelle mostre su Paul e Gisèle¹⁰, c'è un ciottolo con un verso autografo da *Le Dentelles de Montmiral* della raccolta *La Parole en archipel* (1962) di René Char: «Il n'y pas de repli, seulement une patience millénaire sur laquelle nous sommes appuyé». Ora, tale sentimento della *physis* e d'una temporalità per così dire *porosa* tra natura e cultura, tra regno organico e inorganico, vegetale, minerale e animale, sentimento messo in figura dalla poetica ilzoista di Char, è del tutto assente in Celan. Certo, conta qui anche l'abbandono definitivo d'un certo surrealismo, e d'un certo suo ambiguo radicamento nella *Romantik* – si pensi alle dichiarazioni programmatiche di Max Ernst a Giacometti a Moloja nell'estate del 1935: lo scultore si limita a incidere sulle pietre una scrittura segreta, geroglifica (le rune, i segni alfabetici dell'antica scrittura germanica), si accontenta d'«inscrire le destin de l'homme dans la nature tout en signifiant, dans la permanence de celle-ci, la succession des civilisation, chacune effaçant, oubliant puis redécouvrant les précédents»¹¹. Se già negli anni '30 Lewis Mumford¹² denunciava che le pietre ci danno un falso sentimento di continuità e una falsa assicurazione di vita, giacché, intese come elemento basilare d'ogni monumentalità e come

⁸ Cfr. W. Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages* (1931), in *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. II.2, pp. 430-1.

⁹ *Vocabulaire Européen des Philosophies*, sous la direction de B.Cassin, Seuil/Le Robert, Paris 2004, p. 773, article «Mémoire».

¹⁰ *Auf der Spur deiner Hände. Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan*, Eine Ausstellung des Freien Detutschen Hochstifts und der Suhrkamp Verlags im Goethe-Haus, Frankfurt, 23. April bis 24. Juni 2001, hrsg. von B. Badiou und B. Wiedeman mit Ch. Perels, Frankfurt a. M., Freies Deutsches Hochstifts, 2001; *A l'image du temps – Nach dem Bilde der Zeit. Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan*, Ausstellung im Hölderlin-turm, Tübingen, von 18. März bis 30 September 2001, hrsg. von V. Lawitschka mit E. Celan und A. Badiou, Egingen, Isele, 2001; *Desde el puente de los años. Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 23 Septiembre-31 Octubre 2004, directo por B. Badiou y F. Jarauta, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2004.

¹¹ C. Gidion-Welcher, *Contemporary Sculpture*, Georges Wittnborn, New York 1960, su cui G. Maldonado, *La Cercle et l'Amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 30*, INHA, Paris 2006, pp. 103, 112 sgg.

¹² L. Mumford, *The Culture of Cities* (1938), University of Chicago Press, Chicago 1948, pp. 434-8.

tipo paradigmatico d'ogni immagine sostituiva, instaurano una falsificante funzione suppletiva e compensatrice di fronte al passato e all'assenza, in Celan, se ci fosse una *poetica morfologica*, come non è, sarebbe tutta nell'orizzonte d'una poetica e d'una politica del *Gegen* – della *contro-* e dell'*anti-memoria*.

Le pietre, così ossessivamente presenti nella sua scrittura pubblica e privata, sono meno metafore o simboli la cui polisemanticità sarebbe certo da interpretare esegeticamente¹³, che figure d'una retorica del *Gegen*. Sia essa una «*rhétorique devenue matière*» – come i ciottoli di *Le parti pris des choses* di Ponge o le crudeli *Buchenwald stones* di Pascal Convert, forme geologiche in oro annerito e come negato a tutti i *decolletés*, elementi scampati al disastro e rinominate, con Dostoevskij, *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*, residui minimi ma indistruttibili malgrado tutto, ciò che resta «*comme le lendemain de la révolution*» o della fine della storia¹⁴ –, o sia essa una retorica dell'inversione – come negli anti-monumenti, dagli anni Ottanta in poi, di Horst Hoheisel a Kassel, dal Brandenburger Tor alla *Denk-Stein Sammlung*, o di Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz ad Amburgo o Sarrebrück, da *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus a Platz des unsichtbaren Mahnmals*, o di Christian Boltanski, specie la *Missing House* di Hamburgerstraße di Berlino: tutti allestimenti d'*incontri contro* o di *anti-incontri* tra opere e pubblico, tutte scene mnestiche invisibili senza spettatori o interpreti, tropi antifrastici d'un ribaltamento costruttivo, simbolico e percettivo, della verticalità e della frontalità monumentale e della sua fruizione sociale¹⁵.

¹³ Ma se Agostino (*De doctr. Christ.* XXI, 13) ci avvisava che *Res* sono tutti gli oggetti non impiegati per esser segno di altra cosa, e citava proprio l'esempio d'una pietra, ma «non quella pietra sulla quale Giacobbe posò la sua testa (*Gen.* XXVIII, 11)», bisognerebbe considerare gli elementi delle cerimonie funerarie ebraiche di accompagnamento dei morti (*levayat ha-meyt*) durante il primo anno della scomparsa (*Yahrzeit*), ovvero la deposizione di piccole pietre (*dofek*) sul sepolcro o 'monumento' (*matzevah*). Sul presunto statuto sostitutivo di tali pietre deposte, Th. Reik, *Pagan Rites in Judaism*, Farrar, Straus and Company, New York 1964, pp. 44 sgg.

¹⁴ M. Blanchot, *La littérature et le droit à la mort* (1947), in *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949, pp. 91, 97. Si potrebbe rileggere così, a partire dalla ricezione di Hegel, la relazione tra fine o naturalizzazione della storia, empatia o "partecipazione" magica con l'inorganico; cfr. W. Perpeet, *Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 11/2, 1966, pp. 193-216.

¹⁵ Di *anti-Memory* e *anti-Monument* discutono, tra gli altri, G.H. Hartman, *Darkness Visible*, in Id. (ed.), *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, MA., Blackwell, Cambridge 1994, pp. 10 sgg., e J.E. Young *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven, CT, Yale, 1993, pp. 310 sgg. Ho avviato un'analisi di tali questioni in un seminario dal titolo *Du témoignage, de la mémoire et de l'oubli de l'image: la crise du lieu de mémoire*, tenuto nell'autunno 2006 per l'Ecole Doctorale de Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.

2. Secondo la metafora condivisa da Freud, Benjamin e, tra gli altri, Seamus Heaney, il poeta, giacché rinegozia la sua pratica e la sua forma di vita tra *Erinnerung* e *ausgraben*, è un geologo o un archeologo. È impegnato, cioè, in una riscoperta sempre differita, in una esumazione protratta di qualcosa nascosto sotto terra – non necessariamente dentro una tomba –, in una approssimazione inconclusa al luogo in cui qualcosa è accaduto; è indaffarato a metterlo sottosopra, questo luogo insieme materiale e favoloso, fino forse a sfigurarlo completamente, per cercare di recuperare qualcosa che può esser perduto per sempre. Il poeta, è un cartografo intento a ridisegnare «la carta geografica per bambini», la carta delle sue origini di cui parla *Il Meridiano*. Allo stesso modo, è tutto preso a decifrare la genealogia d'una «araldica di cicatrici», totalmente opposta ad ogni «héraldique d'avant le Blason», come quella che un altro surrealista, Roger Caillois, immagina, appunto in sintonia con Ernst, dopo le *Images made by chance* e le suggestioni leonardesche¹⁶. Ma lo sguardo del poeta è, per Celan, senza oggetto. Il suo occhio, tutt'intento nello sforzo di leggere e dunque d'intendere il senso pur mutilato di qualche segno¹⁷, si posa prima di tutto sulla realtà grafica e su ciò che la mano sta tracciando, si avvicina, presbite e infantile, alle segnature che sta scrivendo, tocca infine il materiale stesso del grafico, appoggia il suo bulbo sulla griglia della lettera delle parole di cui noi leggiamo già in *Sprachgitter*: «Occhio tondo tra le sbarre. // Palpebra, sfarfallante animale, / voga verso l'alto, / fa passare uno sguardo»¹⁸.

Scomparsa la cosa designata e connotata, sepolto il riferimento, perduto il contesto della sua genesi e persa l'intenzione in un'attenzione aspettata sempre disattesa, il poeta è ricondotto all'essere fattuale del testo, alla materialità della traccia della scrittura. O di altri medium e mezzi espressivi: la pittura, infine «fondo» su cui riconfigurare e sfigurare tematiche e miti iconografici nazisti, come tante volte in Kiefer; o il film, come in *Nuit et Brouillard* di Alain Resnais, di cui Celan traduce il testo di Jean Cayrol nel 1956 e lo riprende in *Engführung* due anni dopo. La densità materiale, quasi tattile del campo visivo, è, qui come là, pur nella differenza di supporti e dispositivi materiali di produzione e fruizione dell'immagine, il luogo di un non-paesaggio per una visione ravvicinata che mette a disagio la competenza percettiva dello spettatore, che lo costringe quasi a una immersione nelle suture del terreno, nelle ferite aperte della terra su delle immense cerniere, oppure tra gli strati orizzontali, come i listelli dei vagoni usati per

¹⁶ *Narbenheraldik*, in P. Celan, *Die Gedichte aus dem Nachlaß*, in GW VII 263. L'espressione di Georges Huguet concerne *Pierres* (1966) e *L'écriture des Pierres* (1970) di Roger Caillois.

¹⁷ P. Celan, *A' la pointe Acérée*, in GW I 251.

¹⁸ P. Celan, *Sprachgitter*, in GW I 167. (trad. di G. Bevilacqua in P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, p. 430). Si veda anche G. Celan-Lestranger, *Schwarzmaut*, marzo 1969, nona incisione (anche in P. Celan, G. Celan-Lestranger, *Correspondance*, éd. B. Badiou et E. Celan, Seuil, Paris 2001).

la deportazione, chiusi sopra occhi feriti e ciechi¹⁹. La sintassi e la lettera, in ultima analisi il segno grafico in quanto tale, sono il luogo materiale, oggettuale e percettivo di una *regressione* mai definitiva di un paesaggio visuale – naturale, grafico ma allo stesso tempo linguistico – dagli elementi lessicali e morfologici minimi, dai tratti residuali, dove il soggetto di osservazione e di parola non arriva quasi più a trovare identità e posizione. Una poesia inedita del dicembre 1968 afferma molto bene questo stato della lettera quasi calligrammatica: «Le ventose isoglosse, semioticamente / scolorite e trascolorate; / sintagmi, sintagmi; / un codice nomade, su assi di stelle fisse; / una catena segnativa, alata di ferite»²⁰. La palese interpolazione del gergo heideggeriano – notoriamente *Wegmarken* – non solo denuncia la perversione del cammino verso il linguaggio in esodo dalla lingua e, perfino, dalla sua morfologia, ma ne visualizza espressionisticamente gli effetti, debolmente ma decisamente simbolici e iconografici, per il lettore. È, dunque, assai significativo che le parole celaniane risuonino ancora in un poema di quasi vent'anni dopo di Sebald, *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*²¹. Nell'autore di *Luftkrieg und Literatur*, la difficoltà a riconoscere «le vertebre alate della preistoria» [*geflügelten Wirbeltiere der Vorzeit*] e le «nervature della vita passata» è affare d'una scrittura ékhprastica per nulla avanguardista ma sobria e come sospesa [*vor mir in einem Bild*, scrive Sebald], insomma d'una *presentazione in immagine* irrisolta ed ambigua, insieme ipotiposi retorica d'una immagine paesaggistica presa dal vivo e descritta verbalmente, ed esposizione d'una immagine solo mentale. Se il lettore del poema elementare di Sebald non riesce allora ad ancorare l'immagine verbale a un referente naturale o pittorico, quello di Celan non può non ritrovare in Gisèle²² dei vortici di segni neri quali equivalenti grafici del *Silbenflug*, del «volo di sillabe» della lingua disarticolate del poeta – segni neri come corvi: omaggio forse a Van Gogh²³, riscrittura visuale di motivi apocalitti-

¹⁹ Sulla contaminazione iconografica e ideologica del genere paesaggistico, D. Arasse, *Anselm Kiefer*, Éditions du Regard, Paris 2001, pp. 128-129; e A. Lauterwein, *op. cit.*, pp. 133 sgg., 143 sgg. Gisèle intitolerà precisamente una incisione del 1957 *Spuren – Traces*, e un'altra del 1964 *Statt einer Inschrift (In luogo di una iscrizione)*. Cfr. P. Celan, G. Celan-Lestrange, *Correspondance*, cit., immagini 54 e 66. La presenza di Celan nel lavoro di Kiefer è costante e molteplice: da *Mohn und Gedächtnis / Engel der Geschichte* (1989), *Todesfuge* (1981 e 1990), *Schwarze Flocken* (2005) fino a *Für Paul Celan* (Galerie Thad-daens Ropac, Salisburgo 2005) e alla recente *MONUMENTA* (2007) al Grand Palais.

²⁰ P. Celan, *Sotto il tiro di presagi*, a cura di M. Ranchetti e J. Leskien, Einaudi, Torino 2001, p. 366.

²¹ W.G. Sebald, *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (1988), Fischer, Frankfurt am Main 1995, p. 71.

²² Cfr. di G. Celan-Lestrange *Le filets encore – Die Netze wieder* (1963), *Ames – Seelen* (1963), *Le filets se formant – Zusammenschlagende Flut* (luglio 1967, incisione inizialmente intitolata *Depart*), e *Schwarzmaut* (marzo 1969, undicesima incisione).

²³ A lui Celan consacra almeno due poesie, *Unter ein Bild* (GW I 155) e *Vom Anblick der Amseln* (GW II 94).

ci²⁴, rifigurazione del patronimico stesso dell'ebreo e dunque traccia mnemonica quasi letterista di Kafka (*kavka* significa in ceco corvo e cornacchia), o di una metafora di Nietzsche finalmente letteralizzata²⁵.

3. Ma *cosa* – se, dentro le infinite crepe e fessure che infrangono la superficie di porcellana della neve e della crosta terrestre, se vicino alla superficie di rame, intagliata e incisa dall'artista visivo, non c'è niente da vedere, niente da dire, se non c'è nessun segreto o *promesse de bonheur*? *Cosa* – in fondo, tra le mille «faglie del morire» dentro le quali cadono e ricadono, «ciechi al mondo»²⁶, l'occhio e la parola del poeta e non solo?

Orizzontalità senza orizzonte né profondità, il non-paesaggio che le parole di Celan e le incisioni di Gisèle presentano, è un *apeiron* bianco e assoluto, fatto di «dune falcate, innumeri»²⁷. È la ripetizione continua del medesimo che supera ogni numerazione e nominazione (figura di un sublime aritmetico?): «Creta e calcina. / È ghiaia. / Neve. Ed altro bianco ancora»²⁸.

È la «neve delle cose taciute»²⁹ e sottratte alla vista, delle cose «per nulla scritte»³⁰, delle «cose non scritte, indurite / a linguaggio»³¹. Queste non-scritture sono quasi-segni, sono segni «neri, / come la ferita del ricordo»³²; e, al posto dei colori di tempere e della pittura a olio, ci ricordiamo l'elogio che Gisèle fa de «l'infinito che va dal nero al bianco»³³. In nome quindi di una grafia crudelmente precisa e senza pentimenti, si tratta, per Paul e Gisèle, di segni neri costantemente e perpetuamente «dipinti dal pensiero», sottratti all'operosità fabbrile dell'artefatto ma anche alla naturalità del paesaggio, e che non arrivano mai ad essere leggibili. Se per Benjamin il compito dello storico è *leggere ciò che non è mai stato scritto*, anche Celan denuncia l'«illeggibilità di questo / mondo»³⁴. Ci mostra il biancore della neve, delle ceneri e delle ossa, delle pietre, di ciò che precede o succede ai paesaggi e ai colori della storia. Con lo scopo, già da sempre mancato, di ristabilire un suo proprio paesaggio di dolore, il poeta è raddomante che si sforza di comprendere «la leggi-

²⁴ Cfr. Is. 34,11; Lc 12,24; Gen. 1,12.

²⁵ «Senti i corvi gracchiare – leggiamo ne *Lo spirito libero* – / sciamando in frulli al vento verso città. / Presto verrà a nevicare / beato chi ora ha – un suo posto da abitare».

²⁶ P. Celan, *Schneebett*, in Id., *Poesie*, cit., p. 282.

²⁷ P. Celan, *Weiss und leicht*, in Id., *Poesie*, cit., p. 276. Cfr. di G. Celan-Lestrangle *Les filets encore* – *Die Netze wieder* (1963) e *Les dunes toutes proches* – *Dünnnäbe* (1963).

²⁸ P. Celan, *Flugelnacht*, in Id. *Poesie*, cit., p. 216.

²⁹ P. Celan, *Mit wechselndem Schlüssel*, in Id. *Poesie*, cit., p. 188.

³⁰ P. Celan, *Windgerecht*, in Id., *Poesie*, cit., p. 284.

³¹ P. Celan, *A la pointe acérée*, in Id., *Poesie*, cit., p. 430.

³² P. Celan, *Schwarz*, in Id., *Poesie*, cit., p. 594.

³³ P. Celan, G. Celan-Lestrangle, *Correspondance*, cit., p. 484.

³⁴ P. Celan, *Unlesbarkeit*, in Id., *Poesie*, cit., p. 1108.

bile messaggera di grumi di sangue», «l'innervata», la «terrosa», la morte che «è da decifrare» ancora e sempre³⁵ – il poeta è «caricato di segnali» e «collettore / di segnali»³⁶.

La monotonia senza orizzonte della neve annulla del tutto il riferimento, non permette alcuna ricostruzione, nemmeno ipotetica, eppur la esige, non consente alcuna carta o ispezione, eppure la pretende. Nessuna proiezione e colorazione emotiva – un'empatia mutilata ma sensibile, come con un arto fantasma. Il bianco-grigio della pasta di polvere e cenere, indurita in neve, è, secondo Celan, la qualità senza qualità di un materiale ostico a ogni immaginazione poetica o onirica, un elemento né naturale o archetipico, né storico o antropologico³⁷. Un quasi-niente refrattario all'istituzione stessa di ogni monumentalità, e che tuttavia non cessa di richiamare a una rammemorazione, non a un ricordo, d'interpellare un'eredità e un dolore condivisibili. Come fare di questo quasi-niente il materiale di una immaginazione poetica responsabile e di una memoria vivente? C'è neve, non senso, e soprattutto non simbolo³⁸. La neve, dice Blanchot, è un luogo «che ha un nome, che non ne ha», e il suo colore è «il bianco che è in fondo a ciò che è senza fondo». Il bianco illimitato, l'illimitatezza del bianco, è uno spazio non orientato, infernale, che annulla le coordinate spaziali elementari impegnate dal corpo vivente, eretto di fronte all'orizzonte, che appiattisce la verticalità significativa all'orizzontalità senza limiti, che annulla l'erezione simbolica dei segni e dei luoghi nella loro disseminazione al suolo, in una piattezza insignificante, terra terra; il bianco illimitato, l'illimitatezza del bianco, non è né la natura né la storia, né la storia divenuta natura, ma come Celan afferma ancora con Benjamin, e come dirà poi Zanzotto, o Sebald, *preistoria*³⁹.

Celan parla anche di *pre-scrittura*⁴⁰, da intendere forse come una archi-scrittura non umana, come un grafismo biologico o minerale, come le fissurazioni e gli intagli messi in opera da Gisèle, che marcano come

³⁵ P. Celan, *Schieferäugige*, in Id., *Poesie*, cit., p. 672.

³⁶ P. Celan, *Baken-*, in Id., *Poesie*, cit., p. 940.

³⁷ Non ci è concesso, insomma, leggere Celan nel quadro di una fenomenologia della immaginazione materiale o, per evocare il libro del 1962 di G. Durand, d'una *Psicoanalisi della neve*.

³⁸ Per l'immagine della caduta della neve come simbolo della caducità dell'umano in generale si rilegga, ad esempio, il celebre finale del racconto *The dead* (1904) di Joyce: «Alcuni colpetti leggeri sopra il vetro lo fecero girare verso la finestra. La neve aveva ricominciato a cadere. Guardava insonnolito i fiocchi, argentei e scuri, cadere obliquamente contro il lampione. [...] La sua anima svanì lentamente mentre udiva la neve cadere debolmente attraverso l'universo e debolmente cadere come l'ultima discesa della loro ultima fine su tutto ciò che vive e che è morto» (trad. Giovanni Iannaccio). Cfr. D.T. Schwarz, *A critical history of 'The Dead'*, e J.P. Riquelme, *For Whom the Snow Taps*, in J. Joyce, *The Dead*, edited by D.R. Schwarz, St. Martin's Press, Boston 1993; pp. 63-84 e 219-234.

³⁹ P. Celan, *Aus der Vergängnis*, in GW II 387.

⁴⁰ P. Celan, *Wirk nicht voraus*, in GW II 328.

fili e filamenti le sue composizioni e ci fanno appena appena immaginare biopsie, esami istologici, e ingrandimenti microscopici di materiali inorganici⁴¹.

Pensiamo dunque a una scrittura naturale e originaria, inintenzionale, immaginiamo una iscrizione illeggibile, una fissurazione di crepe e fenditure, di ferite, *ta diechonta*, nel pane o nei fichi maturi, segni per le meditazioni di Marco Aurelio ma anche Thomas Mann – che cita senza dirlo le *Memorie* (III, 2) ne *La Montagna Incantata*, riletta da Celan nel 1966. Sicché queste marcature insieme di vita e di morte sono i segni espressivi naturali d'una fisiognomica su cui si attardano inutilmente tanto il lavoro del lutto, quanto l'attenzione aspettatale o l'imitazione estetica, sono i segni d'una presentazione – nel senso di *Darstellung* – tanto d'un informe biologico, quanto d'una ornamentalità sensibile elementare.

4. E tuttavia c'è della poesia, essa arriva. *Come* – la presa di parola del poeta? L'avvenimento aleatorio della parola dice anche l'istituzione fragile dell'io, poiché «noi non possediamo un nostro io, ci viene dall'esterno, portato dal vento»⁴², probabilmente da ciò che Ezra Pound⁴³ avrebbe chiamato «the eternal moods of the bleak wind» dell'antichità. Dire qualcosa a se stesso come ad un altro, dirsi, darsi del tu, e dire alla fine la propria voce turbinata da un soffio siderale, dallo *Strahlenwind* del linguaggio: «a seconda del vento che via ti spinge / s'aggruma attorno alla parola la neve»⁴⁴. O dal soffio umorale, ai limiti del biologico e del creaturale, pneuma corporale e ventriloquo regredito a glossolalia terrestre e finalmente materiale, inorganico: «Le viscere della pietra di suono, // in danza calpestate nella luce // dell'astro di miseria»⁴⁵.

A breath thou art, dunque, una voce senza colori, e tuttavia opposta a un'altra voce, anch'essa scolorita ma opaca e doppia. Poiché, per azzardare una tipologia davvero minima dei soggetti d'enunciazione, ci sono ben due voci senza sostanza né auto-afezione: da un lato, la voce del poeta e dell'ebreo Paul Celan, e, dall'altro, la voce dell'eroe e del greco Ulisse, il cui piacere di parlare è l'instaurazione fittizia del sapere e della

⁴¹ Cfr. G. Celan-Lestrangle, *Propos d'une île – Inselrede* (febbraio 1969), così come *Schwarzmaut* (marzo 1969), dodicesima incisione.

⁴² H. Von Hofmannsthal, *Gespräch über Gedichte* (1903), in Id., *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, trad. a cura di Gabriella Bemporad, Adelphi, Milano 1991, p. 178.

⁴³ Alludo a E. Pound, *Doria*, scritta per la moglie nel 1900: «Be in me as the eternal moods / of the bleak wind, and not / as transient things are – / gaiety of flowers. / Have me in the strong loneliness / of sunless cliffs / And of grey waters. / Let the gods speak softly of us / in days hereafter, / the shadowy flowers of Orcus / Remember Thee».

⁴⁴ P. Celan, *Mit wechselndem Schlüssel*, in Id., *Poesie*, cit., p. 188.

⁴⁵ P. Celan, *Sotto il tiro di presagi*, cit., p. 144. Su una *historical poetics of the air*, si leggeranno i lavori di Steven Connor.

riflessione, apparentemente emancipata dall'*actio* retorica e persino dall'eloquenza silenziosa dei gesti e della variazione dei colori della dizione. Uscita la «grande voce» dal suo petto, Ulisse è immobile, lo sguardo obliquo e meditativo verso la terra esprime falsamente «non sapere che dire», si atteggiava come «un uomo imbronciato [...] o che ha perso il suo spirito», che si vieta l'interazione visiva faccia a faccia con gli altri e tuttavia pronuncia «parole che cadono simili a fiocchi di neve», allo stesso tempo leggere e pesanti come dei cristalli di linguaggio dal cuore di ghiaccio, impalpabili e fragili nell'aria ma dense e infrangibili quando arrivano a destinazione, quando ricoprono tutto con un manto che cambia completamente le forme, che le nasconde e le imprigiona tutte insieme, come un sudario definitivo sugli avvenimenti, una cripta linguistica, una tomba ciarlieria – una chiacchiera senza verità opposta alla pratica della *parresia* del dire socratico.

Tutt'altro è l'atto fonetico del poeta di cui ci parla Bonnefoy, che è il «qui» abitato dall'«altrove»⁴⁶, il luogo organico e biologico dello scambio respiratorio della vita e della morte, il luogo carnale dove noi tocchiamo fisicamente e mortalmente ciò che ci oltrepassa: «e quando di colpo il laggiù ci manca poiché qui c'è la neve, la brusca e piena neve con del vento, che ne rimescola la luce, ecco infine che l'orizzonte è con noi, lo tocchiamo, lo attraversiamo e riattraversiamo alla cieca, ne beviamo l'aria fresca, è la felicità della neve».

In memoria del Salmo CXXXVII e della sua citazione all'inizio del *Romanzero* (vv. 1-4) di Heine (al quale aveva reso omaggio nel giugno 1960 con Nelly Sachs), Celan avrebbe probabilmente sottoscritto questa invocazione: «Che la mia lingua resti incollata al mio palato, se mai ti dimenticassi – Gerusalemme». La bocca, organo e metafora dell'esperienza e della dizione poetica, non è il luogo d'una articolazione tra l'interno e l'esterno, tra cuore e ragionamento, come per Ulisse e Socrate, ma d'una sopravvivenza che non permette né interiorizzazione, né memoria o nostalgia. Come assumere e assimilare un pasto di neve?⁴⁷ Come farne un nutrimento per l'anima? Come fare intorno a questo pasto incomestibile un focolare, una casa, una comunità? Come trasformare in ricordo l'evanescenza mai definitiva di un corpo nello spazio esterno? Su cosa gettarsi se un corpo non riesce ad alienarsi nel corpo estraneo e sostitutivo, nel supporto materiale e insieme culturale d'un monumento o segno funerario, ma è come incryptato in un elemento che non appartiene a nessuno? La neve, elemento non naturale o archetipico, né storico o antropologico, è refrattaria alla *physis* e alla storicità: pasta di polvere e cenere indurita, essa è completamente estranea ad ogni ambiente domestico e ad ogni forma di vita. Come articolare in bocca l'indicibile?

⁴⁶ I. Bonnefoy, *Remarques sur l'horizon*, «Anterem», n. 69, 2004, p. 49 (trad. di Feliciano Paoli).

⁴⁷ P. Celan, *Du darfst*, in GW II 11.

5. Come ha detto Peter Burke, i vincitori dimenticano – ma non i vinti. E Celan non si limita a donare la parola a chi è stato dimenticato, a chi è stato sottomesso – questa parola ancora dialettica sebbene postuma, vitale sebbene svelata in fin di vita e affamata. Non soltanto nel *Meridiano* il «Gegenwort», la «Gegenschrift», il «Gegenüber», lo «entgegen» della *contro-immagine* poetica dell'ebreo Celan non è, allora, la *parola muta* dell'emarginato ai bordi del politico, per dirla con Jacques Rancière, non è la *parola reattiva* di cui ci parlava già Adorno in *Kohldempfung*: «La lingua proletaria è dettata dalla fame. Il povero biascica le parole per saziarsi di esse. Egli attende dal loro spirito il valido nutrimento che la società gli rifiuta: e fa la voce grossa, arrotondando la bocca che non ha nulla da mordere. Egli si vendica sulla lingua, straziando il suo corpo che non gli è concesso di amare, e ripetendo, con impotente violenza, l'offesa che gli è stata inflitta»⁴⁸.

La *ripetizione* della parola di Celan è tutt'altro. In lui, ripetere è sia parafrasare che parodiare – e la controparola, il *Gegenwort*, è il luogo lessicale e sintattico, se non grafico e letterale, di uno scontro con una tradizione vivente divenuta un già-detto sterile, inattaccabile da qualsiasi innesto linguistico, duro come la crosta gelata della neve. Ma, allora, come mettersi in ascolto di questa dizione quasi afasica: «Tiefimschnee, / Iefimschnee, / I-i-e» («Infondallaneve, / dolneve, / o-e-e») ⁴⁹? E come non udirci e vederci la ripetizione parodistica di *J-a J-a* dell'asino grigio dello Zarathustra di Nietzsche, che raglia il suo «sì» all'assenza di Dio?

Del «pane da masticare con denti di scrittura»⁵⁰, assaporiamo l'aspro blasfemo, e sappiamo così l'esclusione di ogni possibilità di alleanza e di comunione. Dopo Auschwitz, come separare il nutrimento eucaristico dell'«in ore meo sicut mel dulce» dell'Apocalisse⁵¹? Come spezzare lo spirituale *cibus interior*, in grado di trasformare l'essere stesso che lo riceve e lo assorbe in sé? *Gustate et videte quoniam suavis est Dominus*, dice il Salmo XXXIII, 9. Il nutrimento di neve di Celan, denuncia certamente l'interruzione di ogni trasmissione simbolica delle immagini sostitutive e funerarie a causa d'una disseminazione cannibalica e ubiquitaria dei corpi senza sepoltura in seno al non-paesaggio dei campi, e si oppone allo stesso modo alla manna che Dio ha donato al popolo eletto: è nutrimento apocalittico, a venire, sempre sospeso – come le nuvole di polvere e di neve, è inumana *origine futura* dell'uomo ridotto a non-uomo, è, in ultima analisi, *contro-utopica* perché *a-topica*, dunque agli antipodi sia della polvere della *Genesi*⁵², che del «nutrimento delle nuvole» di Benjamin, evocato in Russia nel 1930.

⁴⁸ T.W. Adorno, *Minima Moralia*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1954, p. 113. Cfr. J. Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, Paris 1998.

⁴⁹ P. Celan, *Keine Sandkunst mehr*, in Id., *Poesie*, cit., p. 562.

⁵⁰ P. Celan, *Mit den Sackgassen*, in Id., *Poesie*, cit., p. 1144.

⁵¹ *Ez.*, 3, 1-3.

⁵² *Gen.* 3, 19.

Antidoto ad ogni medicamento messianico e teo-politico, il pane ghiacciato di Celan è dunque un *anti*-nutrimento terrestre. Un «boccone / d'insepolta poesia / ha trovato dente e lingua»⁵³. La poesia – affare di «segni-morsi» (Zanzotto) al mutismo, di singhiozzi in chiosa, di fuoco e di tosse, di sincopi e di spasmi della fonazione. Rileggiamo queste parole del poeta italiano, così vicino a Celan: «Danza orale danza // del muscolio di tutta la bocca // come quella che intona intempora la fonetica poetica, // compensi prelievi e doseggiare, // mille lingue e a-lingue e a-labbra // argento neve nulla e anche meno // oppure neve e poi a-neve e a-nulla»⁵⁴.

Le bocche e i denti, davvero ossessivi in Celan, i «morsi di agglomerazione glaciale» che sono le sue parole, sono stati evidenziati giustamente da Zanzotto e messi in relazione con una parola-chiave della tradizione speculativa e letteraria, da Vico a Dante, da Poliziano a Leopardi: *silva*. «Silva» o selva, ovvero figura della *materia non signata*, nel senso ontologico di materia informe, della *chôra* e della *hyle* nelle traduzioni del *Timeo* di Platone dopo Falcidio, ma anche, secondo Quintiliano, figura della segnatura stessa del supporto, del processo materiale e pulsionale della scrittura⁵⁵. Mi limito a citare una lettera non inviata a René Char in occasione della morte di Camus: «Il tempo si accanisce contro coloro che osano essere umani – è il tempo dell'anti-umano. Viventi, noi siamo morti, anche noi. Non c'è un cielo di Provenza; c'è la terra, aperta, e senza ospitalità; non c'è che quella. Niente consolazione, niente parole. Il pensiero – è un affare di denti». Questa lettera, del 6 gennaio 1960, meriterebbe ben altri commenti, al di là d'una lettura tematica o stilistica; mi limito a richiamare l'*os cordis* e la «bocca del pensiero» di Agostino, al tempo stesso guardiana e dimentica dei sapori e dei ricordi⁵⁶. In Celan le ripetizioni e le manducazioni poetiche simulano l'*identità* e l'*originalità* di colui che parla attraverso una sostituzione fondamentale, qualcosa come una de-soggettivazione plurale del soggetto d'enunciazione, come una traduzione nella sua propria lingua di un'altra lingua divenuta una lingua morta, come la ripetizione da parte di un intermediario di una parola non più in prima persona, come una ripresa da altri della lingua dell'Altro, e di se stesso in quanto Altro, alla fine scomparso – come le tracce della propria forma di vita deposte nell'inorganico metropolitano e affidate alla cura dello sguardo amoroso di Ilana Schmueli per essere, finalmente, restituite insieme segrete ed estranee, intime e impregnate di parole altrui⁵⁷.

⁵³ P. Celan, *Landschaft*, in Id., *Poesie*, cit., p. 598.

⁵⁴ A. Zanzotto, *La Beltà*, cit., p. 324.

⁵⁵ Cfr. *Inst.*, X, 3, 17.

⁵⁶ Agostino, *Conf.*, X, 14, 21-22, *De Civ. Dei*, XX, 30, 21, e *Io* 4, 13 o 10, 8.

⁵⁷ Celan, a quel tempo, fa tradurre dagli alunni della Ecole Normale Supérieure di rue de l'Ul'm *La mer au plus près*. *Journal de bord*, ultimo saggio della raccolta *L'Été* di Camus, del 1954. Cfr. P. Celan, G. Celan-Lestrange, *Correspondance* – I, cit., p. 112.

6. A proposito della *sostituzione* come compito e gesto al di là dell'ontologia fondamentale, Blanchot, ne *L'espace littéraire*, riprende un celebre racconto di Tolstoj, che si svolge, anch'esso, in un paesaggio innevato. Lasciato il suo focolare, il ricco mercante Brechunov s'avventura nella natura selvaggia protetto dalla sua lussuosa pelliccia e sempre forte delle sue prerogative storiche, sempre arrogante e violento con il suo domestico Nikita. Ma, all'arrivo di una tormenta, quest'uomo patriarcale e autoritario si stende sul corpo morente di un *altro uomo*, diventa una sola cosa con lui, si fonde in lui, si sostituisce a lui. Brechunov diviene infatti la maschera mortuaria di Nikita; meglio: diventa il calco dell'altro *al posto* di lui stesso, diviene l'*imago* della sostituzione del «per-lui» dal «per-l'altro». Brechunov realizza in fondo la *mimesis* paradossale e monumentale della spoglia cadaverica e dell'immagine funeraria, che, come hanno mostrato Heidegger nei materiali del *Kantbuch* e, appunto, Blanchot, qui lontanissimo da Lévinas, rappresenta se stessa e nient'altro – in quanto *imago*, la sostituzione per incorporazione e mimesi assoluta dell'Altro-posto-dello-Stesso è dunque la *presentazione* di se stessa, nel senso della *Darstellung* e della figurabilità semiotica materiale in opposizione alla *Vorstellung*, alla rappresentazione e alla figurazione mimetica referenziale e illusionista⁵⁸.

Ora, per l'ebreo Celan, questa relazione pagana, ancora magica, tra sostituzione e immagine, questa imitazione intransitiva e opacizzata per contatto, è impossibile: non c'è nessuno in grado di stendersi su Nikita – non c'è Nikita. Senza oggetto, il poeta può solamente «modellarsi / sulle inconsistenze»⁵⁹, il soffio della sua parola può solamente adattarsi, farsi «il calco informe»⁶⁰ del vento congelato e pietrificato: *mit-Fühl-wörten*, con «parole-tatto», lo sguardo cieco del poeta può solamente toccare ciò che Rilke, nel *Malte* e nella *Lettera su Cézanne*⁶¹, aveva chiamato *das Nichtgesicht*, la «forma vuota» del viso o il «viso del dentro», può finalmente tastare *das grauer Kopf*, la «testa grigia», può solo attestarsi su ciò che

⁵⁸ Su questi tre livelli dell'immagine, al contempo fenomenologica, semiotica e psicanalitica, resta insuperabile la nozione di opacità elaborata da Louis Marin, messa qui in tensione con le riflessioni sul supporto di H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München 2001; ho affrontato la scommessa teoretica in Heidegger, Lévinas e Blanchot in alcuni lavori in corso di pubblicazione: *Calque en rien. Plasticité, témoignage, substitution*, Colloque International *Un siècle avec Lévinas: Lévinas en héritage*, UNESCO, Ministère de la Culture, Maison de l'Europe, Cluny, 14-25 luglio 2006, e *Plasticité de l'image, plasticité de l'être*, Colloque International-Journées Mondiales de la Philosophie *Lévinas-Blanchot: Penser la différence*, UNESCO, Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, Paris, 13-16 novembre 2006.

⁵⁹ P. Celan, *An die Haltlosigkeiten*, in Id., *Poesie*, cit., p. 1288.

⁶⁰ P. Celan, *Aus Verlorenem*, in Id., *Poesie*, cit., p. 942.

⁶¹ Su questo punto, specialmente a proposito dello *Aidos kunée* di Perseo e dei commenti di J.H. Croon e J.-P. Vernant, mi permetto di rinviare al mio *Portrait of the artist as an old dog. Of Rilke, Cézanne and the animalisation of painting*, RES. *Anthropology and Aesthetics*, 44, fall 2003, pp. 111-121.

è, alla fine, la matrice – la *chôra*, il supporto iletico informe – dei morti per sempre perduti. La rassomiglianza assoluta, materiale, della immagine-indice, l'identità attraverso il contatto della parola-calco, all'opposto di quanto Gadamer⁶² avrebbe chiamato, forse inconsapevole ripresa della parola di Ulisse, *menschengestaltiger Schnee*, si modella dunque su un corpo assente, su di un modello fatto pressoché di niente (vento, fumo, polvere, cenere, neve...), si fa essa stessa maschera di nessuno, *imago* di assenza e indice-traccia senza identità.

7. Fumo, polvere, cenere: *indizi* regrediti a *indici* spogliati della loro causa, testimonianze mute, immagini malgrado tutto, ma senza alcuna somiglianza né referenza – ma di cosa? Elementi né di *attenzione* né di *attrazione* estetica, sono residui aspettuali di materia aniconica e acromatica, tracce sensibili minimali di una *scomparsa duratura e durativa*. Certamente, sotto il segno melanconico di Saturno, la poesia si attarda su un dolore inoperoso e impossibile, perpetua un' *interpretazione* molecolare e interminabile che è anche una segreta e continua *incorporazione* – malgrado l'affermazione trionfale (nel senso del *Triumpherein* maniacale di *Trauer und Melancholie*, su cui Derrida ha scritto pagine indispensabili) del poeta: «La morte / che ancora mi dovevi, io / la porto / a termine»⁶³. Ma in Celan, la *poiesis* non è il luogo d'una combustione gloriosa o sacrificale della figura – anche come *Bildung*, come forma vivente –, non è più una genesi persistente, una sorta di brace, del figurale – anche come *Gestaltung*, come formazione. Essa è piuttosto il luogo d'una *kenosis*, d'una distruzione della possibilità stessa della visione e della dizione. La *poiesis*, non è più il luogo d'una perpetua insorgenza morfologica naturale, non è più fonte archetipica e originaria, pagana e ancestrale – come il grigio cosmogonico del *bildnerische Denken* di Paul Klee, oggetto d'una *unendliche Naturgeschichte*; si penserebbe piuttosto al colore residuo, quasi minimale, della «immensa tela grigia, vuota e nuda» raccontata da Hofmann in *Artushof* all'inizio del XIX secolo, e, soprattutto, al «voir tout en gris» di Giacometti, o, finalmente, grado zero d'ogni figurazione, alla *flataness* del grigio assoluto degli *Hommages à Barnett Newman* di Hans

⁶² Cfr. H.-G. Gadamer, *Wer bin ich und wer bist du?* (1986), trad. it. a cura di F. Camera, Marietti, Genova 1989, pp. 79-80 e 128-9, a proposito dell'ultima poesia del ciclo *Atemkristall*: la locuzione, a partire dal lessico tecnico alpinistico, significherebbe «gli uomini che con le loro chiacchiere ricoprono ogni cosa».

⁶³ Paul Celan, *Abglanzbeladen*, in Id., *Poesie*, cit., p. 936: «Der Tod, / den du mir schuldig bliebtest ich / trag ihn / aus», «La mort / dont tu m'es resté(e) redevable, je / la porte / jusqu'à sa maturité». Sulla traduzione francese offerta da Paul a Gisèle (cfr. P. Celan, G. Celan-Lestrange, *Correspondance – I*, cit., pp. 619-620), si veda B. Widemann, «Descifrarlos a mi manera...», in *Desde el puente de los años. Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange*, cit., pp. 56-7. Mi limito poi a rimandare a J. Derrida, *Sur-vivre* (1979), in *Parages*, Galilée, Paris 1986, pp. 117-218.

Richter⁶⁴. La *poiesis*, ancora, non è nemmeno il luogo di una metamorfosi storica, come «il lungo testo geroglifico, difficile da decifrare, del passato della morale umana» della *Genealogia* di Nietzsche – il grigio del valore e del senso che «si può stabilire [e] che è veramente esistito», oggetto d'una interminabile interpretazione.

Il colore della verità della poesia è *das Grau*, il «niente grigio e opaco» di cui ci parlano Primo Levi e Imra Kertész. È nel 1958 che Celan parla di *das grauere Wort*. Il bianco-grigio della neve e della cenere, si legge in un poema inedito del 1968, è *die Schlaffarbe So*, il «colorsonno di nome Così». *Die Schlaffarbe So*, ci presenta l'abbagliante colore-non-colore del visuale: tale sorta di nominalizzazione oblitera ogni funzione d'ancoraggio referenziale e pragmatico, è la presentazione dell'esser-li dell'informe ad una attenzione aspettuale elusa perché rivolta a ciò che resiste a ogni immaginazione e figurazione, a ciò che è finalmente al di qua di ogni percezione e significazione – se vogliamo, che è all'opposto sia del corpo bianco e in metamorfosi delle nuvole di Leonardo sognate ancora dai surrealisti, sia dei pigmenti dell'*IG-Farben*, colore fabbricato insieme allo Zyklon B. *Die Schlaffarbe So*, è luogo senza luogo, luogo senza geografia né utopia, spazio atopico dei campi che Marguerite Duras, dopo la lettura de *La notte* di Elie Wiesel, chiamerà precisamente «il rettangolo bianco della morte». *Die Schlaffarbe So*, è il luogo della distruzione dello spazio stesso del politico e del vivente, lo spazio squadrato e illocalizzabile della de-territorializzazione attraverso la segregazione del bio-politico, e tuttavia è l'aver-luogo stesso della parola senza parola, dell'attestazione della poesia: mi permetto di citare ancora una volta Zanzotto: «Sede del grigiore – già luogo, / recinzione vaga del superfluo – / ma non ti è lesinato il lucignolo di un verso»⁶⁵. *Die Schlaffarbe So*, è visualizzazione d'una esteriorità testimoniale inintenzionale, visualizzazione che la scrittura di Celan rimugina senza sosta ricalcando – in particolare in *Atemkristall* – il lessico tecnico di Gisèle; è ostensione visuale che il poeta rimodella ancora traducendo parola per parola le sue poesie per la sua donna artista: p.es. *Aschenkelle*, che diventa «louche de cendres» e ci fa segno perfino alla tavolozza decolorata di una pittura in grigio, ridotta a tinte acromatiche e ombreggiature del disegno e dell'incisione⁶⁶.

⁶⁴ Si può leggere l'elogio del grigio che Giacometti fece a G. Jedlicka in R. Hohl, *Giacometti*, H.N. Abrams, New York 1971, p. 225. Nel 1965, a proposito dei «Giacometti-men» ammirati presso la fondazione Maeght di Saint-Paul-de-Vence, Celan scrive a Gisèle: «c'est l'enfer, peut-être non [mais] c'est tres vrai». Di E.T.A. Hoffmann, alludo al racconto *La corte di Artù* (1816). Per Hans Richter, penso alle tele della serie *Grau*, del 1973, presenti per esempio alla Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig di Vienna o alla Neue Nationalgalerie di Berlino.

⁶⁵ A. Zanzotto, *Sedi e siti*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano 1999, p. 855.

⁶⁶ Si veda P. Celan – G. Celan-Lestrangle, *Correspondance*, cit., pp. 615-617.

Se la *grisaille* di Warburg era supporto cromatico per la *sopravvivenza dell'antico*, sul bianco-grigio di Paul e di Gisèle si ritrovano a malapena i resti visibili e i «residui cantabili» del tempo e della memoria – al limite, la silhouette, allo stesso tempo forma individuale e reiterata infamia nel suo esser *cliché* del poeta e dell'ebreo⁶⁷: con il titolo di un poema inedito del 1948, il suo *Ritratto di un'ombra*.

Ombra disegnata e delimitata, che ha tuttavia perso ogni narrativa o simbolicità, e non potrà mai essere un *ritratto del poeta come ebreo errante*, riconoscibile dall'ombra del profilo per terra, tratto di unione profetica tra passato e futuro e auto-rappresentazione dell'artista, insieme dissimulata e utopica, da Courbet a Van Gogh e Bacon⁶⁸. L'ombra di cui ci parla Celan è, invece, del tutto degradata e secolarizzata: *di profilo*, come le foto giudiziarie per l'identificazione coatta nei regimi autoritari di controllo e di polizia. Ma il profilo ha anche un altro significato, allo stesso tempo iconografico e iconologico, poiché afferma la negazione iconoclasta della visione *frontale*, ovvero del dialogo con l'Altro, altro uomo e Dio, sia esso invocazione, preghiera, lamento o ingiuria.

8. In Celan, non c'è dunque né anacronismo né ritorno, *Wiederbeleben*. Si può pensare a ciò che Thomas Mann, osservatore attento alla sopravvivenza dell'antichità nella modernità, ha scritto del paesaggio di neve dove si perde lo sguardo di Hans Castorp, protagonista de *La Montagna Incantata*. Ricordiamo che Paul Celan rilesse più volte il romanzo di Mann, particolarmente il capitolo intitolato «Schnee», «neve».

Una poesia di *Fadesonnen*, scritta a partire da questa rilettura, stabilisce in maniera definitiva la distanza critica dal romanzo di Mann e dalla sua implicita iconografia del sublime: «Vi sono troppe / forze smaniose della meta / anche in questa / apparentemente stellata / aria d'alta montagna»⁶⁹. In Celan, «la notte / non richiede stelle»⁷⁰ – né permette alcun sogno o memoria a venire, come per Baudelaire⁷¹. È la notte del *disastro*, la notte «separata dalle stelle» di cui ci parlerà Blanchot.

Nel «nulla ovattato» della distesa innevata dove Hans Castorp si perde come Brechunov, Mann poteva ancora mostrare l'apparizione plastica del-

⁶⁷ P. Celan, *Singbaren Rest*, in Id., *Poesie*, cit., p. 556.

⁶⁸ Mi riferisco qui ai seguenti dipinti: *Boujour M. Courbet!* (1854, olio su tela, Musée Fabre, Montpellier); *L'artiste peintre sur la rue de Tarascon* (1888, Kaiser Friedrich-Museum, Magdeburg, distrutto); *Study for Portrait of Van Gogh II* (1957, olio su tela, Coll. Hirshhorn, Washington).

⁶⁹ P. Celan, *Die herzschriftgekrümelte*, in Id., *Poesie*, cit., p. 812.

⁷⁰ P. Celan, *Engführung*, in Id., *Poesie*, cit., p. 332.

⁷¹ Specialmente nella poesia *Ossessione*, da *I fiori del male*: «Potrei amarti, o notte! se il lume delle stelle / non dicesse parole troppo note / a me che cerco tenebre, e vuoto, e nudità. // Ma anche il buio è un quadro dove vivono, / a migliaia sgorgando dal mio occhio, creature / scomparse dagli sguardi familiari» (C. Baudelaire, *I fiori del male*, a cura di G. Raboni, Einaudi, Torino 1987, p. 122).

l'ideale classico per farne il luogo di una trasfigurazione, anche se ironica e, dunque, moderna e nichilista: «il niente bianco e turbinante» della neve *ridiviene* comunque il calmo e tranquillo mare meridionale della Grecia o dell'Italia sognati da Winkelmann, torna all'azzurro chiaro di una rinascita anadiomene di belle forme classiche⁷². Il temporaneo non-luogo di smarrimento dell'eroe di Mann è e resta, dunque, un *topos* letterario d'una iconografia classica non del tutto contestata, è e resta il luogo di una permanenza d'una bellezza monumentale e d'una tradizione umanistica. È quanto accade ancora in Peter Handke, ispirato particolarmente da Goethe e Heidegger, che scrive così in *Die Geschichte des Bleistifts*: «La neve, improvvisamente, si mette a svolazzare nell'oscurità e rende di nuovo pensabile il mondo: la neve come senso (è bene che essa sia rara, qui)».

Ora, in Celan, il bianco senza fondo e il *tourbillon* flottante della neve non è mai il luogo né della manifestazione del senso né della riapparizione di divinità passate e tuttavia potenti – come voleva ancora Ezra Pound in *The Return* del 1912, dove l'esitante affermazione dell'anacronismo del classico greco è giustamente messa in relazione con il movimento ritorto e a spirale dei fiocchi di neve volatili e indistruttibili, polline di marmo che fa ritorno e gira in tondo, glaciale e immacolato come le parole ghiacciate e doppie di Ulisse. In Celan non c'è più nemmeno questa estrema e nichilistica «eternità dissolvvente della neve» (come dice Blanchot da qualche parte), poiché non c'è ritorno ma *ritirata*: è lo *Tzimtzum* della Cabala d'Isaac Luria, la ritirata di Dio fuori dalla creazione, ma anche dal futuro messianico e della redenzione. Il bianco-grigio è dunque il colore dell'olocausto, della cenere senza scorie e tracce e per questo «regale»⁷³; è il non-colore in luogo del colore liturgico dei tabernacoli, è il fondo della mandorla vuota dell'immagine del Re dei Re, il suo «blu regale»⁷⁴. Non è il blu del cielo, ma il non-colore della «cicatrice nell'aria»; non è il blu dell'annuncio della venuta di Cristo, ma il non-colore della ripetizione della *kenosis*, della rivisitazione e della re-visione senza gloria di tutte le figure. Non è il blu della rammemorazione profonda della matrice, immacolata e futura, in Dio, come per Agostino, o, come per Novalis, nella natura – nessun *blaue Blume* potrà mai essere simbolo o memoria poetica dell'oblio del campo⁷⁵. «Kein / zweiter Himmel», «nessun secondo cielo»,

⁷² T. Mann, *Der Zauberberg* (1924), in Id., *Gesammelte Werke III*, Fischer Verlag, Oldenburg, 1960, pp. 251-253 e 678-680. Sulle arti visive e la fascinazione dell'antico in Mann, P. Pütz, *Ohren-, doch kein Augenmensch, die bildende Kunst bei Thomas Mann*, in *Dialog Der Kunst: Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. un 20.*, a cura di M. Moog-Grünwald, E. Koppen, C. Rodiek, P. Lang Verlag, Frankfurt a. M. 1989, pp. 279-290; e A. Schaller, «Und seine Begierde ward sehend». *Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns*, phil. Dissertation, Ergon, Würzburg 1997.

⁷³ P. Celan, *Chymisch*, in Id., *Poesie*, cit., p. 382.

⁷⁴ P. Celan, *Mandorla*, in Id., *Poesie*, cit., p. 414.

⁷⁵ Penso al progetto architettonico per un *Parco della memoria* (1998) di Burger e Tischer in merito al campo di Ravensbrück: il terreno ricoperto di polvere metallica

ma un «Himmelsschlucht» un «abisso del cielo», un «abisso del cielo dietro la fronte»⁷⁶. Probabilmente, è il cielo della pittura – doppio e indicibile, il blu del cielo di Van Gogh (e di Char), luogo di reversibilità centrifuga di aria e di terra, ombelico di nuvole e di viscere, incontro-vortice – davvero lucreziano – di viventi e di morti, bersaglio di una freccia tardiva e intempistica, *Später Pfeil*: «Di qual cielo il blu? Dell'infero? Del superno?»⁷⁷.

Non è nemmeno l'azzurro di un paesaggio di sogno fuori dalla storia. E l'aridità polverosa «di un campo di battaglia» dopo il tumulto: «il sogno, ha scritto Benjamin nel 1929, non apre più allo sfondo azzurro. È divenuto grigio...». E le sue lacune sono le segnature d'un passato non più da riempire e popolare faticosamente ma a distanza dall'immaginazione dello spettatore o del lettore, come il bianco de *L'educazione sentimentale* tanto amato da Proust⁷⁸; le sue interruzioni, sono le suture sulle quali indugia ravvicinato, pressoché tattile, l'occhio inumano della camera di *Nuit e brouillard*, sono intervalli al di là d'ogni simbolizzazione e iconografia che, nonostante ciò, non cessano di testimoniare ben più di quello che Cayrol chiamava «la clandestinità della memoria». Sono *anti-segni di testimonianza* che ci toccano, che si rivolgono a noi e ci richiamiamo all'interpretazione e alla rammemorazione – inter-testuale, inter-mediale, inter-estesologica: dove i sensi a stento fanno senso⁷⁹ – malgrado tutto. A ricominciare *contro* ogni mutismo, ogni inconoscibile, ogni invisibile – ce lo dice, ancora una volta, Zanzotto:

il grigio che non è grigio

che non è nulla che non mi basta⁸⁰.

nera, al posto del campo, un campo fiorito in monocromia blu, dovrebbe simbolizzare una maniera effimera e non-munumentale di rammemorare le vittime; cfr. «Casabella», 678, maggio 2000. Si potrebbe però evocare il blu onirico di un sopravvissuto dei campi di sterminio nazisti, Jean Cayrol (il suo *Les rêves concentrationnaires*, apparve in «Les Temps Modernes», 36, settembre 1948, pp. 520-533), ma ci si dovrebbe opporre ad ogni sublimazione o idealizzazione implicita, in particolare nell'interpretazione di quel colore come «senso insindacabile e invulnerabile» che, «al di qua delle significazione, è», e a cui il soggetto affida la sua identità depersonalizzata. Cfr. F. Gantheret, *Lisières ou comment en sortir...*, «penser/rêver», 4, autunno 2003, p. 82.

⁷⁶ Le tre citazioni sono tratte dalle poesie *Die Schleuse*, *Le Menhir*, *Wohin mir*, in P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 372, 446, 468.

⁷⁷ P. Celan, *Unter ein Bild*, in Id., *Poesie*, cit., p. 260.

⁷⁸ Sul bianco, il montaggio (tra Flaubert, Michelet e Kracauer) e la storia, C. Ginzburg, *Storia, retorica prova*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 109-126, ma anche Id., *Il filo e le tracce. Vero falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 225-240, in particolare 234 sgg.

⁷⁹ Cfr. J. Bennett, *Aesthetics of Intermediality*, «Art History», 30, 3, June 2007, pp. 432-450

⁸⁰ A. Zanzotto, *Il Galateo in Bosco*, cit., p. 581.

ORTHOTES ONOMATON
CELAN, HÖLDERLIN E I GRECI

Andrea Mecacci

Chi oggi visita la torre di Hölderlin a Tübinga non può non rimanere colpito da una presenza. L'ultima delle bacheche che illustrano la vita di Hölderlin ci consegna infatti un volto, una firma, una data nel libro degli ospiti, una poesia.

Paul Celan, 22 marzo 1970, Tübingen, Jänner.

È possibile, legittimo leggere l'opera di Celan, e non solo quindi le due poesie espressamente rivolte a Hölderlin (*Tübingen, Jänner e Ich trink Wein*, alle quali occorre aggiungere l'inedita *Ars Poetica* 62), come una continua riproposizione degli interrogativi hölderliniani sul linguaggio? Celan riprende da Hölderlin la tensione verso una continua atomizzazione del dispositivo linguistico; una tendenza che riporta Celan a quella linea che Hölderlin aveva fatto propria, ossia l'irrisolvibilità eraclitea dei nessi interni al linguaggio stesso, lo sciame delle etimologie del *Cratilo* di Platone, un *Wortswarm*, uno sciame di parole, dirà Celan in una poesia tarda. La chiusa finale di *Tübingen, Jänner* riversa questo tema drammaticamente attraverso il neologismo con cui Hölderlin negli anni della sua follia indicava indistintamente il sì e il no: «Pallaksch». La poesia diventa il *topos* di un'interrogazione sul linguaggio, sul senso inedito e contemporaneamente carico di storia delle parole: distruggere un linguaggio significa sempre farne nascere uno nuovo, come avevano dimostrato le traduzioni hölderliniane. Si attua inesorabilmente una logica dell'*ordo inversus* che innerva la strutturazione del poetico (in Hölderlin si configurerà tematicamente con una filosofia del tragico) e che Celan riprende in un componimento del 1970, *Ich trink Wein*, poi pubblicato nel 1976 all'interno della raccolta postuma *Zeitgehöft*.

La poesia *Tübingen, Jänner* fu composta da Celan a Parigi il 29 gennaio del 1961 dopo aver fatto da poco ritorno da Tübinga. La poesia fu inserita nella raccolta del 1963 *Die Niemandrose*. In questa quarta raccolta, all'interno di una precisa geografia interiore (Zurigo, Vitebsk, Parigi, Černowitz, Vienna) emergono nomi di poeti contemporanei e del passato legati a quei luoghi (Nelly Sachs, Mandel'stam, Cvetaeva, Heine, lo stesso Celan). Il rapporto con la tradizione si vincola a quel processo

di dissoluzione del linguaggio che il presente assegna al poeta. Tra i poeti del passato e il poeta che li fa riparlare nelle proprie «grate di linguaggio» si instaura una *fremde Nähe*, un'intima distanza che lega arbitrariamente luoghi e nomi fra loro irrelati e sconnessi. Tra questi luoghi e nomi Tübinga e Hölderlin.

Tübingen, Jänner

Zur Blindheit über-
redete Augen.
Ihre - «ein
Rätsel ist Rein-
entsprungenes» -, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme,
möwen-
umschwirrt

Besuche ertrunkener Schreinerbei
diesen
tauchenden Worten:

Käme
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute,
mit

dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.

(«Pallaksch. Pallaksch»).

Tubinga, gennaio

A cecità con-
vinti occhi.
Il loro - «un
enigma è il puro
scaturire» - il loro
ricordo di
torri Hölderlin galleggianti, in
un volo
di gabbiani

Visite di falegnami affogati con
queste
parole inabissanti:

Venisse,
venisse un uomo,
venisse un uomo al mondo, oggi,
con

la barba di luce dei
patriarchi: potrebbe,
se parlasse di questo
tempo, po-
trebbe
solo balbettare e balbettare
continua-, continua-,
mente, mente.

(«Pallaksch. Pallaksch»)¹.

¹P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, p. 381 (la traduzione è stata modificata). Per un primo orientamento interpretativo: B. Böschstein, *Paul Celan «Tübingen, Jänner»*, in Id., *Studien zur Dichtung des Absoluten*, Atlantis, Zürich 1968, pp. 177-188 e ancora il saggio *Involution in Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, hrsg. von H.-M. Speier, Reclam, Stuttgart 2002, pp. 96-104 (tradotto in italiano nel presente volume); A. Gellhaus, «Pallaksch. Pallaksch». *Erinnerung an schwimmende Hölderlintürme. Celan «Tübingen, Jänner» in Spuren* n. 24, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach/N., 1993; R. Zbikowski, «schwimmende Hölderlintürme». *Paul Celans Gedicht «Tübingen, Jänner» – diaphan*, in «Der Glühende Leertext». *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, hrsg. von O. Pöggeler und C. Jamme, Fink, München 1993, pp. 185-211; M. Geier, *Zur Blindheit überredete Augen*.

Una serie di riferimenti hölderliniani, più o meno scoperti, fornisce a Celan il pretesto di formulare la domanda sul senso del *kairos* poetico: *Tübingen, Jänner* è nella sua intima struttura interrogazione della poesia nella poesia, è testimonianza della sua stessa prassi. È questo che lega Celan a Hölderlin. *Tübingen, Jänner* come tutta l'opera di Celan riprende la domanda di Hölderlin, la riattiva alla luce del proprio vissuto e diviene risposta problematica per il nostro tempo.

Analizzare *Tübingen, Jänner* permette di cogliere i motivi di questo incontro e sondare le possibilità di una verticalità dell'atto poetico che pone i contenuti di questa poesia e la sua forma in una condizione armonicamente-opposta, o come aveva notato acutamente Adorno, in una logica «paratattica»².

L'attacco di *Tübingen, Jänner* riversa con potenza sintetica una duplice prospettiva di lettura: cos'è questa cecità e di chi sono gli occhi? Il tema della cecità così definisce la cornice iniziale alla poesia che Celan dedica a un poeta, al poeta. Poche parole (sostantivi o aggettivi) hanno tanto peso nella poesia celaniana come «cecità». Nella prima raccolta veniva detto: «blind wie der Blick / cieco come lo sguardo»; «Da du geblendet von Worten / Siccome tu accecato di parole». In *Vom Schwelle zu Schwelle*: «Laß mich blind genug sein / Lasciamo essere cieco quel tanto». In *Sprachgitter*: «Schliere im Aug / Macula nell'occhio»; nella poesia *Blume*: «Dein Aug, so blind wie Stein / Il tuo occhio come pietra cieco», e poco dopo «Blindenwort / Parola di cieco»; in *Schneebett*: «Augen weltblind / Occhi ciechi al mondo». O ancora le infinite declinazioni della cecità che diventa uno «sguardo di pietra», «l'occhio uno schiavo delle immagini», «un occhio tagliato a strisce», «occhio balbettante», in una poesia del *Nachlass* «palpebra cieca», o in una delle ultime poesie «foglio cieco». Cecità: laddove il divieto ebraico dell'immagine divina, il *Bildverbot* di Celan, si congiunge alla cecità dell'Edipo di Hölderlin. Il *topos* della mistica, la cecità come visione interiore, è capovolto in una cesura che non possiede risposta, ogni frase della poesia infatti mette in dubbio ciò che la precede. La persuasione, che spinge gli occhi al naufragio del *theorein*, non è forse la stessa ricerca di afferrare il «linguaggio della perdita del linguaggio»? Già Hölderlin aveva parlato di questa possibilità, di questa unica possibilità per il poeta in quel tempo storico della demitizzazione del reale che è la modernità. Nell'autoproiezione omerica di *Der blinde Sänger* (l'ode la cui epigrafe riportava i versi dell'*Aiace* di Sofocle: «Ares sciolse dai nostri occhi il tremendo dolore») Hölderlin aveva chiesto, in quella penombra tra luce e oscurità che segna la sua poesia e che chiamerà nei suoi saggi «alternanza dei toni»,

Paul Celan / Friedrich Hölderlin: Ein lyrischer Intertext, in Id., *Die Schrift und die Tradition. Studien zur Intertextualität*, Fink, München 1985, pp. 17-33.

² Cfr. T.W. Adorno, *Paratassi. Sull'ultima lirica di Hölderlin*, in Id., *Note sulla letteratura 1961-1968*, trad. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, pp. 127-169.

Dove sei, segno della giovinezza! che sempre / nell'ora mi svegli del mattino, dove sei, luce? [...] / dove sei, luce? [...] / splendevano / come i miei stessi occhi, per me, i fiori [...] / Il salvatore allora ascolto nella notte [...] / con lui vive / il mio canto [...] / Dove, dove? [...] / per te il mio occhio fiorisce. / Luce della giovinezza³.

La cecità si presenta in Hölderlin e Celan come un'*epoche* del dire. Come Edipo, appena accecatosi, avverte la propria sospensione tra la vita, i vivi che non potrà più vedere e la morte, i morti che non avrà il coraggio di vedere, così la cecità del linguaggio si muta paradossalmente (paratatticamente) nella sua possibilità di rigenerarsi e allo stesso tempo nella definitiva constatazione della sua stessa impossibilità. Nell'occhio cieco infatti risiede un enigma: il puro scaturire, suo è il ricordo, in *Tübingen, Jänner*, della torre di Hölderlin che si specchia nel Neckar. Il poeta di oggi così nel ricordo della cecità del poeta di ieri vive la sua stessa cecità, la sua stessa possibilità del dire. La contingenza del vissuto e la progettualità di una prospettiva qui s'incontrano: «ognuno deve percorrere una traiettoria eccentrica» aveva detto Hölderlin, «ferito di realtà e realtà cercando» fa eco Celan.

La stessa citazione dell'inno *Der Rhein* («enigma è il puro scaturire»), il far parlare nel proprio dire un altro, riporta Celan al *Blindheitmotiv* come luogo problematicamente generativo della prassi poetica. Nell'inno Hölderlin afferma:

I più ciechi però
Sono i figli degli Dei.
[...]
Un enigma è il puro scaturire. Anche
Il canto non può rivelarlo. Giacché
Come hai iniziato rimarrai,
Per quanto sia forte il bisogno
E la disciplina, più di tutto infatti
Può la nascita,
E il raggio di luce che
Incontra il neonato
che incontra il nuovo nato.⁴

L'insondabile è qui il dato da rappresentare ed è proprio la sua assenza che consente al poeta di delineare la prassi poetica come *mimesis* del possibile. La cecità segna metaforicamente la traduzione della simultanea estraneità e appartenenza del poeta al mondo, ossia il darsi della fondazione poetica, con le parole di Hölderlin «un mondo nel mondo». Il canto infatti svela lasciando tuttavia in sé qualcosa di incompiuto: la poesia come luogo non autoreferen-

³ F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano 2001, pp. 789 e 791.

⁴ Ivi, p. 331 (traduzione modificata).

ziale, la poesia come cesura, la poesia non come disposizione e/o dispositivo mimetico-rappresentativo, ma come un confronto con l'immagine di un oggetto che viene meno. La cecità è lo strappo che rende altro il poeta davanti al mondo, non più al sicuro della familiarità delle cose. Il luogo in cui Edipo incontra se stesso è un luogo cieco e cieco è Tiresia, colui che ha conosciuto dentro se stesso i poli dell'umano, la donna e l'uomo. La cecità di *Tübingen, Jänner* consente di vincolare in chiave tragica la condizione del poeta di ieri e del poeta di oggi: come in Tiresia la profezia del futuro è anche interpretazione del presente, così la cecità di Hölderlin specchia quella di Celan in un doppio legame nel quale, come ha scritto Karl Reinhardt a proposito di Sofocle vi è «cecità e visione nello stesso tempo»⁵, e si potrebbe aggiungere, la contemporanea sospensione di questo equilibrio.

Heidegger in *Einführung in die Metaphysik* aveva posto la tragedia come conflitto tra essere e apparenza facendo di Edipo il prototipo del *Dasein* greco, assumendo le parole del tardo componimento hölderliniano *In lieblicher Bläue blühet...*, lo stesso scritto dal quale presumibilmente Celan desume il paesaggio fluviale, la torre che si specchia, i gabbiani. La dualità di essere e apparenza con la quale Heidegger e Karl Reinhardt interpretano la tragedia di Sofocle, trova parentela nell'alternanza delle immagini di *Tübingen, Jänner*. La torre e l'acqua formano uno specchio che divide e unisce ciò che è, la torre, e ciò che appare, il riflesso, la staticità della torre contro il fluire della torre; la poesia parla di questo confine e ne parla ambigualmente, noi infatti afferriamo nel ricordo solo i contorni della torre che, confondendosi nell'acqua con altri edifici (con altre «torri», altri poeti, «altre traiettorie eccentriche», altri «angoli d'incidenza delle proprie esistenze»), si moltiplica in «torri Hölderlin galleggianti».

In amabile azzurro fiorisce con il tetto metallico il campanile. Lo attornia garrire di rondini in volo, lo avvolge l'azzurro più toccante. [...] È sconosciuto Dio? È manifesto come il cielo? questo credo, piuttosto. Dell'uomo è la misura dell'uomo. Colmo di meriti, ma poeticamente l'uomo dimora su questa terra. [...] Se uno guarda nello specchio, un uomo, e vede la sua immagine, come dipinta; somiglia all'uomo. Occhi ha l'immagine dell'uomo, mentre luce ha la luna. Il re Edipo ha forse un occhio di troppo. I dolori di quest'uomo sembrano indescrivibili, impronunciabili, inesprimibili. [...] Figlio di Laio, povero straniero in Grecia! La vita è morte, e anche morte è anche una vita⁶.

L'alternanza delle immagini trova il suo arresto nella seconda strofa: qui tutto è naufragio. Le torri che galleggiano (*schwimmende*) sono visitate da falegnami ubriachi (*etrunkenen*) che portano con sé parole che inabissano

⁵ K. Reinhardt, *Sofocle*, a cura di L. Novaro, trad. di M.A. Forgiione, Il melangolo, Genova 1989, p. 147.

⁶ F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., pp. 347, 349 e 351.

(*tauchenden*). La parola pura di Hölderlin, la sorgente del Reno, diviene l'affogare collettivo di un'intera epoca, la *Todesfuge* di Celan. La curiosità dei visitatori attorno al poeta folle, al pezzo d'esposizione, la torre che diventa museo, si riverbera in un mondo che può essere guardato soltanto al contrario: «chi cammina sulla testa, Signori e Signore – costui, ha il cielo come abisso sotto di sé», «noi scaviamo una tomba nell'aria chi vi giace non sta stretto». Qui al margine di questo mondo alla rovescia si compie l'*Umkehrung* decisiva, la cesura interna della poesia. L'acqua, l'elemento primo di ogni generazione che tutto aveva sommerso, ora ristrutturata un nuovo equilibrio: come Edipo nella propria cecità era scisso tra il regno dei morti e quello dei vivi, adesso sulla stessa linea di confine, gli affogati, i «sommersi», ripropongono l'urgenza del futuro, la speranza della vita e la sua negazione. Nulla è dato sapere su questo evento, solo i contorni opachi di un'invocazione che Celan riprende dall'immagine hölderliniana del «kommende Gott» di *Brod und Wein*. L'avvento di un futuro gravido di memoria, la «barba di luce dei patriarchi» che Hölderlin aveva già nominato in *Am Quell der Donau*, si profila come l'interrogazione che aveva sorretto tutto il cammino interno della poesia: balbettare è la parola del poeta, la parola è ancora, nonostante tutto, capace di dire «l'accento acuto del presente, il grave della storia».

Celan aveva già delineato la problematica dinamica interna alla prassi poetica, dinamica tra il dire dell'indicibile e il silenzio del dire, nella poesia *Engführung*. Nel tentativo di fornire coordinate che aprono a una realtà privata di prospettive, Celan scopre la scollatura ontologica tra parola e mondo; questo contrasto, che aveva condotto l'ultimo Hölderlin all'elaborazione di un «sapere tragico», intessuto proprio di questa differenza, è da Celan rivisto come il balbettio del poeta dell'oggi, per cui ogni parola è muta, ogni immagine è cieca. Il *polemos* che sorge tra l'universo del linguaggio e la catastrofe del mondo segna quella legge della finitudine che Celan coglie nel quinto movimento di *Engführung* e che Hölderlin aveva già esperito: «la differenza fra i nomi e l'assoluto [...] che la vita non è l'idea, che la quintessenza dell'essente non è l'essenza», come fa notare Adorno⁷.

Venne, venne.
 Venne una parola, venne,
 venne attraverso la notte,
 voleva luccicare, luccicare.

Cenere.
 Cenere, cenere.
 Notte.
 Notte-e-notte. – Va'
 all'occhio, umido occhio.⁸

⁷ T.W. Adorno, *Paratassi*, cit., p. 143.

⁸ P. Celan, *Poesie*, cit, p. 337. Ancora imprescindibile il commento offerto da Peter Szondi di questa poesia: P. Szondi, *Lettura di «Stretto»*. *Saggio sulla poesia di*

La parola di *Engführung* che scende sulla cenere, l'uomo di *Tübingen*, *Jänner* che giunge tra gli affogati configurano il senso armonicamente-opposto del poetare, il linguaggio poetico opposto al mondo, ne è tuttavia vincolato. E se vogliamo forzare ermeneuticamente il tutto: «Es kommt ein Mensch / Viene un uomo», scrive Celan in *Give the word*, la poesia che descrive una dei suoi periodi di degenza, quest'uomo ora non è un profeta, ma un semplice medico. Nell'assumere su di sé l'intermittenza del conflitto, la poesia scopre se stessa come «alfabeto di confine». La chiusa balbettante di *Tübingen, Jänner* attesta questo confine in una parola: «Pallaksch», il neologismo con il quale l'Hölderlin folle designava contemporaneamente assenso e dissenso, il sì e il no, i due sensi non residuali dell'umano. Nel frammento *Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes* Hölderlin aveva fatto collimare, nell'ambito di un progetto ontopoietico, progressione della prassi poetica e fenomenologia etica dell'uomo in un'unica massima:

Poniti con *libera scelta* in opposizione armonica con una sfera esterna, così come sei per natura in *armonica opposizione* con te stesso, ma lo sei in modo inconoscibile finché resti in te stesso⁹.

Celan stesso radicalizza questo assunto nella sua poesia: l'indivisibilità di sì e no non è la conciliazione degli opposti, ma la necessità del loro dialogo, spesso doloroso, spesso «tragico», come ci ha ricordato Hölderlin e come avrebbe ribadito più tardi Büchner («Vede che bel cielo grigio, compatto; verrebbe voglia di piantarci dentro un uncino e impiccarci, solo per quella lineetta tra il sì e il no; sì – e no, signor capitano, sì e no? Di che è la colpa? Del no verso il sì, o del sì verso il no? Voglio rifletterci su») ¹⁰. Il famoso verso celaniano: «non dividere il sì dal no».

All'interno di questo confine scorgiamo in un mutuo scambio il balbettare dell'occhio e l'accecarsi della parola: la cecità iniziale trasforma se stessa nel balbettare finale e il balbettare finale trova senso solo nel ricordo della cecità che ha definito il proprio inizio. La verticalità di questo rapporto è la stessa relazione che lega Celan a Hölderlin, e che ha legato Hölderlin a Sofocle e Pindaro. Si può allora affermare che i Greci in Celan non sono mai una dimensione decisiva, lo diventano solo quando è Hölderlin a mediarli. In queste mediazioni infinite ancora una volta la poesia «alfabetizza» il proprio confine tra memoria e progetto, per questo Celan ha potuto sperimentare in una sua tarda poesia, anch'essa dedicata a Hölderlin, questo confine.

Paul Celan, in Id., *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, a cura di J. Bol-lack, tr. di A. Schiaffino, Gallio, Ferrara 1990, pp. 11-68.

⁹ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Mondadori, Milano 1996, p. 110.

¹⁰ G. Büchner, *Woyzeck*, in Id., *Opere*, a cura di M. Bistolfi, Mondadori, Milano 1999, pp. 194-195.

Come per la poesia precedente *Tübingen, Jänner*, un viaggio a Tubinga, è un altro evento della vita di Celan a ispirare la poesia. È uno Celan sposato dalla malattia, disilluso, che sente di poter condividere la propria esistenza solo con pochi. Le lettere spedite in quel periodo a Ilana Shmueli¹¹ raccontano l'impossibilità di continuare a vivere all'ombra di una ferita e allo stesso tempo come tutto diventi «una sopravvivenza infinita». Ne è conferma la lettura pubblica che Celan tiene a Stoccarda in occasione del bicentenario della nascita di Hölderlin, il 21 marzo del 1970. La reazione dell'uditorio è fredda, distaccata. Celan non offre le sue poesie più celebri, già istituzionalizzate e digerite dalla cultura ufficiale, ma presenta dei componimenti inediti, implosi, spezzati: «la lettura pubblica a Stoccarda [...] è stata del tutto ignorata, oppure liquidata come incomprensibile». Poi una cartolina datata 22 marzo 1970: la torre di Hölderlin a Tubinga, sul retro un solo segno troppo chiaro nella sua indecifrabilità: *Stehend*. «Io sto». Ma dove? Segue un'altra lettura, sempre in Germania, a Friburgo, tra il pubblico Martin Heidegger, anche qui, però, le reazioni sono contrastanti. Celan sembra incontrare in queste nuove poesie ancora una volta il suo destino: «le mie poesie mi procurano momentaneamente, proprio mentre io leggo, la possibilità d'essere, stare». Tutto questo accadde circa un mese prima del suo suicidio. Ma dietro questo scenario biografico *Ich trink Wein* ripropone in modo diretto l'inchiesta sul senso del poetico e questo volta lo fa chiamando direttamente in causa Hölderlin e Pindaro.

Nell'oscuro componimento del dicembre 1962 *Ars Poetica* 62 Celan aveva già richiamato le figure di Hölderlin e Pindaro. «Insegnavo / a Iperione la lingua, / che per noi innofigli contava. / [...] aveva / ciò che serve a poetare, secondo Pindaro [...] / Nel suo verso / stava il tempo, nella luce delle sue ore sveve»¹². Ora quasi otto anni dopo un nuovo breve componimento:

Ich trink Wein aus zwei Gläsern
und zackere an
der Königszäsur
wie Jener
am Pindar.

Io bevo vino da due bicchieri
e vado zappettando
intorno alla cesura reale
come quel tale
fece con Pindaro

Gott gibt die Stimmgabel ab
als einer der kleinen
Gerechten,
6

Dio fornisce il diapason
come uno dei piccoli
giusti,

aus der Lostrommel fällt
unser Deut.

dall'urna rotante cade
il nostro numero.¹³

¹¹ I. Shmueli, *Di' che Gerusalemme è*, a cura di J. Leskien e M. Ranchetti, Quodlibet, Macerata 2002.

¹² P. Celan, *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, a cura di M. Ranchetti e J. Leskien, Einaudi, Torino 2001, p. 106.

¹³ P. Celan, *Poesie*, cit., p. 1331.

Ancora una volta è la bipolarità dell'esperienze dell'uomo ad essere indicata, i due bicchieri: il sì e il no, l'uomo e dio, il tedesco e l'ebreo per Celan, il tedesco e il greco per Hölderlin. La stessa poesia è spezzata in due: alla prima parte che ricorda Hölderlin si oppone la seconda che richiama i piccoli giusti della cabala ebraica, alla prima che vive nell'esperienza singola del poeta, l'*io* che beve il vino, risponde la condizione universale dell'umanità, il *nostro* numero della lotteria.

La bipolarità del mondo (il sì e il no, l'uomo e gli dei, l'ebreo e il tedesco, «il papavero e la memoria») si specchia in quella frattura nel mondo che è la poesia, la cesura che «zappa» sul proprio passato reinterpreta possibilità di senso, come fece Hölderlin che, traducendo Pindaro, oltrepassò il classicismo codificato del proprio tempo. La stessa bipolarità che Pindaro aveva mostrato attraverso l'immagine del vino nella settima Olimpica, l'inno a Diagora: la poesia prodotto spirituale, si trasfigura nel vino, prodotto naturale («Come chi da mano generosa un calice / ribollente di rugiada di vite / in dono porga / al giovane sposo [...] così anch'io nettare distillato, omaggio delle Muse, / ai vincitori invio dolci frutti della mente»), per poi rifrangersi nella dimensione eraclitea della chiusa («In unico istante / ondeggiano venti diversi veloci di qua e di là»)¹⁴.

Tübingen, Jänner, e in modo più sfumato, se non più problematico, *Ich trink Wein*, non è solamente una stratigrafia di tracce hölderliniane, ma un tentativo di esplicitare, nei suoi darsi come composizione lirica, la domanda su cosa sia la poesia in una poesia: qui carattere formativo e carattere performativo coincidono, non vi è nessuna differenza tra formatività poetica e formatività ermeneutica. In ciò Celan si fa carico del progetto hölderliniano di una poieticità originaria dell'uomo che la poesia attesta in una dimensione conflittuale. Diviene allora facilmente comprensibile come le accuse all'ermetismo celaniano non possono mai cogliere il segno. La poesia, al di là di ogni interpretazione «a parafrasi», deve essere indagata nella realtà che produce, nella sua formazione mimetica del possibile e nell'estrinsecazione di questo movimento antirappresentativo.

Le tre strofe di *Tübingen, Jänner* (la cecità e il ricordo, i visitatori e le parole sommerse, la venuta dell'uomo e il balbettare) sono vincolate alla trama ritmica delle *Umlaut – Tübingen, Jänner, überredete, Rätsel, Hölderlintürme, möwenumschwirrt, käme, käme, käme, dürfte, spräch, dürfte* – che consente il prodursi di un'unità di struttura in contrasto con il succedersi delle immagini. Alternanza metaforica e identità ritmica nella loro armonia opposta tradiscono un'altra prospettiva di lettura. L'intera prima strofa è privata del verbo, mentre la terza ha i verbi coniugati al congiuntivo. Questo è decisivo. In *Tübingen, Jänner* ciò che emerge è l'assenza stessa del soggetto e del modo verbale privilegiato, l'indicativo. Qui lo statuto della possibilità è assoluto. Celan coglie l'intuizione fondamentale di Hölderlin: non c'è mai un Io lirico dietro una poesia, non

¹⁴ Pindaro, *Olimpiche*, a cura di L. Lehnus, Garzanti, Milano 1981, pp. 111 e 119.

c'è mai un luogo prefissato del quale il poeta possa dire «io parto da qui». Questa immolazione del soggetto lirico e del periodo oggettivante, l'indicativo che dispone del reale, in Hölderlin si era tradotta nella visione tragica per la quale natura e spirito non possono mai essere esclusivi. In *Das Werden im Vergehen* e nel *Grund zum Empedokles* era stata abbozzata l'assenza di luogo costitutiva della fondazione poetica: il poeta *Zwischen* fra l'aorgico, il «mondo dei mondi», la possibilità infinita, e l'organico, «il mondo nel mondo», la concrezione mimetica del possibile, la poesia stessa. Celan ripropone questa assenza come U-topia, indefinibilità di un dove, ma anche reinterpretazione continua del possibile, utopia per l'appunto. Alla luce di questa prospettiva la poesia senza Io si muta nella poesia più profondamente vissuta, come ha notato Michael Hamburger a proposito di *Todesfuge*, «benché Celan vi traducesse la sua esperienza personale, e ancora quasi a caldo, essa non contiene la parola "io"»¹⁵.

Al centro di *Tübingen, Jänner* si cela la cesura interna della poesia, l'inversione decisiva che consente a Celan di parlare del proprio presente: qui il soggetto (i visitatori affogati) è ben visibile nella privazione del proprio verbo. Ricerca del verbo che dia senso al soggetto e che si esplica nella litania balbettante della speranza: movimento questo che si dà nella figura dell'inversione, di un mondo rovesciato, in una negatività che fa della sua incapacità di trascendersi la sua energia dinamica. La metafora che sorregge tutta la poetica celaniana, l'*Atemwende*, la svolta di respiro, qui trova riscontro nella sospensione del presente (gli affogati) tra il passato (il ricordo di Hölderlin) e il futuro (la venuta di un uomo). Ma è un presente senza tempo, è un soggetto senza verbo. La stessa dualità tra un senso irrecuperabile di ciò che forse non è stato mai, l'essere, e un senso progettuale di ciò che forse non sarà mai, un mondo da costruire poeticamente nel segno di una «mitologia della ragione» aveva condotto Hölderlin a quell'elaborazione del sapere tragico che ha nella cesura la sua legge fondante. L'equilibrio conflittuale tra umano e divino, l'alfabeto di confine che la tragedia esprime, si sospende nella cesura: luogo della differenza e dell'incontro, di una dialettica che non conosce sintesi. In questo rapporto con l'altro da sé l'uomo inverte se stesso. Si profila una doppia modalità della cesura, l'infedeltà reciproca di uomini e dei: inversione controritmica della rappresentazione tragica e inversione delle modalità logiche della coscienza.

Al limite estremo del dolore infatti non sussiste non sussiste nient'altro che le condizioni del tempo o dello spazio. Qui l'uomo dimentica se stesso, poiché è totalmente nel momento; il Dio perché non è nient'altro che tempo; ed entrambi sono infedeli, il tempo perché in un tale momento si ribalta categoricamente facendo sì che inizio e

¹⁵ M. Hamburger, *La verità della poesia*, trad. di V. Poggi, il Mulino, Bologna 1987, p. 326.

fine non trovino in lui conciliazione in alcun modo; l'uomo perché in questo momento deve seguire il ribaltamento categorico non potendo più in ciò che segue uguagliarsi a ciò che era all'inizio.¹⁶

L'autodimenticanza del soggetto, la «cecità» dell'intuizioni sensibili senza i concetti dell'intelletto, si propone quindi come luogo generativo della differenza, lo sforzo di salvaguardare l'amorfo nella forma compiuta attraverso il salvataggio della scissione¹⁷. Scavalcata ogni logica intellettuale, la cesura sviluppa in sé una logica poetica, antiforma del pensiero. L'oblio del sé dell'eroe tragico hölderliniano, presupposto per la logica poetica che struttura il tragico, è rivisitato da Celan nella stessa esigenza di violentare il linguaggio alla luce di un radicale rifiuto soggettivistico. Cesura, termine rievocato in *Ich trink Wein*, ma anche nella penultima poesia di *Die Niemandrose* dove si parla di «Stundenzäsur», «cesura delle ore»:

È come porsi fuori dall'umano, un trasferirsi, uscendo da se stessi, in un dominio che converge sull'umano ed è arcano – il medesimo in cui sembrano essere di casa la figura scimmiesca, gli automi e con questo... ah, anche l'Arte.¹⁸

Sospensione del presente, ma mai dal presente, ribaltamento categoriale, immolazione dell'io, cesura e «svolta di respiro». Queste le indicazioni che permettono di definire la costruzione di una logica poetica che vive nel luogo differenziale dell'«Ormai-non più» e del «Pur-sempre» come afferma Celan in *Der Meridian*. Risulta allora chiaro come il programmatico non uso di soggetto e verbo traduca la convinzione che la poesia sia *mimesis* del possibile, polivalenza di significati, dimensione penultima. L'alternanza paratattica delle immagini (gli occhi / la cecità, la torre / il riflesso) e dei significati (il ricordo / il presente, la catastrofe / la speranza) è allora solo una parte, la più manifesta, dell'impianto del componimento. Infatti *Tübingen, Jänner*, insieme a tutta l'opera di Celan, attraverso i capovolgimenti logici e sintattici, non lotta solamente con la durezza di un mondo allo sbando, ma contro lo stesso linguaggio di questo mondo. La ribellione poetica di Celan rappresenta lo stesso rifiuto hölderliniano del linguaggio meccanico del proprio tempo.

Si fanno inversioni di parole nel periodo. Ma allora deve essere più estesa ed efficace anche l'inversione degli stessi periodi. La disposizione logica dei periodi [...] è certo assai solo raramente utile al poeta¹⁹.

¹⁶ F. Hölderlin, *Note all'Edipo*, in *Antigone e la filosofia*, a cura di P. Montani, trad. di A. Mecacci, Donzelli, Roma 2001, p. 101.

¹⁷ T.W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1997, p. 85.

¹⁸ P. Celan, *La verità della poesia*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1997, p. 9.

¹⁹ F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 62.

La lirica *Hälfte des Lebens* è la testimonianza più incisiva di questa tensione. In *Hälfte des Lebens* l'armonicamente-opposto che Hölderlin ha formulato nei suoi frammenti filosofici diviene poesia. Come ha sottolineato Adorno: «ognuna delle due strofe [...] ha bisogno del suo contrario. Anche qui forma e contenuto si dimostrano, in maniera precisabile, una sola cosa; l'antitesi contenutistica di amore sensuale e sconfitta, per diventare espressione frantumata le strofe così come viceversa la forma paratattica opera di per sé e per prima il taglio fra le metà della vita»²⁰. Nella crepa delle due strofe è da ricercare il dove di questa poesia, tra l'armonia della prima strofa e la lacerazione della seconda. Come in *Tübingen, Jänner* Celan aveva parlato dell'«angolo d'incidenza della proprio esistenza» sospendendo il proprio presente, così Hölderlin lo tace facendolo emergere solo nel titolo, *Hälfte des Lebens*. Soltanto attraverso questo iato il contenuto diventa intrinseco alla forma e la forma aderente al contenuto.

Adorno e Peter Szondi²¹ hanno sostenuto la doppia valenza della ribellione paratattica hölderliniana: sacrificio del soggetto legislatore e sfondamento del primato del senso. Questo movimento produce nei tardi inni una caduta del pronome personale, la sostituzione dell'Io con il Noi, il passaggio dal periodo alla sentenza, vale a dire la stessa dissonanza soggetto-verbo che strutturava *Tübingen, Jänner*. Il ricorso hölderliniano agli astratti, procedendo che frattura l'unità semantica dei nomi e il loro utilizzo metaforico, consente di intravedere l'esigenza armonicamente-opposta che la poesia ricerca; processo speculare a quello di Eraclito nel quale l'isolamento del nome afferma il contrario di ciò che è essenziale e l'univocità di un termine si muta nella sinonimicità opposta dei suoi sensi possibili attraverso il consolidamento del verbale nel sostantivale²².

In *Hälfte des Lebens* questo movimento, che origina una sintesi senza concetto, o meglio l'evento linguistico come ridefinizione del «positivo», è definito nell'accostamento di una immagine e della sua contro-figura. La dialettica aperta di *Bild* e *Gegenbild* non è solo tema delle due strofe, ma è rintracciabile all'interno delle stesse. La «terra» pende sul «lago», i cigni sono «ubriachi» di «acqua digiuna»; nella seconda parte i «fiori» colti «d'inverno», la doppia opposizione della «luce del sole» con le «ombre della terra» e dei «muri muti» con lo «stridere delle banderuole». Lentamente la bellezza immediata della lirica si decompone ed emerge un'esigenza più profonda: la coincidenza dello sfogo di un singolo vissuto con la costruzione di senso poetico, la tensione esistenziale armonicamente-opposta alla prospettiva mitica.

Il legame che intercorre tra *Tübingen, Jänner* e *Hälfte des Lebens* risulta pertanto chiaro. La vicinanza delle immagini (il paesaggio inver-

²⁰ T.W. Adorno, *Paratassi*, cit., p. 153.

²¹ P. Szondi, *Der andere Pfeil*, in Id., *Hölderlin-Studien*, Insel, Frankfurt a. M. 1967, pp. 33-54.

²² Cfr. B. Snell, *Il linguaggio di Eraclito*, a cura di B. Maj, Corbo, Ferrara 1989.

nale, i cigni ebbri e i visitatori ubriachi che affondano se stessi nell'acqua, il contrasto tra la terra che pende sul lago e la torre riflessa nel fiume), la convergenza dei temi (l'estate e l'inverno, il ricordo e la speranza, il dolore a metà della vita, il balbettio irrisolto del presente) ci riportano non arbitrariamente al centro del problema che Celan e Hölderlin affrontano: il rapporto paratattico tra contenuto e forma. Ma già questi due termini si rivelano insufficienti. Insufficienza che Hölderlin aveva avvertito e posto aporeticamente nella sua poetologia. Concepire un'unità non autoriflessiva di un prodotto poetico significa per Hölderlin stabilire una triplicità costitutiva dell'oggetto estetico. Il contrasto tra «elaborazione ideale» e «produzione oggettiva» si decide in una «sfera d'azione», l'ambito proprio dell'accadere poetico che media l'intero «contesto vivente», il mondo, con un «frammento di vita», l'*Erlebnis* irriducibile del poeta. Questa sfera d'azione, vincolata all'idea e alla vita, tende a costituire il «fondamento» di una poesia: ponendosi in mezzo all'elaborazione ideale e alla produzione oggettiva, il «significato» o fondamento, è opposto ad ambedue, ma proprio per questo è capace di raccordare i due estremi. Ciò è ben visibile in *Hälfte des Lebens*: l'opposizione delle due strofe, il detto della poesia, è saldata da un «terzo», dalla cesura che si interpone nel mezzo, il non-detto della poesia. Questo conflitto insito nell'opera sviluppa un superamento della coppia aristotelica *morphe* e *hyle* e di quella del classicismo weimariano, forma e contenuto, e quindi anche del paradigma platonico. Non è infatti il dualismo tra *Urbild* e *Abbild*, di archetipo e copia, ma di *Bild* e *Gegenbild* che libera la possibilità strutturante dell'oggetto e del processo estetico. «Elaborazione ideale» e «produzione oggettiva» scoprono nel procedimento poetico una determinazione reciproca raddoppiata: il contenuto ideale diviene nell'opera concreta forma sensibile e la forma sensibile nel concepimento dell'opera è il contenuto spirituale. Qui risiede il nucleo hölderliniano di una mediazione poetica tra spirito e materia, vale a dire la stessa configurazione di un progetto ontopoietico, del mito.

Solo ripensando questa dialettica irrisolta è legittimo concepire la poesia come *mimesis* del possibile. Trasferire il possibile nel reale, processo che Hölderlin chiama «metafora», significa allora indicare nel poetico un luogo assente che per essere dato deve polarizzarsi. L'aorgico e l'organico di Hölderlin, l'apollineo e il dionisiaco di Nietzsche, la Terra e il Mondo di Heidegger, l'Arte e la Poesia di Celan rappresentano forse, nelle loro varianti storiche e terminologiche, una stessa tensione: fare sì che ciò che non è sia. Se la poesia espone il suo luogo u-topico, questo non è soltanto un programma, ma anche una prassi: il poetico non è solo una possibilità coltivabile in un progetto ideale, ma lo stesso slanciarsi oltre l'idea in una proiezione concreta. All'interno dello stesso prodotto poetico si trova pertanto il venir meno del rappresentabile, la cesura di Hölderlin, l'*Atemwende* di Celan. Se pensiamo allo Celan di *Der Meridian*, vale a dire alla sua immagine della poesia come «meridiano», è facile avvertire il rimando a Hölderlin.

Trovo qualcosa che è – come la lingua – immateriale, eppure terrestre, planetario, qualcosa di circolare, che ritorna a se stesso attraverso entrambi i poli e facendo questo interseca – è divertente – persino i tropici: trovo... un Meridiano.²³

Questo non aver luogo della poesia si traduce in Celan in una *Toposforschung*: l'accadere poetico ogni volta si situa nel frammezzo della cesura, in date precise («20 gennaio»). Ma questo è sempre un accadere singolare, le date sono propriamente il cammino fra la parola e il silenzio, il procedere poetico stesso. L'ermetismo celaniano, la frammentarietà paratattica di Hölderlin sono la stessa singolarità che si apre alla molteplicità del possibile che il mondo offre: la poesia si converte in «incontro». Il costante riferimento che Hölderlin stabilisce tra la sua poesia e il mutevole della storia, la dissoluzione alternante dei mondi storici, rivive nel paradossale legame che Celan istituisce tra un dire poetico impenetrabile e chiuso e un mondo alla deriva che quasi osteggia una sua traduzione poetica. L'u-topico del poetico è così rimandato a pensare l'alterità come unità diversa in se stessa. La citazione hölderliniana di *Tübingen, Jänner*, l'uno distinto in se stesso che Hölderlin desume da Eraclito sono lo sforzo di una logica poetica che cerca nell'altro una possibilità dello stesso. Celan che si cerca in Hölderlin. Ma questo avviene non in una prospettiva idealistica, piuttosto in un movimento indeterminato e conflittuale: incontro è il *polemos* interiore della singolarità, incontro è l'originario uscire fuori da se stessi, incontro sono le date, incontro è l'accadere poetico come luogo utopico ed estatico²⁴. Rievocando Pindaro e Sofocle, la «cesura reale», la cesura a cui fa riferimento Hölderlin nelle sue note all'*Edipo re*, Celan riconsegna la domanda sull'essenza dell'evento linguistico alla dimensione ineliminabile dell'esistenza. Nelle poesie che abbiamo sfiorato lo fa nella doppia mediazione Hölderlin/Greci. L'opera di Celan menziona varie volte i Greci: Odisseo, Itaca, Zenone (un tartaruga che irride eleaticamente se stessa), Troia coronata di polvere, una seconda Iliade. Ma il recupero è marginale, si tratta di cornici non decisive. Lo sguardo va gettato altrove. Nell'apertura finale di *Tübingen, Jänner* infatti vi è una curvatura enorme. Si è infatti rimandati al nodo di fondo del *Cratilo*: qual è il nesso tra logos e realtà? in che modo il linguaggio è un problema della conoscenza? Eraclito aveva assunto il pensiero discorsivo come paradigma del divenire del mondo, il divenire delle cose e delle nostre esperienze possiede la stessa struttura dei pensieri che si dispongono linguisticamente nella frase. Parmenide, al contrario, aveva assunto la verità come intuizione unitaria della mente: in questo senso le parole appena pronunciate attestando il legame

²³ P. Celan, *La verità della poesia*, cit., p. 21.

²⁴ Su tutti questi temi cfr. P. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Bourgois, Paris 1986.

polisemico tra realtà e linguaggio divenivano *doxa*²⁵. Da queste tensioni, ad esempio, nascevano i giochi di parole di Eraclito, la sua oscurità: per la prima volta si scopriva quel carattere paratattico dentro lo stesso termine che Cratilo avrebbe portato alle estreme conseguenze, ossia sulla soglia del silenzio, la dimensione puramente ostensiva della parola, una cosa non si può dire, al massimo si può indicare. Celan riprende da Hölderlin questa capacità di destrutturazione, di atomizzazione del dispositivo linguistico: nei giochi di parole di Eraclito, nello sciame delle etimologie di Platone contenuto nel *Cratilo*, nelle strutture paratattiche di Hölderlin, nella dissoluzione linguistica di Celan vive, proprio all'interno della sua crisi, la domanda se la globalità degli ὄνομα corrisponda ancora al senso del mondo. La poesia diviene il luogo di questa interrogazione sul senso passato delle parole e sul loro senso inedito: in questo senso distruggere un linguaggio significa farne nascere uno nuovo, ed è qui forse che si cela il problema di fondo delle traduzioni «mostruose» di Hölderlin. Il linguaggio nella parola poetica riscopre la dimensione del proprio *taumazein*, per il poeta si configura così un mondo nel mondo, «tutto è per lui presente quasi fosse la prima volta». La visione finale di *Ich trink Wein*, l'umanità come una lotteria passeggera, rimanda a una doppia lettura. In primo luogo *unser Deut* se letteralmente significa «spicciolo», la moneta di scarso valore che basta per una puntata della lotteria, tuttavia rinvia etimologicamente a *deuten*: «significare», «interpretare», ossia a quella condizione del linguaggio che è la stessa vita dell'uomo, come è affermato da Hölderlin all'inizio della seconda versione di *Mnemosyne*.

Ein Zeichen sind wir, deutungslos,
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.

Un segno siamo noi, senza spiegazione
Siamo senza dolore e quasi abbiamo
Perso la lingua in terra straniera.²⁶

Ma accanto a questa coincidenza hölderliniana tra condizione dell'uomo e dimensione linguistica ve ne è un'altra. Non solo costruzione di sensi possibili, esperimenti linguistici come proiezioni delle aperture *in fieri* del soggetto e del mondo, ma interrogazione su ciò che origina tutto ciò. In questo modo la distanza, a prima vista incolmabile, tra gli epinici di Pindaro e le poesie di Celan quasi si azzerava. Ambedue sono infatti poesie d'occasione, nascono da qualcosa di determinato: la vittoria nell'agone per Pindaro, il lutto per Celan, la commissione della famiglia del nobile atleta vittorioso e la poesia che nasce da «date», ambedue sono risposte poetiche alla contingenza che si oppone loro, ambedue sono *kairos*, il momento in cui l'io si rivela alla storia e la storia al soggetto. Così la menzione celaniana di Pindaro e il contrasto armonicamente opposto

²⁵ Cfr. il saggio di A. Pagliaro, *Struttura e pensiero del "Cratilo" di Platone*, in Id., *Nuovi saggi di critica semantica*, D'Anna, Messina 1963, pp. 49-76.

²⁶ F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., Milano 2001, p. 1107.

tra luce e ombra di *Hälfte des Lebens*, la lotteria di *Ich trink Wein* e il taglio a metà della vita, l'esplicitazione della dimensione kairológica di una poesia trovano il loro riscontro nei versi che precedono di poco la chiusa dell'ottava *Pitica*, l'ultimo epinicio composto da Pindaro nella sua vita. Questa la traduzione di Hölderlin:

Tagwesen. Was aber ist einer? was aber ist einer nicht?
 Des Schattens Traum, sind Menschen. Aber wenn der
 Glanz
 Der gottgegebene kommt,
 Leuchtend Licht ist bei den Männern
 Und liebliches Leben.

Creature di un giorno. Ma cos'è qualcuno? ma cosa non
 è?
 Il sogno di un'ombra sono gli uomini. Ma quando
 giunge
 Lo splendore donato da dio,
 Una luce che illumina è tra gli uomini
 E dolce la vita.

Rimane sempre un «tu», un segno di un destino biforcuto, quello dell'ebreo e del tedesco, dell'uomo e della donna, del sì e del no, di ciò che «mondo era» e «mondo rimane», di «ciò che è stato» e «non è mai cessato», il bere «da due bicchieri». Rimane una cupa resistenza a quell'illeggibilità dei contorni delle cose che muta il vivere in esistere: i nomi, le date, i luoghi. Gli ultimi mesi dell'esistenza di Celan mostrano come ogni risarcimento al dolore sia impossibile, come l'equilibrio tra vivi e morti sia un'equazione asimmetrica, persino la scrittura, dai ritmi così serrati da fornire materiale per altre due raccolte, *Schneepart* (stesa tra il 1967 e il 1968, periodo da Celan descritto come «all'orlo della follia») e *Zeitgehöft*, è una catarsi mancata: non redime, ma continua nella voce che cerca e non trova un'eco. Più ci inoltriamo in queste poesie più avvertiamo che «il prima» e «il dopo» di ogni testo, i suoi margini bianchi, offrono forse l'unica possibilità di dire il mondo: assistiamo all'inedita, e allo stesso tempo antica, crudezza della comunicazione. La sensazione definitiva che ciò che un tempo poteva essere detto, adesso non può essere più scritto. Forse queste poesie non le comprendiamo, le possiamo rifiutare, ma non possiamo a fare a meno di ammettere che ci stanno cambiando.

LA DATA, L'OROLOGIO
E LO SPAZIO-TEMPO DELLA POESIA

Marianna Rascente

Dal 'non ancora' al 'non più', questo sarebbe il percorso di quello che chiamiamo scrittore: non solo il suo tempo sempre sospeso, ma ciò che lo fa essere attraverso un divenire d'interruzione.

Maurice Blanchot¹

Prima di affrontare il nostro tema, volto ad indagare la prospettiva spazio-temporale del nuovo «paesaggio di parole», che Paul Celan disegna attraverso e nella scrittura poetica, collochiamoci sotto la luce della domanda che il poeta stesso si pone, quando si chiede, in *Der Meridian*, scritto in occasione del discorso di Darmstadt del 22 ottobre 1960:

Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein '20. Jänner' eingeschrieben bleibt?²

Effettivamente, seppure sotto forma di interrogativo, molti passi del discorso celaniano lasciano intendere che la genesi della poesia ha a che fare con la 'data' e che, proprio attraverso un processo di datazione, al poema viene attribuito quanto è più singolare e individuale in assoluto: c'è un legame strettissimo e indissolubile tra poesia, data ed esistenza:

Das Gedicht: da ein Sichrealisieren der Sprache durch radikale Individuation, d.h. einmaliges, unwiederholbares Sprechen eines Einzelnen³.

¹ Maurice Blanchot, *L'eterna ripetizione e Après coup*, Cronopio, Napoli 1986, p. 78.

² «Forse si può dire che in ogni poesia rimane iscritto il proprio 20 gennaio?» (traduzione modificata): Paul Celan, *Der Meridian in Der Meridian und andere Prosa*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1988, p. 53; trad. it. *Il meridiano, in La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1983, p. 13: Sulla questione della 'data' il miglior contributo rimane senza dubbio quello del francese Derrida, che vede proprio nella ripetizione della data l'attitudine della poesia a parlare e a superare la soglia della singolarità: cfr. Jacques Derrida, *Schibboleth/per Paul Celan*, Gallio Editori, Ferrara 1991; si veda anche Federico Dal Bo, *La testimonianza della pace. Derrida lettore di Celan*, «Arcipelago», n. 3, 2000, pp. 71-79.

³ «La poesia: qui una realizzazione del linguaggio attraverso una radicale individuazione, questo significa il parlare unico e irripetibile di un singolo» (la parola

Ci sembra interessante e singolare il fatto che Celan, per sottolineare l'importanza del tempo nella poesia faccia riferimento alla 'data', a una data precisa, a una data che possiamo trovare sul calendario. La data ci si presenta subito sotto una veste di unicità radicale: la data è una, è il 20 gennaio.

Altrove, invece, Celan parla del tempo come «orologio», ad esempio quando, nel 1958, afferma a Brema, davanti ai suoi uditori, che la poesia interroga, in fondo, «circa il senso che ha il moto dell'orologio» (*Uhrzeigersinn*)⁴.

Vogliamo porre l'attenzione sul fatto che le indicazioni di tempo nella poesia corrispondono spesso anche a spazi fisici e viceversa, che «il qui della lancetta spazia l'ora»⁵. Le poesie di Celan sono costellate di date, ore e lancette, che scandiscono le parole: *Stundenzäsur*, la cesura delle ore⁶. Pensiamo anche alla poesia *Con lettera e orologio (Mit Brief und Uhr)* di *Sprachgitter* dove, singolarmente, si parla di «favi dell'orologio vuoti di tempo» (*Zeitleer die Waben der Uhr*)⁷: ancora una volta un'immagine materiale, fisica del tempo, dove il tempo è qualcosa di cui l'orologio può riempirsi e svuotarsi. Vuoto (*leer*) di tempo, infatti si dice, non già privo (*kein*) di tempo.

Anche nell'immagine della data il tempo assume caratteristiche spaziali: è, appunto, la data del calendario. Szondi rilevava che Celan datava tutte le sue poesie nei manoscritti: è quella che si può definire «data esterna» e che, nella pubblicazione a stampa, scompare. Nella poesia rimane però la «data interna», origine della poesia ed essa stessa poesia.

1. L'accento acuto del presente

Celan, parlando dell'arte, afferma che questa parola può essere letta in diversi modi, a seconda dell'accento che viene apposto:

Den Akut des Heutigen, den Gravis des Historischen – auch Literar-
historischen –, den Zirkumflex – ein Dehnungszeichen – des Ewigen.
Ich setze – mir bleibt keine andere Wahl –, ich setze den Akut⁸.

è barrata dall'autore nel testo): Paul Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, hrsg. von Jünger Wertheimer, Bernhard Böschenstein, Heino Schmuil, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, p. 73.

⁴ Paul Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in *Der Meridian und andere Prosa*, cit., p. 38; trad. it. *Allocuzione. In occasione del conferimento del Premio letterario della libera città anseatica di Brema* in *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, cit., p. 35.

⁵ Jacques Derrida, *Schibboleth/per Paul Celan*, cit., p. 64.

⁶ Paul Celan, *E con il libro di Tarussa (Und mit dem Buch aus Tarussa)*, in *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, pp. 496-497.

⁷ Paul Celan, *Con lettera e orologio (Mit Brief und Uhr)*, in *Poesie*, cit., p. 258-259.

⁸ «L'accento acuto del presente, il grave della storia – anche quella letteraria – il circonflesso – un segno estensivo – dell'eterno. Io appongo, poichè non mi resta altra scelta, appongo l'accento acuto»: Paul Celan, *Der Meridian*, cit., p. 44; trad. it., cit., p. 7.

Proprio su questo punto ci interroga e ci stupisce una certa somiglianza tra la concezione celaniana della data e la concezione del tempo elaborata dal filosofo ebreo tedesco Franz Rosenzweig. Nonostante Celan abbia iniziato a leggere la *Stella della redenzione* solo a partire dal 1965, quindi qualche anno dopo la stesura di *Der Meridian*, c'è senza dubbio comunque una singolare convergenza tra l'idea celaniana della coappartenenza di linguaggio poetico e data da una parte e la concezione che Franz Rosenzweig aveva per quel che riguarda il legame di tempo e linguaggio dall'altra: ad esempio quando ribadisce con forza che il pensare linguistico, lo *Sprachdenken*, a differenza del pensare logico, assolutamente atemporale, «è legato al tempo e si nutre del tempo»⁹ (*Sprechen ist zeitgebunden, zeitgenärt*). Rosenzweig prospetta una nuova filosofia che non abbia a che fare con sostanze ma con parole-tempo, *Zeitwort*, parole in cui il tempo stesso è protagonista, è ciò che accade, non già la cornice in cui accadono le cose: «È il tempo stesso ad accadere»¹⁰.

Già nel saggio *Il nuovo pensiero* del 1925 Rosenzweig vede il tempo come spartiacque tra vecchio e nuovo pensiero e aggiunge, si noti bene, che prendere sul serio il tempo è la stessa cosa che aver bisogno dell'altro¹¹.

Il tempo si articola, per il filosofo ebreo tedesco, nel passato della creazione, nel presente della rivelazione e nel futuro della redenzione. Alla dimensione del presente, dell'oggi della rivelazione e ai suoi legami con l'eterno (il presente, nella *Stella*, viene anche definito il «farsi tempo di Dio») sono dedicate pagine molto pregnanti, che fanno intuire la centralità di questa dimensione logico-ontologica nel «sistema» di Rosenzweig.

Nonostante l'accento acuto del presente, la poesia di Celan è continuo tentativo di superamento della mortalità nell'infinito, impresa disperata di passaggio dall'io al tu. Non si tratta di fare della poesia qualcosa di atemporale, infatti «certo esso [il poema] rivendica infinitezza, cerca di aprirsi un varco attraverso il tempo – attraverso, ma non sopra il tempo»¹². Si tratta dunque di attraversare il tempo. Il presente della poesia non è staticità dunque ma movimento, molto bene espresso in tedesco dall'avverbio *durch*. L'idea del «passare attraverso» è presente in *Sprachgitter*, e fa pensare a ciò che imprigiona la parola ma anche a ciò che passa attraverso la rete. L'immagine del 'passare attraverso' è presente altresì nel tema del confine, della soglia, soprattutto nello *Schibboleth*. La parola in esilio cerca dunque un varco per passare.

Ma anche l'idea stessa della traduzione, così importante nell'attività di Celan, è il tentativo, per come lo vediamo, di portare la parola 'al di là',

⁹ Franz Rosenzweig, *La stella della redenzione*, trad. it. a cura di G. Bonola, Marietti, Genova 1998, p. 57.

¹⁰ Franz Rosenzweig, *Il nuovo pensiero*, trad. it. a cura di G. Bonola, Arsenale, Venezia 1983, pp. 53-54.

¹¹ Ivi, p. 58.

¹² Paul Celan, *Ansprache*, cit., pp. 38-39; trad. it., cit., p. 35.

di donarsi, di tradurre sé nella lingua dell'altro. Nell'*Allocuzione* si parla ancora più esplicitamente del «passare attraverso», e quasi con una ripetizione ossessiva del *durch: hindurchgehen durch*¹³.

Nello specifico del problema del tempo, si tratta dunque di porre l'accento sul presente (con quell'accezione fisico-spaziale che il tempo sembra assumere in Celan) ma allo stesso tempo di passare 'attraverso' il tempo, il che significa rompere il cristallo spaziale dell'istante, metterlo in movimento: questa complessità porta Celan ben lontano dalla categoria del tempo legato all'essere come presenza, peccato originario del processo di entificazione della metafisica occidentale, dalla cui critica, come sappiamo, muove Heidegger a partire da *Sein und Zeit*.

2. La data: Celan e Heidegger

Celan, assiduo lettore del filosofo friburghese già a partire dal 1952¹⁴, va oltre il riconoscimento del legame tra tempo ed esistenza elaborato da Heidegger. Pur riconoscendo autorevolezza alla filosofia heideggeriana, dovette percepire alquanto stonata l'impermeabilità della sua filosofia al tempo storico¹⁵.

Sappiamo che per la prima volta nel 1924 Heidegger pronuncia dinanzi ai teologi di Marburgo una conferenza che muove dall'interrogazione fondamentale: «Che cos'è il tempo?» Il filosofo conduce un'analisi storica del concetto di tempo, attraverso l'esame delle forme dell'esistenza e del suo rapportarsi al mondo (definizione dell'esistenza come *Dasein*, esser-ci), fino alla comprensione del senso stesso dell'esser-ci come temporalità:

L'esser-ci, compreso nella sua estrema possibilità d'essere, è il tempo stesso, e non è nel tempo¹⁶.

Il tempo dunque è una modalità dell'esistenza, anzi la modalità dell'esistenza: la risposta alla domanda che «cos'è il tempo?» non è un che co-

¹³ Ivi, p. 39; trad. it., p. 35. Cfr. Donatella Di Cesare, *Utopia del comprendere*, Melangolo, Genova 2003, p. 277. L'autrice evidenzia l'ossessione con cui Celan ripete più volte questa idea del «passare attraverso».

¹⁴ Questa data si evince dalla ricostruzione cronologica delle letture filosofiche celaniane in AA.VV., *La Bibliothèque philosophique de Paul Celan*, Editions Rue D'Ulm, Paris 2004, pp. 763-767.

¹⁵ Secondo J. Greisch la differenza tra Celan e Heidegger sarebbe proprio sulla concezione del tempo: in particolare Heidegger incardina il suo discorso sulla questione della temporalità originaria, là dove Celan continua ad affermare l'imprescindibilità della data storica: cfr. Jean Greisch, *Zeitgehört et Anwesen. La dia-chronie du poème*, in AA.VV., *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, Le Cerf, Paris 1986, pp. 167-183.

¹⁶ Martin Heidegger, *Der Begriff der Zeit: Vortrag vor der Marburger Theologenschaft, Juli 1924*, hrsg. von Harmut Niemeyer, Tübingen 1989; trad. it. *Il concetto di tempo*, Adelphi, Milano 2000.

sa, ma un come. Nell'opera maggiore di Heidegger, *Essere e tempo* (1927), queste riflessioni vengono riprese e sviluppate: la metafisica ha sempre pensato l'essere nella forma della semplice presenza, mentre l'essere va pensato autenticamente a partire da una fenomenologia dell'esistenza, dunque come il problema dell'esser-ci che interroga sul senso dell'essere. L'esser-ci trova il suo senso solo nella cura (*Sorge*) delle cose del mondo che entrano a far parte del suo progetto esistenziale e riconosce come sua possibilità più autentica l'essere-per-la-morte (*Zum-Tode-sein*). L'esser-ci riconosce la morte come sua possibilità più autentica attraverso un atto che gli permetta di scegliere in anticipo tutte le possibilità della vita come sue possibilità, attraverso la decisione anticipatrice¹⁷. Il tempo non solo come senso dell'esserci, ma il tempo come senso dell'essere in quanto tale: l'essere è il tempo e il tempo è l'essere. Ma per sciogliere questo nodo il linguaggio della filosofia non basta più, occorre una lingua che sappia porsi in ascolto della verità, una lingua degli dei che di tanto in tanto traluce nelle parole dei poeti e degli artisti.

La temporalità non è, dunque, per Heidegger, il tempo dei calendari e degli orologi che misurano e datano gli eventi. Non è nemmeno il tempo soggettivo della coscienza pura. È il tempo dell'essere.

Celan, restando invece all'immagine del tempo dei calendari e degli orologi, non vuole di certo tornare a una concezione di tempo pensato a partire dall'ora, a partire dal punto, a partire dall'*ousia* come *parousia*.

Sulla questione della data si gioca, a nostro parere, la grande differenza tra Heidegger e Celan. Certo, non possiamo dire che l'idea del «tempo datato» sia completamente estranea a Heidegger¹⁸. Tuttavia, se la data co-

¹⁷ «Solo in quanto determinato dalla temporalità, l'esser-ci rende possibile a se stesso quell'autentico poter-essere-un-tutto che risultò proprio della decisione anticipatrice. La temporalità si rivela come il senso della cura autentica» (cfr. Martin Heidegger, *Sein un Zeit*, M. Niemeyer, Tübingen 1963; trad. it. *Essere e tempo*, a cura di P. Chiodi, Longanesi, Milano 1976). Già in *Essere e tempo* Kant era descritto come il primo e l'unico pensatore ad aver connesso l'interpretazione dell'essere al fenomeno del tempo e ad essersi incamminato, anche se solo per un breve tratto, sulla via della ricerca della dimensione della temporalità. Ma, per Heidegger, tale analisi del tempo «rimane orientata nel senso della comprensione del tempo ordinaria e tradizionale, il che impedisce a Kant di elaborare il fenomeno della 'determinazione trascendentale del tempo' nella struttura e nella funzione proprie di esso». Infatti, secondo Heidegger, due cose impedirono a Kant di giungere alla vera struttura e funzione della temporalità: «in primo luogo la dimenticanza del problema dell'essere in generale, e in secondo luogo la conseguente mancanza di un'ontologia tematica dell'Esserci».

¹⁸ Cfr. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, trad. it. cit., par. 81, p. 82, n. 30; *Überwindung der Metaphysik in Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1954; trad. it. *Oltrepassamento della metafisica* (appunti 1936/1946 – opera 1954) in *Saggi e discorsi*, trad. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano 1991, par. 119. Molto interessante l'analisi che Derrida fa del tempo a partire da Heidegger in *Ousia e Gramme* che si propone programmaticamente come una nota alla nota più lunga di *Sein un Zeit* (che si trova nel penultimo paragrafo dell'ultimo capitolo, *La temporalità e l'intra-temporalità del concetto volgare del tempo*).

me origine della poesia, è l'evento puntuale del presente, spazio fisico che segna il corpo della poesia, è la ripetizione della data a rompere la puntualità dello spazio e ad aprire il presente alla possibilità di un ritorno, un movimento che, però, non si chiude mai e che rimane un *quasi* circolo.

Da un punto di vista poetico, nonostante Celan ponga la poesia sotto la luce della data, non esita a dire, che essa nulla ha a che fare con la biografia di chi scrive, anzi che essa ha carattere «antibiografico»¹⁹. La poesia va ben oltre la biografia, la mortalità e la vanità e, nonostante e proprio per la sua condizione creaturale, può ambire ad avere una «patente d'infinito data a quanto è pura mortalità e vanità» (*diese Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst*)²⁰.

Da un punto di vista filosofico, ci pare dunque che l'idea di tempo che emerge dalla concezione poetologica di Celan recupera di nuovo, *versus* Heidegger, l'aspetto spaziale, puntuale del tempo: il tempo non è visto in riferimento all'essere, ma al presente della creatura, della *Person*. A sua volta però, l'idea di movimento, di attraversamento dello spazio, libera la poesia anche dall'assolutizzazione spaziale del punto e del presente – e della linea e dell'eterno, pensato sul modello dell'estensione del punto del presente. Quest'attraversamento non è neppure un ritorno: così la poesia, come la data, lungi dall'essere un ritorno infinito e sempre uguale dell'istante, si ripetono portando in loro inscritta una differenza, portando un Altro. Ed è questo l'elemento di novità che porta al superamento tanto di un'idea del tempo pensato tanto a partire dal 'punto', quanto di quello pensato a partire dal 'circolo'²¹.

3. Come parlano le date: il movimento poetico e filosofico della ripetizione

A livello filosofico la ripetizione ci porta oltre la logica hegeliana dell'individuale e dell'universale. Introduce, invece, la categoria della pluralità.

La poesia è segno dell'irripetibile, così come la data che porta nelle sue piaghe. Allo stesso tempo la poesia calata nel tempo cerca di passare attraverso il tempo, non cristallizzando l'istante, non rendendolo universalmente valido, ma ripetendolo in una pluralità di volte.

Ma come si ripete la data? La data ha, infatti, a prima vista la caratteristica dell'irripetibile, (*unwiederholbar*). Derrida sottolinea che proprio questa apparenza di «una sola volta» della poesia di Celan ci si presenta come un interessante resistenza al pensiero: proprio questa resistenza da-

¹⁹ Cfr. Paul Celan, "Mikrolithen sinds, Steinchen". *Die Prosa aus dem Nachlaß*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005, p. 95.

²⁰ Paul Celan, *Der Meridian*, cit., p. 59; trad. it., cit., p. 18.

²¹ Per un approfondimento della 'logica' elaborata nell'ambito della tradizione occidentale e articolata nella dicotomia tra 'linea' e 'circolo' uno studio di inestimabile valore è senza dubbio Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico dell'analogia*, Quodlibet, Macerata 2004.

rebbe da pensare²². Derrida vede nella data della poesia di Celan l'inizio di un percorso filosofico. La particolarità della data consiste nel fatto che essa si ripete uguale e diversa ogni volta. Nell'omonimia del significante riaccade però una data nuova, diversa, che proprio in questa uguaglianza del segno porta con sé gli eventi del passato e li protende già al futuro.

La ripetizione della data molto fa pensare all'eterno ritorno dell'istante. Celan era assiduo lettore di Nietzsche, ma non risulta che abbia letto *Così parlò Zarathustra*. Di certo, invece, aveva nella sua biblioteca *Vorträge und Aufsätze* di Heidegger e, come usava fare per le poesie, Celan datava anche le sue letture: *Wer ist Nietzsches Zarathustra?* porta così la data del 9. 8. 59²³. Ma la data, nel suo ritorno, non porta «l'identico» nietzschiano: nel suo ritorno, accade l'incontro con l'altro, anzi con il «tutt'Altro» («ganz Anderen») ²⁴.

Celan, in genere, preferisce parlare della poesia come ricerca di realtà, piuttosto che di verità, anche se nelle liriche più tarde la parola *Wahrheit* comincia ad essere usata con maggiore frequenza²⁵. Qui ci basti sottolineare che *Wahrheit* deriva da *wahren*, che significa «salvaguardare». Cosa deve salvaguardare la poesia? Nessuna essenza, nessun essere inteso come presenza, sempre identica a sé, ma le tracce di quel che accade una sola volta: l'istante è sempre in sé divisibile, si ripete ma mai in modo identico. Anche la data si ripete ciclicamente, al suo ritorno, al suo compleanno, portando inscritta in sé una differenza.

La particolare dialettica – apparente contraddizione – di singolare e plurale (per dirla con un'espressione di J.L. Nancy²⁶) propria della poesia viene esplicitata molto bene nel discorso *Der Meridian*, dove l'autore afferma, ad un certo punto, quasi demarcasse un punto di svolta:

²² Jacques Derrida, *Schibboleth*, trad. it., cit., p. 9.

²³ Cfr. AA.VV., *La Bibliothèque philosophique de Paul Celan*, cit., pp. 385-386. La lettura di Nietzsche, attraverso Heidegger, avviene nello stesso periodo della pubblicazione della raccolta *Sprachgitter*, della stesura di *Gespräch im Gebirge*. Ma anche molti dei materiali preparatori di *Der Meridian* risalgono proprio all'agosto del 1959, anche se il discorso si terrà a Darmstadt l'anno successivo, nell'ottobre 1960.

²⁴ Paul Celan, *Der Meridian*, cit., p. 53; trad. it., cit., p. 14.

²⁵ In particolare in *Atemwende (Svolta del respiro)*, se ancora il termine *Wircklichkeit* continua ad essere usato con grande insistenza, troviamo un esempio mirabile di esplicito riferimento a *Wahrheit*: cfr. *Ein Dröhnen (Un fragore)*, trad. it. cit., pp. 656-657 (poesia su cui avremo modo di tornare). Ma soprattutto nelle raccolte successive l'uso di una terminologia che rimanda direttamente o etimologicamente a *Wahrheit* si fa maggiormente esplicito: in *Fadensonnen (Filamenti di sole)* cfr. *Die Unze Wahrheit (L'oncia di verità)*, pp. 724-725; *Die Wahrheit (La verità)*, pp. 742-743; in *Lichtzwang (Luce coatta)* cfr. *Allmählich Clowngesichtig (A poco a poco faccia da clown)*, pp. 1066-1067.

²⁶ Il filosofo J.L. Nancy parla di 'singolare-plurale', intendendo con questo termine la costituzione d'essenza dell'essere, il quale è, al contempo, singolarmente plurale e pluralmente singolare (Jean Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996; trad. it., *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001).

*Aber das Gedicht spricht ja!*²⁷

Quell'avversativo, *aber*, è importante. Vuol significare che la poesia parla 'nonostante' la data. La data è il segno di un qui ed un' ora, di un tempo e di un luogo, ma essa, per divenire leggibile, deve cancellare la cifra di singolarità e consegnarsi «a un altro». Bisogna che la marca, chiamata data, si smarchi, si distacchi da ciò che essa data. Bisogna che il non ripetibile della data si ripeta. Solo così parla ciò che è più singolare di tutto: la poesia.

Ogni data ha una caratteristica comune: ritorna, si ripete in maniera circolare nell'anno solare, riaccade di nuovo. Come per il tempo di Rosenzweig, anche per la data di Celan possiamo dire che è la data stessa ad accadere, che essa non è un contenitore – presenza concepita sul modello spaziale – in cui accadono le cose.

L'unicità della data portata da Celan, il 20 gennaio, si articola così in una pluralità di date e una pluralità di eventi. È il giorno in cui il Lenz di Büchner cammina sulle montagne:

Il 20 [gennaio] Lenz camminava per i monti. Le cime e gli alti fianchi delle montagne coperti di neve, lungo le valli pietra grigia, macchie di verde, rocce e abeti. Era freddo e umido, l'acqua colava lungo le rocce e attraversava il sentiero²⁸.

Ma il 20 gennaio porta iscritto in sé un altro, purtroppo noto, evento: il 20 gennaio 1942, durante la tragica conferenza di Wannsee, furono stipulate le modalità della Soluzione finale. Dopo aver accarezzato soluzioni tampone per la *Judenfrage* – spingere gli Ebrei verso l'emigrazione; il progetto Madagascar – il regime nazista decise un rimedio sicuro ed efficace: cancellare dal mondo e dalla storia gli ebrei, che sporcavano la cultura e lo spazio vitale del popolo tedesco²⁹.

Anche l'io e il tu della poesia, in un certo senso, si ripetono. Questo è molto chiaro quando nel *Meridiano* si parla di Lenz, mentre cammina sulle montagne, e si sottolinea, come abbbiam visto, che non si tratta del Lenz storico, di un io individuale, nè di un Lenz assolutizzato, svuotato di storia, una forma dell'io, ma di Lenz inteso come un io, «er als ein Ich»³⁰, Lenz come Celan. Lenz si ripete così nell'io del poeta e l'io del poeta si ripete nel lettore e/o nell'ascoltatore. Pur nell'anello della ripetizione l'io è sempre un altro io e non uno identico, è sempre Altro.

²⁷ «Ma la poesia parla, eccome!»: Paul Celan, *Der Meridian*, cit., p. 53; trad. it., cit., p. 14.

²⁸ Georg Büchner, *Lenz*, trad. it. a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano 1989, p. 59.

²⁹ Il verbale originale della conferenza è disponibile sul sito <<http://www.ghwk.de/>> (14/5/2008).

³⁰ Paul Celan, *Der Meridian*, p. 50; trad. it., cit., p. 12.

Il 20 gennaio di Lenz, che il 20 gennaio se ne andava per i monti, ecco che diventa, anche e soprattutto, il 20 gennaio di un altro. E, proprio in virtù di questo passaggio dall'io all'altro, in virtù di questa ripetizione, il 20 gennaio diventa l'iscrizione della poesia stessa: «Forse si può affermare che in ogni poema resta iscritto un 20 gennaio?»³¹. Così, nella ripetizione del 20 gennaio accade qualcosa di nuovo quando si dice che non questo avvenimento o questa poesia accade il 20 gennaio, ma 'ogni' poesia ha il suo 20 gennaio: avviene, cioè, un fatale slittamento dalla singolarità alla pluralità.

La stessa idea di ripetizione plurale dell'istante ci viene proposta da Celan quando parla del movimento del meridiano poetico dal suo «già non più» (*Schon-nicht-mehr*) al suo «ancora sempre» («*Immer-noch*»). Non si tratta di portar la poesia in un universo assoluto (*Immer*), ma in una ripetizione continua e reiterata del presente (*noch*) che velocemente passa e velocemente ritorna. Il parlare proprio della poesia è questo «ancora», ancora questo oggi, questo istante, questa lingua attualizzata.

E poi aggiunge che questo parlare non è semplice *Entsprechung*:

Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen sein. Also nicht Sprache schlechthin, und vermutlich auch nicht erst vom Wort her 'Entsprechen'³².

Che tipo di parlare è dunque quello della poesia? Innanzitutto, nella risposta a questa domanda Celan stesso cerca non solo la cifra del parlare poetico ma di tutto il linguaggio. Nella poesia semplicemente si manifesta la potenza più illuminante del linguaggio stesso: la poesia come epifania del linguaggio (*Das Gedicht als Epiphanie der Sprache*)³³.

Questo parlare non è semplice *Sprache*, non è mero parlare. O meglio, se possiamo dire che la poesia parla (*Spricht ja!*), bisogna pur sempre ricordare, come precisa Celan stesso nel discorso di Brema, che è un parlare che passa attraverso il tacere, attraverso il silenzio. La poesia è compresenza di *Sprache* e *Schweigen*.

Questo parlare non è neppure una *Rede*, come pure Celan l'aveva definito sempre nel discorso di Brema, sottolineandone il carattere illusorio della comunicazione.

In *Gespräch im Gebirge* un'accezione positiva viene data, invece, alla parola *Sagen* e c'è chi ha intravisto nel termine usato la presenza di un'ispirazione alla «fede chassidica del narrare»³⁴.

³¹ Ivi, p. 53; trad. it., cit., p. 13.

³² «Questo ancora-sempre può essere solo un parlare. Ma non lingua in assoluto, e presumibilmente neppure un "corrispondere" nel senso proprio della parola»: Paul Celan, *Der Meridian*, cit., p. 54; tr. it., cit., p. 15.

³³ Paul Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, cit., p. 105.

³⁴ Laura Terreni, *La prosa di Paul Celan*, Edizioni Libreria Sapere, Napoli, p. 107.

Soprattutto questo parlare non è neppure un *Entsprechen*: il che significa che la poesia non è copia della realtà, non le corrisponde. Eppure la poesia è l'unica condizione perchè si possa ancora cercare e dare 'una prospettiva di realtà'.

Sicuramente il parlare proprio della poesia che ci si viene configurando dinanzi è il gesto di un ripetere, come quello delle lancette di un orologio, come quello dei meridiani che attraversano la terra, è il gesto del portare in avanti, proprio nello spirito dell'invito a pensare la scrittura di Paul Celan «come un'arte della ripetizione, che ricorda il proprio oggetto in avanti»³⁵.

La ripetizione è, dunque, quel movimento, poetico e filosofico, che permette la compresenza di singolarità e pluralità. Ma il cerchio non si chiude e i poli non si toccano, cosicchè la poesia, proprio in forma di un anello spazio-temporale incompiuto, ci spinge 'fuori' da sè, in una modalità referenziale nuova, e su cui ancora ci sarebbe da indagare, indirizzandoci all'incontro con l'Altro e all'ospitalità di un altro tempo e un altro spazio.

³⁵ Camilla Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata 2005, p. 13.

ANTROPOLOGIA UTOPICA.
PAUL CELAN E OSKAR BECKER

Salvatore Tedesco

Zwischen der äußersten Fragwürdigkeit
alles historischen und der absoluten Fra-
glosigkeit alles naturhaften Seins¹.

1. *Caducità del bello*

Fra i molti nomi che accompagnano Paul Celan nella sua riflessione sul *tempo proprio* della poesia – sulla peculiare apertura della struttura temporale del discorso poetico – sino all’incontro col grande tema dell’utopia, un posto particolare occupa Oskar Becker, il cui pensiero estetico, consegnato nell’essenziale a un paio di brevi e assai densi saggi², fu a più riprese oggetto di studio da parte dell’autore del *Meridiano*³.

¹ O. Becker, *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers* (1929), in Id., *Dasein und Dawesen*, Pfullingen 1963, pp. 11-40, qui p. 36: «*Fra* l’estrema problematicità di ogni essere storico e l’assoluta indiscutibilità di ogni essere naturale». Da ora in poi cit. come O. Becker, *Hinfälligkeit*.

² Insieme al saggio cit. alla nota precedente, che rimonta al 1929 e fu originariamente pubblicato nella *Festschrift* in onore di Husserl, una nuova esposizione degli stessi temi, con alcune ripetizioni e alcune nuove aperture fu proposta da Becker nel 1958, in occasione della *Festschrift* in onore di Erich Rothacker, e poi confluì nel volume del 1963; cfr. O. Becker, *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen* (1958), in Id., *Dasein und Dawesen*, cit., pp. 103-126 (da ora in poi cit. come O. Becker, *Abenteuerlichkeit*). Già nel 1922 ad ogni modo Becker tenne proprio su temi estetologici la sua conferenza d’abilitazione (*Die Stellung des Ästhetischen im Geistesleben*), e subito dopo fu impegnato a tenere un corso universitario di lezioni di estetica. Infine, considerazioni per più versi affini si ritroveranno anche in Id., *Zwei phänomenologische Betrachtungen zum Realismusproblem*, in K. Hartmann e H. Wagner (a cura di), *Lebendiger Realismus*, Bonn 1962, pp. 1-26. Sul pensiero di Becker cfr. i saggi raccolti in A. Gethmann-Siefert e J. Mittelstrass (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaften. Zum Werk Oskar Beckers*, München 2002. I singoli contributi verranno citati all’occasione.

³ Cfr. P. Celan, *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, Frankfurt a. M. 1999; cfr. in italiano Id., *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, Torino 1993. Cfr. inoltre il volume Paul Celan, *La Bibliothèque philosophique. Die philosophische Bibliothek*, Paris 2004, in cui si trovano (alle pp. 461-462) le annotazioni di Celan a *Dasein und Dawesen*. Alcune correzioni e integrazioni alle indicazioni che si desumono dal cit. volume mi sono state comunicate da Massimo Baldi, che qui ringrazio.

La vicenda esteriore, più volte ricordata anche da Pöggeler⁴, è presto detta: fu proprio Pöggeler, che di Becker era stato allievo, a proporre a Celan nel 1958 la lettura del saggio che il suo maestro aveva appena pubblicato nella *Festschrift* per Rothacker, saggio che colpì Celan, non da ultimo, perché si chiudeva con un'interpretazione della poesia di Nerval *El Desdichado*, di cui Celan aveva appena pubblicato una traduzione. Celan si procurò allora anche il primo saggio estetologico di Becker, che utilizzò intensamente per i lavori preparatori del discorso del 1960 per il Premio Büchner, e rilesse e annotò nel 1963 in occasione della pubblicazione di *Dasein und Dawesen*, il volume che raccoglieva i due saggi estetologici di Becker nonché, come avremo modo di vedere nel seguito, l'essenziale della sua prospettiva teoretica.

Se dunque i contorni biografici della vicenda sono evidenti, quanto invece al significato del confronto poetologico di Celan con Becker, a volte affidato ad annotazioni private sulle prime piuttosto criptiche – come questa: «“hyper-ontol.” Grundspannung»⁵ – s'impone anzitutto un *de-tour* nel pensiero estetico dell'autore del saggio *Sulla caducità del bello e l'avventurosità dell'artista*.

Allievo e assistente di Husserl a Friburgo e poi dal 1931 professore di filosofia a Bonn, Oskar Becker aveva pubblicato già nel 1927 *Mathematische Existenz*⁶, un lungo saggio dedicato a logica e ontologia della matematica che Husserl fece stampare nello stesso numero del suo *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* in cui apparve anche *Essere e tempo* di Heidegger, così in qualche modo affiancando quelli che considerava i suoi principali allievi. Il saggio di Becker⁷ subito diede vi-

⁴ Cfr. O. Pöggeler, *Oskar Becker bei Shuzo Kuki und Paul Celan*, in A. Gethmann-Siefert e J. Mittelstrass (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaften*, cit., pp. 237-245; cfr. inoltre M. Mezzanzanica, *Intervista a Otto Pöggeler sul proprio itinerario scientifico*, «Magazzino di filosofia», n. 5, 2001/B2, pp. 5-18. Fra i numerosi lavori di Pöggeler su Becker cfr. O. Pöggeler, *Einspruch gegen Panhermeneutik: O. Becker* (1969), ora in Id., *Heidegger und die hermeneutische Philosophie*, Freiburg und München 1983, pp. 365-388; Id., *Hermeneutische und mantische Phänomenologie*, in Id. (a cura di), *Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werkes*, Weinheim 1994³, pp. 321-357, nonché, nel cit. volume a cura della Gethmann-Siefert, i saggi *Phänomenologie und philosophische Forschung bei Oskar Becker*, pp. 13-25, e *Von der Mathematik zur Kunst*, pp. 227-235.

⁵ P. Celan, *Der Meridian*, cit., p. 93 (nota n. 159): «Tensione fondamentale iper-ontologica».

⁶ O. Becker, *Mathematische Existenz*, in E. Husserl (a cura di), *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, VIII, 1927, pp. 441-809. Seguì la pubblicazione in volume, Halle/Saale 1927, e qualche decennio fa una riedizione, Tübingen 1973, nel seguito citata.

⁷ Per le osservazioni che seguono cfr. J. Mittelstrass, *Oskar Becker und Paul Lorenzen*, in A. Gethmann-Siefert e J. Mittelstrass (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaften*, cit., pp. 65-83, qui specie pp. 72-73, e C.-Fr. Gethmann, *Hermeneutische Phänomenologie und Logischer Intuitionismus. Zu O. Beckers Mathematische Existenz*, ivi, pp. 109-128, specie pp. 123-124.

ta a un ampio dibattito in ambito fenomenologico e, soprattutto per l'intricco fra costruttivismo matematico e problema della temporalità e della finitezza umana, venne considerato fra i contributi fondamentali a quel progetto di un'antropologia filosofica che proprio allora muoveva i primi passi: operando una sintesi fra la fenomenologia heideggeriana e l'intuizionismo matematico⁸, Becker proponeva esplicitamente una fondazione antropologica della matematica sulla base della storicità dell'esserci umano⁹. Già in quell'occasione Becker – che provvisoriamente parlerà di *primitives Leben*, «vita primordiale» contrapposta alla «modalità d'essere della temporalità autentica», individuando giusto in tale tensione fondamentale la configurazione determinante del «senso dell'essere del matematico»¹⁰ – ebbe modo di sviluppare la contrapposizione fra *elementi storici*, aperti in senso proprio a una fenomenologia ermeneutica, e un *sostrato essenziale naturale* a quell'intenzione ermeneutica inaccessibile¹¹, così portando a espressione quella tensione che dominerà ampiamente il suo pensiero¹² e in primo luogo quello estetologico, che di tale contrapposizione e di tale tensione costituirà anzi il principale terreno di sperimentazione.

Proprio in apertura del saggio del 1929 *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers* Becker chiarisce infatti che la «fragilità» (*Fragilität*, anche *Zerbrechlichkeit*), la nuova «categoria fon-

⁸ Becker contrappone al formalismo di Hilbert come interpretazione 'assoluta' della scienza il costruttivismo e l'intuizionismo di Brouwer come interpretazione 'antropologica', che intende la matematica, come ogni altra forma di conoscenza, come attività di un esserci storico concreto. Cfr. C.-Fr. Gethmann, cit., pp. 121-123. Il riferimento heideggeriano va principalmente al corso del semestre estivo 1923, M. Heidegger, *Ontologie (Hermeneutik der Faktizität)*, Frankfurt am Main 1979, e al saggio del 1924, Id., *Der Begriff der Zeit*, Tübingen 1995².

⁹ Cfr. O. Becker, *Mathematische Existenz*, cit., p. 196. In proposito cfr. J. Ritter, *Über den Sinn und die Grenze der Lehre vom Menschen*, in Id., *Subjektivität*, Frankfurt a. M. 1974, pp. 36-61; trad. it. *Senso e limiti della dottrina dell'uomo*, in Id., *Soggettività*, ed. it. Genova 1997, pp. 5-27; qui a p. 6. Sugli sviluppi del dibattito si veda anche l'opinione del diretto interessato: O. Becker, *Über den sogenannten 'Anthropologismus' in der Philosophie der Mathematik (Eine Erwiderung in Sachen der 'Mathematischen Existenz')*, «Philosophischer Anzeiger», 3, 1928-1929, pp. 369-387. Grande attenzione allo scritto di Becker dedica anche E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, III, ed. it. Firenze 1966, vol. III, t. 2, pp. 168-170.

¹⁰ O. Becker, *Mathematische Existenz*, cit., p. 321.

¹¹ Ancora in questa direzione si veda ad es. Id., *Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischen Dimension der Kunst. Rezension von H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode*, «Philosophische Rundschau», 10, 1962, pp. 225-238; in proposito il già cit. saggio di Pöggeler, *Einspruch gegen Panhermeneutik: O. Becker*.

¹² Sarà proprio questo il tema attorno a cui si costruisce il cit. *Dasein und Dasein*; Becker avverte nella breve prefazione (pp. 9-10) che i due termini del titolo alludono a una *Doppelstruktur* che si è soliti declinare come contrapposizione fra 'natura' e 'storia', ma non deve essere ad ogni modo identificata con quella (idealistica) fra 'natura' e 'spirito'. Sui rapporti con l'idealismo si veda *infra*, a proposito della lettura da parte di Becker di Schelling e Solger.

damentale» dell'estetica che intende introdurre (sulla scorta, vedremo, di Solger e Schelling), vale anzitutto a designare tale tensione¹³. Becker muove anzitutto dal ricondurre l'estetico all'*aisthesis*: l'estetico è «“aistetic” (*aisthetón*), sensibile-intuitivo, immediato. Ma non è evidentemente l'immediato in quanto tale, ma l'eccellente nell'immediato»¹⁴. Questa caratterizzazione, ampiamente concordante con il portato della tradizione estetologica da Baumgarten alla filosofia idealistica dell'arte, porta subito Becker a un primo risultato che sarà rilevante anche per le successive ricerche di Paul Celan: il bello, inteso come *Spitzenleistung*, come «prestazione di punta» dell'estetico, è un estremo che non viene raggiunto mediante un *continuum*, «ma mediante un salto»¹⁵. L'oggetto estetico concretamente determinato si isola con un salto dal continuo delle altre forme intuitive, «sino alla completa inaccessibilità»¹⁶.

Prima di incrociare la lettura di Paul Celan, seguiamo ancora per qualche tratto l'argomentazione di Becker: l'isolamento, l'inaccessibilità dell'estetico in senso enfatico, fa tutt'uno con la sua «struttura 'micro-cosmica'»¹⁷, ovvero con la perfetta coerenza della sua struttura formale, con la sua presa di distanza dalla realtà circostante, che avviene, dice Becker con Lukács, per mezzo di un rigoroso processo di «stilizzazione»¹⁸. In questo senso l'oggetto estetico avanza una pretesa nei confronti dell'esperienza vitale¹⁹ tanto del produttore quanto del fruitore, una pretesa cui ancora una volta non si corrisponde mediante un processo graduale, ma per mezzo di un «non concettualizzabile salto creativo»²⁰.

Doppia fragilità, in questo senso, dell'oggetto estetico, per un verso esposto proprio per il suo estremismo, per il suo *carattere di punta*, per la radicalità del processo di stilizzazione che esso richiede, alla possibilità che la sua forma s'infranga in conseguenza della più piccola modificazione strutturale; un solo passo basta perché da quelle cime si precipiti

¹³ Cfr. O. Becker, *Hinfälligkeit*, cit., p. 11; in modo ancor più netto Id., *Abenteuerlichkeit*, cit., p. 107.

¹⁴ O. Becker, *Hinfälligkeit*, cit., p. 11.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Ivi, p. 12.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Ivi, p. 20. I termini «microcosmo» e «stilizzazione» sono impiegati da Becker con esplicito riferimento a un saggio di G. Lukács, *Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik*, «Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur», 7, 1917-1918, pp. 1-39. Lo stesso saggio lukácsiano è un referente di primo piano anche per Paul Celan – motivo in più, probabilmente, per giustificare l'interesse di Celan per il primo lavoro estetologico di Becker.

¹⁹ O. Becker, *Hinfälligkeit*, cit., p. 12, parla di un «normatives Erlebnis», di una *esperienza vissuta normativa* sottolineando in nota tanto l'origine lukácsiana dell'espressione, quanto il suo carattere paradossale.

²⁰ Ivi, p. 13.

nell'abisso²¹. Per l'altro verso però, e ancora più radicalmente, «gli oggetti estetici non 'sono' affatto 'in realtà' (*energeia*) 'in sé', ma rappresentano meramente potenze, che diventano attuali solo nell'esperienza estetica vissuta»²², ovvero in quell'esperienza che, in modo perfettamente speculare a quanto si è detto a proposito del poeta-produttore, solo con un salto può essere raggiunta dal fruitore²³.

«Creazione e ricezione» – dirà Becker in un passo di cui si ricorderà Celan – «sono proprio nella 'sfera' estetica nella loro ultima radice in linea di principio inseparati»²⁴. La struttura dell'esperienza estetica è dunque, e il tema torna frequentemente nelle pagine di Becker²⁵, in ultima analisi *eraclitea*, non vi è garanzia alcuna che essa risulti ripetibile, ed anche da ciò segue la peculiare fragilità, vulnerabilità dell'estetico come *oggetto potenziale*.

Salto, isolamento, reciprocità fra autore e fruitore. Nell'ottica di Paul Celan potremmo dire che avviene quasi un'inversione dei termini di riferimento: la consueta accusa di oscurità rivolta alla poesia può essere ribaltata in una vera e propria 'divisa' della poesia, si tratterà adesso di quella «oscurità che è propria della Poesia, in vista di un incontro che muove da una distanza o estraneità che essa stessa, forse, ha inteso progettare»²⁶; l'inaccessibilità è funzionale ad un salto (il salto nella poesia) tramite il quale si realizza una svolta, una *Atemwende*, che permette il realizzarsi dell'incontro che ha luogo nel discorso poetico. «Sprung – als Eintritt ins Gedicht»²⁷; il *salto come ingresso nel testo poetico*, che Celan ancora con Becker analizza in quanto «schöpf. Sprung des Dichters, schöpf. Sprung des Lesers (Du) – Voraussetzung (nicht Gewähr!) ist das Einanderzugewendetsein»²⁸: *salto creativo del poeta, salto creativo del lettore (tu) – presupposto (non garanzia!) è il reciproco esser rivolti verso l'altro*. Dovremo comunque ritornare a giustificare ulteriormente buona parte dei passaggi teorici qui schizzati. Chiediamoci intanto se proprio Becker non ci consenta di seguire ancora per qualche tratto quel percorso – o forse quel vero e proprio *salto*

²¹ Ivi, p. 12, cfr. anche p. 17. In modo ancor più esplicito, Id., *Abenteuerlichkeit*, cit., p. 108, ricorda che 'dal sublime al ridicolo non c'è che un passo'.

²² O. Becker, *Hinfälligkeit*, cit., p. 13.

²³ Cfr. *ibid.*: «al problema della creazione dell'opera [...] si aggiunge il problema della comprensione adeguata, in cui solo l'opera in senso proprio giunge al suo essere (estetico). Anche questa comprensione adeguata è raggiungibile solo mediante un salto».

²⁴ Ivi, p. 26. Anche questo passo verrà ripreso nelle sue annotazioni da Paul Celan, cfr. P. Celan, *Der Meridian*, cit., p. 134 (nota n. 438).

²⁵ Cfr. ad es. O. Becker, *Hinfälligkeit*, cit., p. 13 e p. 28, nonché Id., *Abenteuerlichkeit*, cit., p. 108.

²⁶ P. Celan, *Il meridiano*, in Id., *La verità della poesia*, cit., p. 13; cfr. Id., *Der Meridian*, cit., p. 7.

²⁷ Id., *Der Meridian*, cit., p. 133 (nota n. 428).

²⁸ *Ibid.* (nota n. 429).

mortale, se vogliamo – che conduce in Celan dall'oscurità, inaccessibilità della poesia alla poesia come esperienza dell'incontro²⁹.

Sarà dunque il caso di ritornare ancora a occuparci della struttura dell'esperienza estetica che si profila nelle pagine di Becker, e ciò sarà possibile soprattutto prendendo in considerazione i risultati più tardi del saggio pubblicato nel 1958 nella *Festschrift* per Rothacker – il primo, peraltro, come già si ricordava, ad esser stato letto da Celan. Qui Becker, caratterizzata l'esperienza in senso generale come «Erlebnis», indica nello «Erfahren» e nel «Begegnen» le due modalità polarmente contrapposte (e con ciò stesso empiricamente sempre legate³⁰) dell'esperire. La *Erfahrung* è una forma d'esperienza indissolubilmente legata alla storicità dell'oggetto e dell'esperire stesso, ed è così, esemplifica Becker, che «noi sperimentiamo [*erfahren*] commossi la persona 'storica' di Rembrandt nei suoi ultimi autoritratti – in cui egli ancora a malapena ci viene incontro fisicamente, in carne e ossa [traduco così «leibhaft begegnet»]³¹. La fisicità, la natura in noi, sembra qui insomma tendenzialmente riassorbita all'interno della storicità dello spirito, e per così dire si mostra solo alle condizioni storicamente stabilite dallo spirito, così totalmente disponendosi a un'ermeneutica storica.

Il secondo, l'esperire proprio del *Begegnen*, è invece un *farsi incontro a noi* dell'oggetto della nostra esperienza che sembra tendenzialmente sottrarsi alle strategie del sapere storico e dello spirito: «Dall'altra parte, ci viene incontro [*Uns begegnet*] nella sua sconvolgente, quasi opprimente fisicità [*Leibhaftigkeit*] un giovane in una statua greca dello stile 'acerbo' attorno al 500 a. C., oppure una *kore* dell'acropoli della stessa epoca. E tuttavia, 'sperimentare' [*erfahren*], comprendere dal di dentro nel loro esserci storico gli esseri umani così rappresentati, questo non lo possiamo»³². *In ihrem geschichtlichen Dasein von innen heraus verstehen*: l'incontro con l'essenza extrastorica che ci si mostra nella fisicità naturale (Becker parla di *Leibhaftigkeit* e del *Naturhafte* come «ein Wesen in concreto»³³) vale dunque anche come obiezione nei confronti delle pretese 'panermeneutiche' della tradizione da Dilthey a Heidegger.

Fermiamoci ancora per un attimo: c'è un passaggio, un'affinità, fra quella dimensione dell'esperienza e dell'estetico indicata come *Begegnen* da Oskar Becker e la poesia come *Begegnung*, come «incontro», in Paul Celan³⁴? Se una simile affinità sarà rintracciabile non potrà che trovar-

²⁹ Ciò non significherà, ovviamente, negare l'importanza da lungo tempo riconosciuta all'influsso di Martin Buber. Ci consentirà tuttavia, ritengo, di scorgere ancor meglio la straordinaria coerenza tematica del discorso poetologico di Celan.

³⁰ O. Becker, *Abenteuerlichkeit*, cit., p. 104.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*: un'essenza *in concreto*.

³⁴ Sottolineo ancora come la mia intenzione non sia ovviamente quella di indicare in modo esclusivo una 'fonte' che rimpiazza Buber o, nello specifico, la lettura

si nel processo di stilizzazione della poesia di cui, con Lukács, parlano tanto Becker che Celan, e in senso più preciso proprio nella struttura temporale della poesia, che quel processo di stilizzazione contribuisce a determinare.

Torniamo frattanto a Becker: il compito, e ancora una volta la *fragilità* della poesia starà proprio nel precario equilibrio che in essa si determina fra le due prospettive contrastanti; né solo esperienza storica, né solo incontro con una natura extrastorica: «nel caso dell'estetico non si tratta di una scissione, ma di un compenetrarsi»³⁵ delle due sfere e delle due forme d'esperienza. Non a caso Paul Celan – iniziamo soltanto a rispondere alle domande che ci siamo posti – cercherà a più riprese di mettere in relazione la fragilità della poesia con la sua vocazione alla *solidarietà*³⁶, ovvero giusto all'apertura all'esperienza dell'incontro.

Quel che soprattutto appare del più grande interesse, nella prospettiva di Becker, è l'intrecciarsi fra *Erfahren* come ambito della storia dello spirito e *Begegnen* come ambito della corporeità: una relazione che, a partire da un fondamentale saggio del 1943 (*Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*³⁷), Becker indaga anche con l'aiuto della teoria rothackeriana degli *strati della personalità*³⁸, evidenziando come, in modo apparentemente paradossale, lo strato più profondo, «l'originario (primitivo) e l'antico (arcaico)»³⁹, e quello più elevato, quello delle «idee eterne»⁴⁰, siano accomunati dalla loro essenza sovra- o piuttosto extra-storica, e in questo senso contrapposti alla *coscienza* (in senso proprio) storica, che per così dire costituisce lo strato intermedio della personalità, e dà luogo all'Io (in modo piuttosto lirico Becker lo definisce «l'altopiano dello Storico, dello spirito pienamente desto, autocosciente»⁴¹).

di Mandel'stam (mi si permetta anzi di rinviare anche al mio “*Ricerca topologica?*” *Poesia come dialogo e tempo storico in Paul Celan*, in Salvatore Tedesco, *Il metodo e la storia*, Palermo 2006, pp. 153-167), ma di indicare una possibile affinità teorica che ci permetta di stringere insieme parecchi temi della riflessione celaniana.

³⁵ O. Becker, *Abenteuerlichkeit*, cit., p. 107.

³⁶ Cfr. P. Celan, *Der Meridian*, cit., p. 139 (note n. 475 e n. 476). Segnalo che queste, come numerose altre osservazioni celaniane riportabili in modo diretto alla lettura di Becker, non sono state viceversa poste esplicitamente in questa relazione dai curatori del pur eccellente volume della *Tübinger Ausgabe* celaniana.

³⁷ Ora in O. Becker, *Dasein und Dawesen*, cit., pp. 67-102; per quel che segue specie pp. 71-84; è in questo saggio che, in modo un po' più diffuso, Becker propone per la prima volta anche l'esempio di Rembrandt e della statua arcaica greca: cfr. *ivi*, pp. 69-70.

³⁸ Cfr. E. Rothacker, *Die Schichten der Persönlichkeit*, Leipzig 1938, nuova ed. Bonn 1966; in proposito mi si permetta di rinviare al mio *Forma e tempo nell'antropologia storica a cavallo della metà del Novecento*, «FIERI. Annali del Dipartimento di Filosofia, Storia e critica dei Saperi», n. 4, Palermo 2006, pp. 419-437.

³⁹ O. Becker, *Para-Existenz*, cit., p. 72.

⁴⁰ *Ivi*, p. 73.

⁴¹ *Ivi*, p. 74.

Contrapposizione polare, sottolinea Becker nel saggio del 1958⁴², fra essenza extrastorica ed essere storico, contrapposizione fra le rispettive strutture formali della temporalità e le rispettive modalità ontologiche, per cui non sarà possibile pensare la struttura della personalità come un pacifico risolversi dei contrasti nel livello *propriamente umano* della coscienza.

«L'uomo non esiste solo spiritualmente e storicamente, ma è anche fisicamente presente in carne e ossa [*leibhaft anwesend*] ossia presente [*gegenwärtig*] in un'immediata presenza [*Gegenwart*] (*parousia, praesentia*)»⁴³. La fragilità dell'estetico si fa carico di rappresentare questa tensione fondamentale. Il bello – per Becker essenzialmente la poesia – si fa carico di rappresentare l'umano nella *unmittelbare Gegenwart*, nell'immediata presenza dell'*aisthesis*, e al tempo stesso ne assume su di sé, in quanto forma artistica, tutto il carico di storicità e di spiritualità; con ciò stesso proponendosi schillerianamente di conciliare quella tensione fondamentale.

Sta qui, probabilmente, una delle ragioni più forti per cui il riferimento al progetto di un'antropologia filosofica non diviene mai estraneo a Becker⁴⁴, che già a partire da *Mathematische Existenz* non può più riconoscersi nel progetto heideggeriano di una metafisica della finitezza, né però ascrivere senz'altro il problema dell'estetico, e prima ancora quello della natura umana, al solo versante dell'essenza naturale extrastorica⁴⁵; e dunque continuare a parlare con Plessner del carattere *eccentrico* dell'uomo, o definire con Herder e Gehlen l'uomo come un *essere manchevole* (*Mängelwesen*)⁴⁶, servirà a circoscrivere – in buona misura con gli strumenti che provengono dall'alleanza fra un'assai peculiare ricerca

⁴² Cfr. Id., *Abenteuerlichkeit*, cit., p. 105-106.

⁴³ Id., *Para-Existenz*, cit., p. 69.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 70: Becker affianca *antropologia* e *cosmologia* come scienze filosofiche fondamentali, dopo aver chiarito a più riprese che una dottrina dell'uomo (*Lehre vom Menschen*) non può accontentarsi di indagarne l'esserci storico, ma deve sempre rimanere aperta alla *leibhafte Gegenwart* che ci viene incontro nell'essenza naturale extrastorica.

⁴⁵ In questo senso non mi sembra di poter concordare né con la posizione del cit. J. Mittelstrass, *Oskar Becker und Paul Lorenzen*, p. 78 (fortemente critico nei confronti del supposto esito antropologico di Becker: «un'antropologia esistenziale schiaccia il teorico della scienza»), né con quella di A. Gethmann-Siefert, *Eine phänomenologische Ästhetik – Oskar Beckers Verknüpfung von Erkenntnistheorie und Ontologie*, in A. Gethmann-Siefert e J. Mittelstrass (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaften*, cit., pp. 187-226, qui alle pp. 213-214, secondo la quale Becker viceversa non intenderebbe affatto fondare un'antropologia, essendo piuttosto interessato a una «concezione della realtà *qua* temporalità, più esattamente *qua* storicità». Questo è appunto solo *un* versante del progetto di Becker!

⁴⁶ Cfr. O. Becker, *Abenteuerlichkeit*, cit., pp. 117-118.

sulla fenomenologia dell'estetico⁴⁷ e una non meno peculiare antropologia – una fondamentale asimmetria, eccentricità del pensiero filosofico in quanto tale.

Come procedere allora nell'analisi dell'estetico? Quale approccio metodico consentirà di tenere insieme le polarità evidenziate?

Prima di affrontare, ritornando alle pagine del 1929, la risposta di Becker, sarà utile premettere due considerazioni che ci consentiranno ulteriormente di inquadrarne la posizione teorica. Anzitutto, proprio a partire dall'utilizzazione del concetto di *polarità* e dai riferimenti alla *Schichtenlehre* di Rothacker, vorrei sottolineare gli elementi, davvero numerosi, che non mi sembrano senz'altro riconducibili agli sviluppi della fenomenologia da Husserl a Heidegger, ma che piuttosto farebbero parlare di un persistente interesse per una differente 'galassia' di problemi – dalla relazione (assai critica) con la lettura kantiana e con la filosofia dei valori di Rickert al ripensamento, a partire dallo stesso Rickert e sino a Rothacker, dell'ormai invecchiata contrapposizione fra scienze naturali e scienze dello spirito – che con quella preponderante impronta fenomenologica di matrice husserliana da Becker vengono fatti interagire⁴⁸.

In secondo luogo, i saggi estetologici di Becker, e specie il primo, articolano molti dei problemi teorici di cui anche qui si fa menzione riformulando e ripensando alcune posizioni chiave dell'idealismo tedesco – nell'essenziale i riferimenti andranno all'*Erwin* di Solger e al *Sistema dell'idealismo trascendentale* di Schelling – prendendo via via le mosse dall'analisi del concetto solgeriano di «caducità del bello» o dalla contrapposizione schellinghiana fra «attività conscia e inconscia»; per quanto pervasivo sia questo piano d'analisi, tuttavia, esso funziona senza dubbio come il catalizzatore di una serie di posizioni teoriche che vengono sostanzialmente raggiunte per altra via, e cioè appunto per il tramite di un'analisi della fenomenologia dell'estetico, a sua volta funzionale all'enucleazione di una *iperontologia*, ovvero appunto – e si ricorderà come l'espressione ritorni in Celan – di quella «tensione fondamentale»⁴⁹, di quella *Grundspannung* fra approccio *geistesgeschichtlich* all'esserci e dimensione extrastorica dell'essenza naturale, *Dasein* e *Dawesen*.

Ritorniamo così alla nostra domanda: quale procedimento metodico consentirà di tenere insieme nell'analisi le due polarità, teoricamente con-

⁴⁷ Sulla posizione dell'estetica di Becker in relazione alle aperture estetiche di Husserl, nonché alle estetiche fenomenologiche di Geiger, Ingarden e Kaufmann, cfr. il cit. A. Gethmann-Siefert, *Eine phänomenologische Ästhetik – Oskar Beckers Verknüpfung von Erkenntnistheorie und Ontologie*, specie pp. 187-193.

⁴⁸ Prima di trasferirsi a Friburgo, Becker fu allievo di Rickert, e successivamente fu professore a Bonn, dove insegnava Erich Rothacker, a sua volta sempre più interessato all'elaborazione di un approccio fenomenologico ai problemi della sua antropologia culturale, seppure su basi più prossime a Scheler che a Husserl.

⁴⁹ P. Celan, *Der Meridian*, cit., p. 93 (nota n. 159); Celan cita O. Becker, *Hinfälligkeit*, cit., p. 24.

trapposte eppure, si è già visto, di fatto inscindibili nel fenomeno estetico? La risposta di Becker, all'incrocio fra fenomenologia e ripensamento della lezione kantiana dell'analitica del bello, varrà appunto a salvaguardare nell'analisi l'immediatezza del fenomeno estetico. Becker propone e pratica infatti il «metodo della differenziazione nei confronti di fenomeni affini o quantomeno [...] apparentemente affini»⁵⁰, distinguendo la *fragilità dell'estetico* oggetto della sua teorizzazione tanto dalla mera *corruttilità* del supporto materiale dell'arte quanto anche dall'*accadere tragico* dell'originario contesto solgeriano, ed attribuendola invece ad ogni oggetto estetico, e in senso eminente proprio a quelli in cui in modo più compiuto si realizza la vocazione dell'estetico alla *prestazione di punta*: «l'oggetto estetico è tanto più fragile quanto più è bello»⁵¹.

Ma il procedimento per «caratterizzazione negativa»⁵² giunge ad un punto saliente solo tramite il confronto con la teoria kantiana del bello come oggetto di un piacere disinteressato. Becker, che ad ogni modo rimane più che mai lontano dall'individuare il problema kantiano del *principio di determinazione* del giudizio di gusto⁵³, osserva che non avrebbe senso intendere il disinteresse come mancanza di interesse, che dà luogo piuttosto al *noioso* che al bello, e propone, rifacendosi anche alla connessione fra l'interesse e la radice percettiva della conoscenza teorizzata da Scheler⁵⁴ (e aggiungerei da Rothacker), di intendere piuttosto l'esperienza estetica come quella forma di esperienza in cui l'interesse viene in primo luogo suscitato e poi per così dire sospeso: «il momento 'dell'interessarsi' nel fenomeno *estetico* appare però realmente *in quanto tale*; l'*eccitazione* che in esso si accende è percepibile *in quanto tale* – ma insieme anche 'spezzata' o piuttosto solo 'arrestata', così come un colpo può essere arrestato»⁵⁵.

L'interesse vale come qualcosa di «fenomenicamente dato»⁵⁶, è in quanto tale «fenomenicamente visibile»⁵⁷. L'analisi dell'interesse per l'estetico serve dunque a riportare – ed ecco anche messa in luce nel modo più chiaro la funzione metodica del procedimento di *caratterizzazione negativa* adottato da Becker – alla pienezza del fenomeno estetico: «L'essenziale è una tensione – si noti bene *preestetica* – provocata tramite ciò che è 'elementare' nell'apparenza fenomenica sensibile in quanto tale; un interesse

⁵⁰ O. Becker, *Hinfälligkeit*, cit., p. 16.

⁵¹ Ivi, p. 17.

⁵² Ivi, p. 18.

⁵³ Cfr. ad es. E. Garroni e H. Hohenegger, *Introduzione*, in I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino 1999, pp. XI-LXXX.

⁵⁴ Sulla relazione di Becker con Scheler, e con Klages, cfr. ad ogni modo O. Pöggeler, *Einspruch gegen Panhermeneutik: O. Becker*, cit., pp. 379-381.

⁵⁵ O. Becker, *Hinfälligkeit*, cit., p. 18.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Id., *Abenteuerlichkeit*, cit., p. 110.

primitivo *per eccellenza* ‘aesthetic’ nei confronti di determinate forme e momenti formali ‘immediati-intuitivi’ nei *media* del colore, della spazialità, del ritmo o della melodia»⁵⁸.

La dinamica dell’interesse vale dunque a tematizzare in quanto tale la dimensione dell’*aisthesis*; l’oggetto estetico – se vogliamo sviluppare l’apparente paradosso che Becker così bene sta individuando – è quello che meglio lascia emergere il preestetico: e ciò avviene proprio per il tramite di quella metamorfosi che l’interesse stesso subisce nel processo di stilizzazione che dà luogo all’oggetto estetico⁵⁹.

La composizione formale dell’oggetto estetico si configura quindi tutt’altro che come ‘composizione’, rasseramento della «brutalità del reale»⁶⁰ nell’idealità della bellezza: tutto all’opposto «la figura in cui questo miracolo si compie è tesa sino a frantumarsi»⁶¹. Questa tensione, chiarisce Becker, determina ontologicamente l’oggetto estetico; ovvero interessa quella contrapposizione fra essere storico ed essenza sovrastorica di cui a lungo abbiamo detto, e insieme rinvia ad essa: le dinamiche dell’oggetto estetico danno luogo alla «conciliazione *di due principî ontologici antagonisti* [...] che sono separati da un abisso. Ma il ponte che sovrasta certo, ma non colma quell’abisso, libera lo sguardo su quelle profondità»⁶².

Ma, ancora, questa tensione che è per così dire il *contenuto* della *forma artistica* non è per nulla qualcosa di ‘contenutistico’, come ad esempio sarebbe nel senso di una qualche ‘propensione tragica’ dell’arte (come viceversa avviene talvolta in Solger, a giudizio di Becker⁶³): «la tensione si fa valere in ciò, che l’oggetto estetico è assolutamente nella sua superficie fenomenica; l’estetico è il fenomeno in quanto tale, l’apparire fenomenico in quanto apparire fenomenico; la sua modalità d’essere è lo stesso apparire fenomenico»⁶⁴. Connotazione ulteriore, anche questa, di quella fragilità dell’estetico che autorizza tanto a dire che l’estetico è pura

⁵⁸ Id., *Hinfälligkeit*, cit., p. 19.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 20: «E infatti ogni oggetto estetico [...] giusto in quanto estetico, è necessariamente ‘aesthetic’, cioè agisce immediatamente tramite l’*aisthesis* (la percezione), come diciamo in breve ‘intuitivo’ e quindi – nel senso lato di Kant – ‘sensibile’». Becker aggiunge subito dopo che il momento dell’interesse viene arrestato da un momento ulteriore e che «la forza dell’eccitazione inizialmente sussistente viene modificata nella sua direzione, o ancora di più: trasformata nella sua struttura. Si tratta di quel processo che Lukács ha designato come ‘stilizzazione’, cioè come una ‘trasformazione materiale pura’».

⁶⁰ *Ivi*, p. 21.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ivi*, p. 22.

⁶³ Cfr. *ivi*, p. 16.

⁶⁴ Id., *Abenteuerlichkeit*, cit., p. 111. Il passo riprende e semplifica nei riferimenti Id., *Hinfälligkeit*, cit., pp. 21-22; in nota nel saggio del 1929 (*ivi*, p. 22) aggiunge Becker che «tutte le “riduzioni fenomenologiche” sono “spontaneamente” adempite per l’estetico; l’oggetto estetico è *automaticamente* ridotto tanto “trascendentalmente” quanto “eideticamente”».

apparenza (*Schein*) dietro cui non vi è che il vuoto, quanto – in maniera apparentemente contrapposta – a scorgervi la realtà più alta, la verità più profonda.

2. *Sympathie mit dem Kosmos*

La stessa «tensione fondamentale» che sinora abbiamo ritrovato in quella che Becker ha considerato la descrizione fenomenologica dell'estetico, si ritroverà dunque a maggior ragione nell'analisi della più profonda «problematica ontologica»⁶⁵ che da quella descrizione si sviluppa⁶⁶; potremo così individuare, nell'essenziale, due ambiti problematici: in primo luogo quello che riguarda l'oggetto estetico in quanto *artefatto*, e dunque la produzione (e in parallelo la fruizione) dell'oggetto artistico; in secondo luogo quello che concerne il tempo, la temporalità propria, del fenomeno estetico. I due problemi sono perciò intrecciati nella lettura che ne offre Becker: se infatti la prima questione porterà a riattivare in modo originale, vedremo subito, la distinzione fra arte e poesia e la categoria del «genio», sarà però intrecciando questo primo problema con il secondo che Becker giungerà a configurare nel modo più compiuto il possibile ambito di sviluppo di quella *tensione fondamentale*, e con ciò anche del fenomeno estetico.

L'arte è in senso tradizionale un «saper fare», anzi, dice Becker etimologizzando, l'arte (*Kunst*) proviene da un *esser capace* (*Können*); dunque l'essere dell'artista è in senso eminente *Seinkönnen*, «poter essere», e in questo senso si lascia ricondurre alla dimensione ermeneutica del comprendere (*Verstehen*)⁶⁷. Siamo così di fronte alla dimensione storica dell'essere umano, o meglio e in senso più proprio alla comprensione dell'esserci nell'orizzonte della sua temporalità storica. Il raffronto fra l'argomentazione più ampia del saggio del 1929 e lo schizzo più rapido offerto in quello del 1958 è in questo senso illuminante: con un *tour de force* terminologico non indifferente, Becker caratterizza «l'esistenza dell'uomo storico»⁶⁸ in termini heideggeriani come progetto gettato, e mette in guardia dalla confusione fra il concetto volgare di tempo e quella temporalità autentica dello spirito storico che si guadagna solo con la considerazione della morte, e dunque della finitezza umana⁶⁹. È proprio nell'attimo (*Augenblick*) storico di questa temporalità autentica che può avvenire l'azione creatrice dello spirito, in grado di strappare alla vuota oscurità del futuro la nuova configurazione (*Gestalt*), frutto al tempo stesso dell'angoscia della morte e della decisione creatrice⁷⁰.

⁶⁵ Id., *Hinfälligkeit*, cit., p. 22.

⁶⁶ Cfr. *Ibid.*; nello stesso senso anche Id., *Abenteuerlichkeit*, cit., p. 112.

⁶⁷ Cfr. Id., *Abenteuerlichkeit*, cit., p. 114.

⁶⁸ Id., *Hinfälligkeit*, cit., p. 31.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 29.

⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 30-31.

Questa dimensione storico-ermeneutica, tuttavia, è ben lontana dal poter render conto pienamente di ciò che è essenziale nell'artista; indubbiamente è artista «wer seine Kunst *versteht*»⁷¹ – chi conosce la sua arte – e cioè chi la sa interpretare nel circolo di una comprensione storica⁷²; altrettanto indiscutibilmente «il genio che ci entusiasma [*begeistert*] è esso stesso spirito [*Geist*]»⁷³; e infine l'arte stessa «si sviluppa nel corso della *storia* dello spirito»⁷⁴. E tuttavia un vero artista è solo «colui al quale *riesce* un capolavoro»⁷⁵. La *riuscita* (*Gelingen*) è insieme più e meno che il saper fare artistico; la riuscita dell'opera è, con Schelling – ma potremmo dire anche con Celan! – l'arrischiarsi estremo della differenza fra arte e poesia; «il fenomeno della 'riuscita' si presenta solo se l'esser capace [*Können*] non è sicuro»⁷⁶.

Eccoci ricondotti alla fragilità del bello: il bello, l'estetico in quanto 'prestazione di punta' dell'*aisthesis* – e sappiamo adesso cosa ciò comporti quanto alla determinazione del fenomeno estetico – è infatti raggiungibile solo con un salto, e mai con una mera progressione come nel caso del sapere tecnico. Qui Becker si richiama tanto alla teoria kantiana del genio, quanto alla contrapposizione schellinghiana fra il procedimento *cosciente* e quella componente *inconscia*, innata, che è data nel poeta come un libero favore della natura⁷⁷.

Anche questo passaggio, veramente centrale nell'argomentazione di Becker, ritorna in alcune annotazioni celaniane, con una sfumatura heideggeriana in più: «le poesie sono progetti dell'esserci – progetti non coscienti, ma che si attuano fra Inconscio e Coscienza»⁷⁸.

All'heideggeriana *gettatezza* (*Geworfenheit*) e dunque alla dimensione della progettualità storica si affianca dunque un'altra categoria dell'esistenza umana, che Becker designa come «*Getragenheit*»⁷⁹, che dovremmo quasi inevitabilmente provare a rendere come *portatezza*, a meno di rinviare senz'altro, come fa lo stesso Becker per rendere il composto *Getragenwerden*, al latino *vehi*⁸⁰.

Con quanto si è detto, la *riuscita* – e la contrapposta possibilità del fallimento – si rivela come il luogo più alto in cui si radica nell'artista la ten-

⁷¹ Ivi, p. 32.

⁷² Cfr. anche ivi, p. 39; Becker porrà in relazione reciproca «Erfahren», «Verstehen», e «Auslegen»: esperienza storica, comprensione, interpretazione.

⁷³ Id., *Abenteuerlichkeit*, cit., p. 114.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Id., *Hinfälligkeit*, cit., p. 32.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Cfr. *ibid.*, con i riferimenti a Schelling e – più succintamente – a Kant.

⁷⁸ P. Celan, *Der Meridian*, cit., p. 120 (nota n. 350).

⁷⁹ O. Becker, *Hinfälligkeit*, cit., p. 34.

⁸⁰ Ivi, p. 35.

sione fondamentale fra essere storico ed essenza naturale sovrastorica⁸¹. Una tensione che non può mai risolversi a favore di uno solo dei due poli, perché se per un verso l'artista come ogni altro uomo rimane comunque legato alla storicità e all'autocoscienza⁸², per l'altro la dimensione sovrastorica è quella che rende il poetico irriducibile al 'saper fare': l'artista, il genio poetico, conclude Becker, «è dunque un'essere intermedio [*Zwischenwesen*] fra pura natura e puro spirito – come ogni uomo desto e adulto»⁸³, e solo l'intimo intersecarsi dei due principî lo distingue dagli altri uomini, con ciò impegnandolo a realizzare fra quei principî un equilibrio quantomai instabile. «L'esistenza dell'artista è dunque di un'avventurosità semplicemente incomparabile. Egli esiste [...] fra l'estrema problematicità di ogni essere storico e l'assoluta indiscutibilità di ogni essere naturale»⁸⁴.

Quale *configurazione temporale* pertiene dunque alla sfera estetica, così palesemente irriducibile tanto alla temporalità autentica heideggeriana quanto alla sua «variante degradata», la concezione volgare del tempo? La *Getragenheit*, la «portatezza», il *patire il dio* del poeta significa da un punto di vista temporale una assoluta, eterna presenza (*Gegenwart*), indifferente al divenire storico e «*priva di relazione* col futuro e il passato»⁸⁵; ma nemmeno questa potrà essere senz'altro la dimensione temporale della poesia, che dovrà piuttosto realizzare un accordo, o muoversi in una duplicità, fra le due immagini del tempo.

Il tempo della configurazione estetica per Becker è allora alla lettera un tempo utopico, è il tempo in cui, nella poesia, si realizza in modo momentaneo, a misura d'uomo, l'accordo fra la temporalità storica (autentica o meno) e il presente eterno della *Getragenheit*. «La temporalità dell'estetico è l'*attimo eterno*»⁸⁶ in cui lo sguardo del divenire storico converge con quello sognante del presente eterno⁸⁷. «Simpatia con il co-

⁸¹ La redazione del 1958 accentua ulteriormente questo aspetto, pur chiudendosi a volte in un lessico sin troppo schematico nei suoi elementi heideggeriani e anti-heideggeriani: «Il genio artistico non è determinato solamente tramite il progetto gettato, ma insieme tramite la "portatezza", come si addice all'essenza presente [rendo così molto approssimativamente il conio di Becker "Dawesen"]. Per questo la riuscita supera ogni comprendere, così come la vita 'portata' si sottrae a ogni 'gettatezza'. L'artista geniale, in quanto "patisce il dio", è portato. Eppure la portatezza *da sola* lo contraddistingue altrettanto poco quanto il progetto gettato» (Id., *Abenteuerlichkeit*, cit., pp. 114-115).

⁸² Id., *Hinfälligkeit*, cit., p. 35.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Ivi, p. 36; nello stesso senso anche Id., *Abenteuerlichkeit*, cit., p. 115.

⁸⁵ Id., *Hinfälligkeit*, cit., p. 36.

⁸⁶ Ivi, p. 38.

⁸⁷ Becker rinvia alla categoria solgeriana dell'ironia, e ritorna ulteriormente sull'irriducibilità della *tensione iperontologica* all'ermeneutica dell'esserci storico. Se infatti il paradosso di fondo della struttura temporale dell'esserci storico sta nel fatto che «lo spirito *in quanto* storico *sa, che* egli sarà nel futuro, eppure essenzialmente *non sa come sarà*» (ivi, p. 30), il poeta incarnazione compiuta dell'umano proprio in quanto «essere di mezzo fra natura e spirito», implicato insieme nell'at-

smo»⁸⁸ di questo sguardo sognante, annota Becker ripreso da Celan, uno sguardo che proprio per questo ha un presente cosmico, eterno.

Abbiamo già letto Becker teorizzare l'esperienza come *farsi incontro* di una *leibhafte Anwesenheit*, di una presenza fisica, irriducibile alle strategie 'spirituali' di un'ermeneutica storica, e abbiamo già intravisto come tale presenza fisica implichi, o meglio impegni, una peculiare forma della temporalità dell'esperienza, un'immediata fisica presenza (*Gegenwart*)⁸⁹. L'esito del pensiero estetico di Becker sta tutto nel teorizzare la *fragilità* di questo presente, la *caducità* (*Hinfälligkeit*) della coesistenza in esso di eternità ed attimo. Ma frattanto un altro risultato è raggiunto, e sta proprio nell'implicazione reciproca fra la presenza fisica e il presente temporale; il *tempo proprio* della presenza che ci viene incontro si fa spazio nel processo di stilizzazione che produce l'oggetto estetico, e così quell'implicazione diviene anche un impegno etico, probabilmente il più alto che – proprio sul piano della costruzione poetica – segua alla distinzione teorica fra la progressione ininterrotta del saper fare e la duplicità temporale del poetico.

Quanto tutto ciò riguardi da presso Paul Celan, non sfuggirà a ogni lettore del *Meridiano*, e tuttavia c'è una ben precisa spia della presenza di queste tematiche nell'impianto poetologico celaniano, una traccia che occorrerà ancora, e conclusivamente, verificare. In numerose annotazioni e abbozzi per il *Meridiano*, infatti, Paul Celan elabora e pone in relazione i concetti di «salto creativo» e di «riuscita». È anzitutto il campo della traduzione, e dunque del dialogo fra le lingue, ad essere in tal modo illuminato: «Preparazione: la traduzione di poesie è un esercizio in questo senso: avviene al di sopra degli abissi delle lingue: ciò che unisce è il salto. – Un tale salto è buona sorte e riuscita»⁹⁰. Ma quanto nel caso della traduzione si lascia saggiare appunto come *Vorbereitung*, «preparazione», costituisce poi il luogo in cui la poesia, tramite il processo di stilizzazione in cui si configura, sperimenta, proprio esponendosi compiutamente nella sua fenomenicità, tanto il suo massimo isolamento, quanto la sua apertura dialogica: «La poesia è il luogo in cui cessa ogni sinonimica; in cui tutti i tropi <e tutto ciò che è traslato> vengono condotti *ad absurdum*; la poesia ha, credo, ancora lì dove essa è più ricca di figure, un carattere antimetaforico; l'immagine ha un tratto *fenomenico*, conoscibile tramite l'intuizione. Ciò che te ne separa non lo superi colmandolo; devi deciderti al salto»⁹¹.

timo e nell'eterno, «è queste due cose insieme e sa, di essere insieme questo inconciliabile; *sa di essere 'privo di essenza', 'puro fenomeno'*» (ivi, pp. 39-40).

⁸⁸ Ivi, p. 38; l'espressione è sottolineata da Celan nella sua copia del volume del 1963; cfr. Paul Celan, *La Bibliothèque philosophique. Die philosophische Bibliothek*, cit., p. 461.

⁸⁹ Cfr. O. Becker, *Para-Existenz*, cit., pp. 69-70; Id., *Abenteuerlichkeit*, cit., pp. 103-105.

⁹⁰ P. Celan, *Der Meridian*, cit., p. 125 (nota n. 383).

⁹¹ Ivi, p. 125 (nota n. 384/68). Per maggiore chiarezza nella resa, ho tralasciato nella mia traduzione alcuni passaggi dell'originale che configurano ripensamenti, aggiunte o cancellazioni. Il corsivo che adopero corrisponde a una sottolineatura nell'originale.

TERZA PARTE

LETTURE:
TRA TESTUALITÀ E COMPARATISTICA

LA POESIA DI PAUL CELAN.
ESTREMA AFFERMAZIONE DI UN «DIRE NATURALE»¹

Roberto Bartoli

Due premesse di fondo: una relativa all'approccio che adotterò, l'altra concernente le coordinate all'interno delle quali si muoverà il mio discorso. Per quanto riguarda la prima premessa, mi pare si debba muovere dal dato di fatto che la poesia di Paul Celan è tuttora oggetto di innumerevoli interpretazioni che possono essere ricondotte a due grandi filoni. Da un lato, v'è un orientamento consolidatosi soprattutto ad opera di germanisti, che potremmo definire «biografico», basato su una attività ermeneutico-interpretativa delle poesie e dell'opera di Celan che muove soprattutto dal vissuto privato, dall'accadimento storico individuale, dalla esperienza di vita singolare. Dall'altro lato, si è sviluppata una direttrice tracciata in modo particolare da alcuni filosofi, e che potremmo definire «speculativa», dove si tende a porre l'attenzione soprattutto sul pensiero sotteso alla poesia di Celan.

Ebbene, il mio discorso non si porrà in nessuna di queste due prospettive, ma si baserà su un approccio «poetico», rivolto cioè a riflettere sul valore e sul significato che l'opera di Celan ha per chi scrive oggi poesia. E questa scelta non è dovuta soltanto al fatto che sono stato indebitamente chiamato a dare il mio contributo, qui, in veste di poeta, ma soprattutto dalla circostanza che, a mio modesto avviso, i due orientamenti oggi dominanti non sono a ben vedere in grado di apprezzare fino in fondo il grande significato che l'opera di Paul Celan ha in modo particolare per la poesia, il linguaggio, la parola. Ed infatti, la prospettiva meramente «biografica» rischia di essere un po' troppo riduttiva, finendo per degradare la poesia di Celan a una questione – per così dire – privatistico-personale. Il secondo orientamento filosofico, invece, se da un lato consente di svettare

¹ Per il seguente intervento ci si è avvalsi della consultazione di T.W. Adorno, *Critica della cultura e società*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, 1970; T.W., Adorno, *Dialettica negativa*, Torino, 1970; G. Bevilacqua, *Letture celandiane*, Firenze, 2001; F. Camera, *Paul Celan. Poesia e religione*, Genova, 2003; H.G. Gadamer, *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, a cura di Franco Camera, Genova, 1989; C. Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, 2005; B. Moroncini, *Mondo e senso, Heidegger e Celan*, Napoli, 1998; B. Moroncini, *La lingua muta e altri saggi benjaminiani*, Napoli, 2000; P. Szondi, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, Ferrara, 1990; V. Vitello, *Non dividere il sì dal no*, Laterza, 1996.

lo sguardo al di là della prospettiva angusta della individualità, tuttavia dall'altro lato tende a smarrire la dimensione poetica offerta dalla esperienza diretta delle cose e a inquadrare il lavoro di Celan come un lavoro meramente speculativo, come se si trattasse di una riflessione sulla poesia, sulla possibilità di dire, con la conseguenza che strutturalmente assumerebbe i connotati di un lavoro concettuale tradotto in versi.

L'approccio che adotterò sarà quindi un approccio da poeta, concernente l'esperienza poetica di Celan. D'altra parte, si rende subito indispensabile una precisazione. Ai poeti la poesia di Celan non parla sul piano tecnico, ma sul piano della prospettiva di fondo, sul piano della visione. Da un punto di vista rigorosamente «tecnico», stilistico, a me pare che Celan appartenga a quel gruppo di artisti che si pongono senza dubbio all'interno della tradizione, ma che alla fine non solo la superano e la oltrepassano, ma la distruggono, tracciando percorsi decisamente unici e irripetibili, percorsi che non possono e non devono essere seguiti, pena la morte e l'asfissia dell'artista che si pone su quella scia. Dal punto di vista tecnico, quindi, il lavoro condotto da Celan si presenta simile a quello di artisti come Joyce e Kafka per la narrativa, Beckett e Bernhard per il teatro e Kandinsky e Pollock per la pittura. In sostanza, Celan non appartiene a quelle voci estreme e che tuttavia offrono un respiro, forniscono strumenti agli apprendisti (Proust, Dürrenmatt, Bacon), ma a quegli artisti che bruciano interamente se stessi assieme alla propria opera. Diversamente, da un punto di vista della prospettiva di fondo, la lettura di Celan offre al poeta la possibilità di plasmare e rafforzare la propria visione in termini tragici, inducendo a guardare implacabilmente la realtà senza alcun timore, lasciando che sia il mondo ad avere il sopravvento sul proprio io. Ed infatti, la poesia di Celan può essere considerata come l'estrema affermazione di un dire contemplativo, naturale, di un dire, cioè che non lascia spazio a valutazioni o considerazioni egoiche, ma tende a prescindere completamente dal sé. Anzi, forse la poesia di Celan può essere considerata la visione più tragica in assoluto, perché Celan ha mantenuto una visione contemplativa, priva di istanze individuali, proprio quando tutto poteva portare ad una visione valutativa, dov'è l'io che domina sul mondo: in sostanza, è l'esperienza contemplativa di Celan, concernente il niente e la stessa possibilità-impossibilità di dire e nominare le cose, che assume un grande significato per il poeta che legge le sue poesie.

Ed eccoci alla seconda precisazione, concernente le coordinate all'interno delle quali si muoverà il mio discorso. Da sempre si fronteggiano due modi di dire, due modi di parlare. Da un lato, v'è il «dire naturale», vale a dire il dire contemplativo, ovvero, secondo una formula che mi pare preferibile, il dire istitutivo del reale, capace cioè di nominare il mondo così come effettivamente, effettivamente è. Dall'altro lato, v'è quello che io chiamo il «dire normativo», il dire valutativo, il dire cioè che presuppone l'assunzione di un criterio selettivo, di un valore, in buona sostanza di un punto di vista (che può essere il più vario: fede in dio o nella mera speranza, credo politico,

adesione a un'idea, delusione e fuga dal mondo), punto di vista attraverso il quale più che nominare il mondo, lo si legge e lo si interpreta.

Sul punto è opportuno indugiare ancora un momento e tentare di fare chiarezza, soprattutto in ordine al dire naturale, e ciò al fine di evitare pericolosi, ma anche facili fraintendimenti. Con tale espressione, infatti, non intendo fare riferimento a un dire terzo, impassibile e inumano, a un dire oggettivizzante e descrittivo, in cui il poeta si pone fuori dal mondo con uno sguardo neutrale e inalterabile. Se così fosse, il dire naturale non sarebbe altro che una forma di io valutativo del tutto mascherato, perché è proprio quando si viene a creare una separazione tra l'uomo e il mondo, proprio quando l'io del soggetto e l'oggetto del mondo sono estranei, costituendo due realtà del tutto separate, si assiste alla affermazione del soggetto e quindi delle sue valutazioni: e dietro alla cosiddetta neutralità il più delle volte si nasconde un punto di vista che si vuole celare. Con l'espressione «dire naturale» intendo invece fare riferimento ad una prospettiva in cui il poeta partecipa, senza tuttavia aderire o comunque partecipa fino all'oltrepassamento della partecipazione. Ecco allora che in questa diversa prospettiva il poeta entra in contatto con il mondo, ma in termini avaloriali, o meglio la avalorialità altro non è che l'esito della assunzione su di sé di tutti i valori, di tutti i punti di vista possibili, con la conseguenza che avalorialità non significa distacco, ma piuttosto partecipazione, che per essere autenticamente tale necessita di un'uscita da sé, di un atteggiamento di as-servimento e subordinazione al mondo. Con la conseguenza che, essendo il mondo conflitto, il poeta coglie questo conflitto e lo lascia essere senza risolverlo o camuffarlo attraverso affermazioni di istanze soggettive.

Ebbene, tutto ciò premesso, ed entrando finalmente nel merito del nostro discorso, il vero scacco dato alla parola e al pensiero dagli eventi tragici del secolo scorso, non ha riguardato la parola in sé, il pensiero in sé, ma il «dire naturale», il dire avalutativo e istitutivo del reale. Auschwitz, a ben vedere, non ha messo in discussione la mera e semplice possibilità di dire e di parlare. Auschwitz ha messo in discussione la possibilità di dire mediante un linguaggio fondante e disvelativo, ha messo in discussione la visione contemplante. E ciò per due ragioni. Anzitutto perché lo stesso evento, lo stesso accadimento si è rivelato indicibile in termini fondanti: com'è possibile istituire, dare un fondamento, disvelare il niente? In secondo luogo perché, anche a causa dell'impossibilità di dire in termini fondanti, si è creduto possibile, e in certi casi addirittura doveroso, nominare in termini valutativi l'evento che aveva reso impossibile parlare in termini fondanti, e cioè si è ritenuto di dover prendere posizione attraverso la poesia contro Auschwitz: ma com'è possibile nominare «il male» assumendo come punto di vista un qualcosa che si ritiene «il bene»?

Ed è in questa prospettiva che, a mio modesto avviso, deve essere letta – e non condivisa – l'affermazione di Adorno in ordine alla impossibilità di scrivere poesie dopo Auschwitz. Quando infatti Adorno scrive quella frase ha in testa proprio il dire naturale, contemplativo, istitutivo del reale, un dire cioè il cui fondatore è stato Omero, il quale, come si sa non ha

esitato a mettere sullo stesso piano vincitore e vinti in una visione di fondo di contemplante compassione. Dopo Auschwitz – dice Adorno – tutto questo non sarà possibile, nel senso che rispetto agli eventi non si potrà che prendere una posizione.

A mio modestissimo avviso, la poesia di Celan costituisce la risposta più ferma ad Auschwitz, proprio perché costituisce il più deciso rifiuto di un «dire valutativo» e la più netta affermazione della necessità di un «dire naturale», nonostante Auschwitz.

Da cosa si deduce questo? Anzitutto, si deduce – per così dire – in negativo, da tutte quelle poesie in cui, attraverso un dire naturale, Celan tenta di dire direttamente Auschwitz e alla fine – per le più svariate ragioni – fallisce, nel senso che la sua parola risulta per l'appunto incapace di cantare effettivamente la tragedia che si è consumata nei campi di sterminio (es. «Nero latte dell'alba»).

Due brevi parentesi. La prima: il balbettio di Celan non è una conseguenza derivante dalla incapacità soggettiva di nominare, bensì l'effetto del niente che si dice. Il poeta balbetta e frantuma il linguaggio perché l'oggetto del parlare non permette di parlare, ma costringe alla balbuzie. La seconda. Credere che Celan abbia cantato (sia riuscito a cantare) Auschwitz mi pare una grave stortura, che nella migliore delle ipotesi è frutto di una visione antropocentrica e totalizzante secondo cui l'uomo sarebbe sempre in grado di pensare e nominare tutto, avendo così il pieno dominio sulle cose; nella peggiore è l'esito di un inconsapevole ridimensionamento di quanto accaduto.

L'altro aspetto da cui si ricava la grande difesa da parte di Celan del «dire naturale» si ha in tutte quelle poesie in cui egli assume ad oggetto della propria poesia la stessa possibilità/impossibilità di dire, dovendosi precisare che tale assunzione non è meramente concettuale, ma esperenziale. In queste poesie Paul Celan, come accennato, parla di una parola che si va ammutolendo. Ma nel momento in cui Celan dice l'ammutolarsi della parola (e assieme ad essa egli si ammutolisce), Celan continua a preservare la funzione contemplativa e istitutiva del reale propria del dire naturale, poiché finisce per istituire l'ammutolimento del dire. In sostanza, nel contemplare e nel dire l'impossibilità di dire il niente, alla fine Celan dice le cose così come sono e salva la funzione contemplativa del dire.

In estrema sintesi a me pare che questa incapacità di dire in termini fondanti il niente, ovvero questo dire nonostante l'incapacità di fondare, questo balbettare altro non sia che la fondazione del niente: lo stento luore di Celan non è la parola che consente di dire Auschwitz, ma la parola che consente di dire che Auschwitz non si può dire e così dicendo si preserva il dire contemplativo (Auschwitz parla, ma non dice).

Le due poesie che ho scelto di tradurre a me pare che dicano proprio questo. La prima, infatti, dal titolo *Parla anche tu*, altro non è che un invito a parlare in termini 'naturali', avalutativi, proprio quando gli spazi per un siffatto dire non esistono più: consentendo così di far scendere e scintillare

nella risacca (che è morte) delle migranti parole, lei, la stella, vale a dire la parola autentica. La seconda poesia, dal titolo *Tutta corrosa*, ribadisce l'importanza della irrevocabile testimonianza, e cioè della semplice parola che dice, e che dicendo consente di sciogliere il ghiaccio mortale in cui è stato stretto il respiro, cioè la vita, ovvero la parola che contempla.

PARLA ANCHE TU

Parla anche tu,
parla per ultimo,
dì il tuo verdetto.

Parla –
Ma non dividere il Sì dal No.
Dai anche senso al tuo verdetto:
dagli ombra.

Dagli ombra abbastanza,
dagliene tanta,
quanto tu sai ripartita intorno a te tra
mezzanotte e mezzogiorno e mezzanotte.

Guardati attorno:
vedi come diventa vivo in giro –
Per la morte! Vivo!
Parla il vero, chi parla ombra.

Ora però si restringe il luogo dove tu stai:
dove, adesso, denudato dell'ombra, dove?
Sali. Tasta in alto.
Più sottile divieni, più irricognoscibile, più fine!
Più fine: un filo,
sul quale vuole scendere lei, la stella:
per nuotare giù, giù,
dove lei si vede scintillare: nella risacca
di migranti parole.

TUTTA CORROSA dal
vento raggiante della tua lingua
la variopinta diceria dell'in-
esperito – la cento-
lingua mia-
poesia, la non poesia.

S-
turbinato,
libero
il sentiero attraverso l'antropo-
morfa neve,

la penitente neve, fino
alle ospitali
stanze e ai deschi del ghiacciaio.

In fondo
al crepaccio dei tempi,
presso
il ghiaccio a favi
attende, un cristallo di respiro,
la tua irrevocabile
testimonianza.

Due ultime considerazioni. La poesia, la lingua presuppongono contesti privi di crudeltà: più l'inaudito e l'indicibile aumentano, più la poesia naturale non trova spazio perché aggredita e compressa dalle istanze dell'io. Che si preservino sempre le condizioni per un dire naturale del mondo! Che non si costringano mai più uomini al compito insopportabile di preservare un dire libero dal sé in un contesto in cui il sé tende a dominare! Che non si diano più i presupposti per scrivere un verso terribile come «ci sono ancora canti da cantare al di là degli uomini»! Verso terribile perché non dice, come a volte si crede, che il canto è possibile solo in un altrove. Se dicesse questo, tutto sarebbe risolto. Piuttosto verso terribile perché con quella parola Celan afferma la necessità di una parola che non sia umana, non tanto perché priva di partecipazione, quanto piuttosto perché priva di egocentrismo e di valori, parola che apra, in questo mondo, alla via del canto, all'uomo autentico che in definitiva è compassione e amore.

In secondo luogo, appare del tutto evidente la ragione per cui la poesia di Celan non possa che aver intrapreso un percorso cieco. Per dire il niente, essa stessa si fa morte, silenzio. E dal silenzio nessun poeta può trarre tecnico ausilio per il proprio lavoro, ma soltanto una visione che induca a dire tutto ciò che si esperisce lasciando che la stessa esperienza si dica.

L'ALTRO MERIDIANO.
AKTUALISIERUNG, TEMPO E METAFORA
IN PAUL CELAN E NELLY SACHS

Irene Fantappiè

Nel presente intervento tenterò, prendendo le mosse da alcuni materiali inediti, di delineare alcuni aspetti della poesia di Paul Celan e di Nelly Sachs, concentrandomi in particolare sul concetto di *Aktualisierung*, e sulle diverse concezioni di tempo, di metafora e di traduzione.

1. Breve excursus sull'epistolario Celan-Sachs¹

Il 12 maggio 1970 Paul Celan, che si era suicidato gettandosi nella Senna, veniva sepolto nel Cimetière Parisienne di Thiais. Nelle stesse ore, alcune centinaia di chilometri più a nord, Nelly Sachs, ormai quasi priva di conoscenza, moriva nell'ospedale psichiatrico di Stoccolma.

È questa l'immagine con cui spesso si aprono i saggi su Paul Celan e Nelly Sachs. Con poche eccezioni, infatti, la critica ha sempre enfatizzato le somiglianze tra i due poeti, descrivendolo il loro epistolario come un felice incontro d'anime e di scritture. Le affinità tra la biografia di Nelly Sachs e quella di Celan sono in effetti evidenti; e i testi dell'epistolario Celan-Sachs sembrerebbero, ad una prima lettura, confermare l'esistenza di questa *Seelenverwandtschaft*. «Sie haben mir mit Ihren Gedichten eine Heimat gegeben, von der ich erst glaubte daß der Tod sie mir erobern würde»², scrive Nelly Sachs; «Sie wissen nicht, wieviel es mir bedeutet, von Ihnen selbst, begleitet von so liebeswürdigen Zeilen, Gedichte zu erhalten»³, scrive Paul

¹ Dell'epistolario ho trattato più approfonditamente in Irene Fantappiè, *Paul Celan e Nelly Sachs. Inediti celaniani sul rapporto tra poesia ed esperienza biografica*, «Comunicare. Letterature Lingue», Il Mulino, 6, 2006, pp. 125-146; Irene Fantappiè, *Inge Waern – Paul Celan – Nelly Sachs. Un epistolario inedito*, «Comunicare», Il Mulino, 7, 2007, pp. 261-292. Qui riassumo brevemente solo le linee principali della questione necessarie all'analisi che segue.

² Paul Celan, Nelly Sachs, *Briefwechsel*, a cura di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993, p. 28; ed. it., Paul Celan; Nelly Sachs, *Corrispondenza*, a cura di Barbara Wiedemann, trad. di Anna Ruchat, il melangolo, Genova 1996. Trad. it: «Lei mi ha dato con le sue poesie una patria, una patria che pensavo avrei conquistato solo con la morte».

³ *Ibid.*, p. 11. Trad. it.: «Non sa quanto significhi per me ricevere da Lei in persona le sue poesie accompagnate da parole così gentili».

Celan. Eppure, alcune lettere inedite⁴ costringono a riconsiderare la natura del confronto tra i due poeti. Si tratta di tre epistolari di Paul Celan con Inge Waern⁵, attrice svedese, Gudrun Dähnert⁶, un'amica tedesca, e Eva-Lisa Lennartsson⁷, scrittrice svedese, tutte conosciute attraverso Nelly Sachs, e, inoltre, di lettere che Celan scrisse alla Sachs e non le spedì. Questi materiali inediti risalgono all'estate del 1960, e riguardano il rapporto tra Paul Celan e Nelly Sachs; in essi Celan mette in luce i meccanismi di reticenza e autocensura che resero l'epistolario progressivamente meno 'dialogico'. «Ich habe Nelly seit ihrer Erkrankung nie etwas von den Dingen geschrieben, mit denen ich seit zwei Jahre zu tun habe, Tag für Tag»⁸, ammette Celan in una lettera a Eva-Lisa Lennartsson. Per di più, la presunta correlazione tra la visita di Nelly Sachs a Parigi e la crisi psichica che questa subì al rientro in Svezia costituiva un ulteriore motivo di incomprensione. Ma il difficile confronto tra Paul Celan e Nelly Sachs riguarda soprattutto l'idea di parola poetica, di *Shoah*, di storia: non è un caso che lo scambio di lettere non sia nato da un legame personale (i due si incontrarono per la prima volta dopo l'inizio dell'epistolario e comunque solo per pochi giorni, nel 1960) bensì dalla reciproca lettura dei versi.

⁴ Nel frattempo una parte dei materiali è stata pubblicata in Irene Fantappiè, *Inge Waern - Paul Celan - Nelly Sachs. Un epistolario inedito*, cit. I testi completi delle lettere di Inge Waern a Celan, così come gli originali e le traduzioni di tutti i materiali inediti sono contenuti in un volume attualmente in corso di pubblicazione.

⁵ Inge Waern è un'attrice tedesca, amica di Nelly Sachs, che vive a Stoccolma. Si prese cura della poetessa durante il periodo della sua malattia; l'epistolario con Celan iniziò proprio in questa occasione e continuò per diversi anni. L'amicizia di Inge Waern con Nelly Sachs ebbe anche alcuni risultati sul piano artistico: a Inge Waern si deve l'unica messa in scena di *Der magische Tänzer*, uno dei più celebri pezzi per teatro di Nelly Sachs. La proposta era venuta dalla stessa Sachs; la realizzazione di Inge Waern fu rappresentata, però, soltanto dieci anni dopo la morte della poetessa. L'attrice e regista si occupò anche della traduzione in svedese del testo, che è una vera e propria riscrittura. *Den magiske Dansaren*, un misto di mimo, musica, poesia, si adattava alla formazione artistica di Inge Waern, cresciuta alla scuola di mimo di Etienne Decroux a Parigi. Il testo della traduzione e messa in scena di Inge Waern è stato recentemente pubblicato in Svezia in un volume di studi su Nelly Sachs: Olsson anders (a cura di), *Bokstäverna jag färdas i. En antologi om Nelly Sachs*, Themis Förlag, Stoccolma 2001, pp. 107-119.

⁶ Gudrun Dähnert era una amica tedesca di Nelly Sachs, che aveva avuto un ruolo fondamentale nell'organizzare la fuga a Stoccolma della poetessa e della madre nel 1940. Gudrun Dähnert viveva a Dresda, ma si recò più volte a Stoccolma per assistere la poetessa durante le sue crisi psichiche più acute.

⁷ Eva-Lisa Lennartsson, attrice svedese e amica di Nelly Sachs, aveva accompagnato la poetessa nel viaggio del 1960 a Zurigo e Parigi, dove aveva conosciuto Paul Celan. Il suo epistolario col poeta continuò fino al 1964.

⁸ Cfr. Irene Fantappiè, *Paul Celan e Nelly Sachs. Inediti celaniani sul rapporto tra poesia ed esperienza biografica*, cit., p. 132. Trad. it.: «Da quando si è ammalata, non ho mai scritto a Nelly riguardo alle cose con le quali ho a che fare da due anni, giorno per giorno». Laddove non specificato, le traduzioni sono mie.

Per questo, le lettere ci offrono alcuni spunti importanti per il confronto tra i due modi di scrittura – e solo in quest'ottica ci interessano. Tra il confronto umano e quello poetico non può istituirsi una corrispondenza biunivoca: quando pretende di essere esaustivo, l'approccio biografico ai versi è fuorviante⁹. D'altro canto, sono molte le affermazioni di Paul Celan riguardo a Nelly Sachs che, pur nascendo dal piano personale, lo trascendono, e diventano vere e proprie dichiarazioni metapoetiche; su queste baseremo la nostra riflessione.

Seguiamo a grandi linee il corso dell'epistolario. Nel 1954 Celan ha trentaquattro anni, Nelly Sachs sessantatre. Dopo aver letto alcune sue poesie pubblicate sulla rivista «L'Ephemere», Celan scrive a Nelly Sachs chiedendole alcuni testi inediti da pubblicare in «Botteghe Oscure»¹⁰; il carteggio si infittisce tra il '59 e il '60, in concomitanza con le accuse di plagio a Celan da parte della moglie del poeta Iwan Goll, e con la insidiosa recensione di Blöcker a *Sprachgitter*. Erano, dunque, anni difficili per il poeta, che pretese da chi gli stava intorno una fiducia incondizionata. Tra il 1959 e il 1960 Celan scrisse a Nelly Sachs lettere che chiedevano una netta presa di posizione contro chi tentava, come scrisse a Eva-Lisa Lennatsson, di estrometterlo dalla letteratura tedesca per mezzo del doppio gioco¹¹. Nelly Sachs rispose inneggiando a un principio di amore riparatore lontanissimo dalla rabbia senza riscatto di Celan: è questo il primo momento in cui emerge la diversità di prospettive sulla storia passata e presente. I due poeti si incontrarono una sola volta. L'occasione fu, nel maggio 1960, la consegna a Nelly Sachs del Premio Droste, che la costrinse a recarsi a Zurigo; proprio rievocando quel pomeriggio trascorso insieme sul lago, Celan scriverà il famoso testo *Zürich, Zum Storchen* (contenuto in *Die Niemandstro-*

⁹ Su vantaggi e limiti dell'approccio biografico ai testi di Paul Celan e sull'utilizzo delle lettere per l'interpretazione dei versi ho scritto nel saggio *Vorwände. Pre-testi o ostacoli alla vista? L'approccio biografico a Paul Celan*, in *L'opera e la vita: Paul Celan e gli studi comparatistici. Atti del convegno (Napoli, 22-23 gennaio 2007)*, a cura di Irene Fantappiè e Camilla Miglio, Napoli, Edizioni dell'Università Orientale, in corso di stampa.

¹⁰ La rivista «Botteghe Oscure» veniva pubblicata a Roma con il sostegno della Principessa Caetani, e presentava testi inediti dei maggiori autori del tempo. Tra i collaboratori del periodico c'erano grandi nomi della letteratura europea; Celan in una delle lettere dichiara addirittura: «Ich glaube, sagen zu dürfen, daß es kaum eine schönere Zeitung dieser Art gibt». In ogni numero di primavera compariva anche una sezione dedicata alla letteratura tedesca, la cui cura per il 1958 e il 1959 fu affidata a Paul Celan e Ingeborg Bachmann. Sulla rivista era stata già pubblicata una lirica del poeta, *Vor einer Kerze*, nel n. 17 del 1957. A proposito di «Botteghe Oscure» cfr. Massimo Pizzingrilli «Votre aide qui est / m'est si précieuse», *Paul Celans Mitarbeit an der Zeitschrift Botteghe Oscure und sein Briefwechsel mit Marguerite Castani*, «Celan Jahrbuch», n. 9, 2007.

¹¹ Cfr. Irene Fantappiè, *Paul Celan e Nelly Sachs. Inediti celaniani sul rapporto tra poesia ed esperienza biografica*, cit., p. 130.

se). Nelly Sachs, qualche giorno dopo, fece visita alla famiglia Celan a Parigi, dove il poeta la mise a parte delle sue convinzioni riguardo al ritorno della violenza antisemita; al rientro in Svezia, Nelly Sachs cadde in una grave crisi psichica.

All'improvviso, con una svolta che non trova spiegazione nel carteggio Celan-Sachs ma solo negli altri materiali relativi a quell'estate 1960, Celan cessò completamente di parlare dei propri timori. A settembre andò a trovarla nell'ospedale psichiatrico di Stoccolma. Dopo l'estate del 1960 i due poeti non si rivedranno più; l'epistolario si svuoterà dei propri contenuti subendo un progressivo inaridimento, soprattutto da parte di Celan.

2. La «Vigilie» e l'ascolto

Da cosa è provocato il netto cambiamento di toni da parte di Paul Celan? Cos'era successo durante l'estate del 1960? Il 18 luglio 1960 Inge Waern, che aveva appena accompagnato Nelly Sachs in una clinica psichiatrica, spedisce a Celan, pur non conoscendolo, una lettera molto dura in cui lo prega di scrivere alla Sachs, da quel momento in poi, solo lettere che possano infonderle forza e gioia di vivere. La Waern sottolinea l'importanza della figura di Celan, che Nelly Sachs vede come un eletto e un giudice severo; con lui la poetessa si identifica, con lui vuole soffrire. Di conseguenza, conclude Inge Waern, le nostre esperienze – i nostri timori, le nostre angosce – non sono da comunicare a Nelly.

Quest'ultimo punto, oltre a suonare come un rimprovero non troppo velato, minava uno dei presupposti fondamentali della stessa poesia di Celan: la necessità della testimonianza, l'idea di dover dare voce a «das, was geschah». Celan è dunque costretto a mettersi in discussione ben al di là del suo rapporto con Nelly Sachs: nella risposta a Inge Waern si misura tutta l'urgenza di affermare che, invece, le esperienze sono da comunicare, devono esse comunicate, specialmente attraverso la poesia. Infatti, se a Parigi Celan aveva deciso, nonostante tutto, di dar voce al cospetto di Nelly Sachs a quella che egli riteneva essere la 'verità', è perché in lui l'idea di parola – si tratti di un verso scritto o di un dialogo a voce – è costitutivamente legata, nelle poesie come nella vita privata, ad uno sforzo costante di lucidità, alla volontà di non distogliere lo sguardo dal mondo. Per Celan, così come, *mutatis mutandis*, per Primo Levi o Jean Améry, l'atto di *testimoniare* è indissolubile da quello *vedere* e di *capire*, a costo di entrare in una pericolosa zona d'ombra. La poesia è l'occhio che, davanti al reale, ha il coraggio di rimanere aperto, l'occhio che non si chiude – la poesia è veglia. In una delle lettere inedite a Eva-Lisa Lennartsson, Celan descrive il momento in cui, a Parigi, ha visitato insieme a Nelly Sachs la tomba di Heine: c'era già stato da solo, ricorda, nel luglio 1939, prima di tornare a casa. In quell'occasione aveva scritto su un foglio i versi di Heine «Denk ich an Deutschland in der Nacht / so bin ich um den Schlaf gebracht», e lo aveva messo accanto

alla lapide. Celan conclude: «Ich weiß jetzt, auf mehr als nur diese eine – deutsche – Weise, was Schlaflosigkeit ist, wie sehr [...] Dichtung dies ist: *Vigilie*.»¹²

Vigilie: è l'occhio aperto, sempre, anche quando davanti c'è l'orrore della realtà storica. Come spesso succede, Celan gioca sull'etimologia di una parola: *vigilia*, in latino, è allo stesso tempo la veglia, il vegliare, tenere gli occhi aperti; l'insonnia, l'incapacità di chiuderli; la sentinella, la guardia che vigila, che protegge e chiama in caso di pericolo; la vigilanza, lo zelo, la solerzia infaticabile. Tutto questo è, per Celan, la poesia.

Nelly Sachs non è però, da questo punto di vista, un interlocutore adatto. Il concetto di poesia come *vigilia* le è sostanzialmente estraneo. Il compito del poeta consiste, a suo avviso, in un «passaggio di dolore e di anima» tra il poeta e la materia. Chi scrive poesie è chiamato ad una «missione»: farsi una cosa sola col mondo e con le parole. Evidentemente, sullo sfondo di una tale visione delle cose c'è la presenza di una fede mistico-religiosa. La *unio mystica* tra uomo, universo e parola, che la Sachs intende in modo estremamente concreto, si basa sul presupposto che questi tre elementi trovino nella creazione divina il loro primo fondamentale momento di unità; ed è il poeta a dover essere il *trait d'union*. Ciò ha notevoli conseguenze anche sulla creazione linguistica. Nelly Sachs percepisce se stessa come un *medium* passivo delle immagini metaforiche, dalle quali è in qualche modo stregata, abbacinata; queste «costellazioni di motivi»¹³ hanno una loro esistenza propria, e sono «registrate» da chi scrive. È il mondo ad agire, a mutare, mentre il poeta è trafitto – e trascrive. Nelly Sachs si fa, seppur consapevolmente, strumento della *Shoah*, del lamento d'Israele «aufgelöst in Rauch / durch die Luft»¹⁴, e del dolore dell'intera umanità; poiché come Israele prende su di sé il destino di tutto il genere umano e ne esemplifica la sofferenza, così Nelly Sachs, con la sua scrittura, dà voce ad ogni singola persona. La visione è cosmica e individuale ad un tempo: le vie del cielo coincidono con quelle della terra.

Lo sguardo di Celan, invece, è quello del singolo, dell'individuo nella storia, guidato da una istanza conoscitiva che non si ferma di fronte a nulla: la sua poesia rinnova radicalmente la lingua tedesca con neologismi e composti inediti, e ne piega il bacino metaforico a forme poco consuete. Se per Celan la poesia è *Aug*, l'occhio che cerca la verità, ne collega gli ele-

¹² «Adesso so, più che in questo solo modo – tedesco –, cosa sia l'insonnia, fino a che punto [...] la poesia sia questo: veglia» Paul Celan a Eva-Lisa Lennartsson, 2/2/62, inedita. Cfr. *ibid.*, p. 134.

¹³ È Paul Kersten a parlare di «costellazioni di motivi» nate da operazioni di «ampliamento semantico». Cfr. Paul Kersten, *Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs mit einer Wort-Konkordanz und einer Nelly Sachs-Bibliographie*, Hamburg 1970, p. 21.

¹⁴ *O die Schornsteine*, in Nelly Sachs, *Fahrt ins Staublose*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988, p. 8. Trad.it.: «Quando il corpo di Israele si disperse in fumo / per l'aria», in Nelly Sachs, *Poesie*, a cura di Ida Porena, Einaudi 2006, p. 5.

menti e va a fondo, se per Celan la poesia è sguardo che veglia, per Nelly Sachs la poesia è ascolto: non a caso, le sue metafore sono prevalentemente uditive (poiché, come scriveva Sant'Agostino, «fides ex aditu»).

Le tangenze tra Nelly Sachs e la cultura mistico-religiosa ebraica sono senza dubbio evidenti. Non si pensi, però, ad un appiattimento dell'io lirico sullo sfondo delle proprie idee: al contrario. Nelly Sachs piuttosto, in assoluta controtendenza rispetto ai poeti del suo tempo, sa stemperare la propria problematica privata in quello che Ida Porena, nell'introduzione all'edizione del 1971 delle poesie sachsiane, chiamava «alveo superindividuale»: la 'culla' da cui ha avuto origine, in senso sia umano che culturale. In anni in cui soltanto l'ipertrofia del proprio io lirico, oppure il forzato *engagement* post-trauma storico, finiscono per fare da alveo e da sfondo ai problemi del singolo, Nelly Sachs può permettersi di scomparire nell'abbraccio al proprio retroterra culturale. È vero, può farlo perché, al contrario di molti altri, a lei è dato possederne uno: un retroterra certo e definito. Ma ciò non toglie che questa (almeno parziale) dissoluzione del sé – quasi mistica, davvero – richieda coraggio ed una grossa dose di umiltà: un'umiltà speculare a quella che, non a caso, Hans Magnus Enzensberger reputava necessaria a leggere i suoi versi.

Sotto questa luce emerge ancora più evidente il divario che la separa da Paul Celan. Gli interlocutori ideali del poeta rumeno vanno da Mandel'stam a Shakespeare, da Valery a Ungaretti a Buber. La letteratura francese e inglese, quella russa, quella dell'est Europa, la tradizione ebraica sono ambiti che Celan attraversa e seleziona criticamente, creandovi il suo individuale percorso. Il rapporto con le radici ebraiche è assai controverso: Celan non si sentirà mai la voce di quel mondo, perché non ne condivide il punto di partenza, la fede in Dio. Specialmente nell'ultima fase della sua vita, l'ebraismo di Celan si definisce più che altro per opposizione: è una linea di confine rispetto all'«altro», che ordisce una nuova *Vernichtung*. Con il suo sguardo critico e lucidissimo, Celan non può riconoscersi in nessuna prospettiva religiosa o salvifica; se nomina un Soggetto-Divinità, è soltanto per rovesciarlo immediatamente di segno e farlo scomparire. «Bete, Herr, bete zu uns»¹⁵: la preghiera è divenuta anti-preghiera. Celan deve discostarsi da ogni lettura teleologica della storia, e quindi anche dell'olocausto.

Celan rifiuta, dunque, anche l'idea che scrivere della *Shoah* e perpetuarne la memoria conduca all'obnubilamento della mente e alla follia. È per questo che, nella stessa risposta a Inge Waern del 20 luglio '60, Celan si scaglia con veemenza contro i tentativi di definire la crisi un disturbo psicologico: aiutare Nelly Sachs è possibile solo a patto di considerare il suo stato come qualcosa che appartiene a lei, ed esclusivamente a lei – come persona – e non come un qualsivoglia disturbo mentale. Celan

¹⁵ *Tenebrae*, in Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, a cura di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003, p. 97.

parla di Nelly Sachs, ma non è difficile capire che lo *status* per il quale rifiuta categoricamente l'etichetta di disturbo mentale è qualcosa che vede anche dentro se stesso in quanto testimone della Shoah; da qui nasce l'urgenza di interpretarlo in un modo *altro* dalla malattia, la necessità di scacciare lo spettro delle parole [«Wahnsinn»] «follia»¹⁶ o [«geistige Krankheit»] «malattia mentale». Proteggendo la Sachs dall'appellativo di *wahnsinnig*, Celan protegge, in primo luogo, se stesso e l'esistenza della propria poesia.

3. «Aktualisierung», tempo, metafora

L'atteggiamento di Celan nei confronti della malattia mentale di Nelly Sachs tocca in modo diretto le corde della scrittura: le sue affermazioni si spingono a diventare riflessione metapoetica. Nelle lettere per Inge Waern leggiamo che quanto Nelly Sachs sta scontando è, secondo Celan, l'«attualizzazione»¹⁷ [«Aktualisierung»] di una realtà con la quale ella ha vissuto per anni e anni, assieme a sua madre e assieme alle sue poesie. Questa realtà è «das, was geschah», sono le sofferenze di una vita segnata dall'olocausto, dall'esilio, da un inesorabile tentativo esterno di spoliazione dell'identità. Tutto ciò si «attualizza»: ritorna attuale, ritorna. Ciò che era passato si rifà presente, torna a pesare sul presente. Chi scrive poesie deve rimanere «aperto», scrive Celan – aperto rispetto alla propria memoria, e dunque disponibile a portare il peso dell'attualizzarsi della propria realtà. La scrittura non è altro che questo coraggioso confronto con il proprio vissuto, con ciò che rende l'essere umano 'individuo'; un confronto che per Nelly Sachs, in quanto poetessa, è – a parere di Celan – necessario e inevitabile come un *destino*.

Si tratta, in realtà, dello stesso principio chiave della poesia celaniana, doloroso tentativo di dare voce a persone, figure, luoghi che non ci sono più. Si è parlato, a questo proposito, di «ripetizione»¹⁸, di un poeta che per mezzo della lingua «ricorda il proprio oggetto in avanti». Con la lingua, e sulla lingua, si attualizza la propria dolorosa realtà. Il passato si riversa sul presente: ritornano sofferenze, ritornano le persecuzioni, che non ri-

¹⁶ La parola «Wahnsinn» sembra costituire per Celan quasi un'ossessione. In una lettera a Eva Lisa Lennartsson, Celan sfoga le proprie angosce, raccontando come, più di ogni altra cosa, lo preoccupi il diffondersi di voci che lo vorrebbero vittima di un collasso psichico [*Zusammenbruch*], o, per meglio dire, di un «"Wahn-Sinn", anche se prudentemente scrivono questa parola staccata e con le virgolette». Il gioco di parole di Celan è difficilmente traducibile. «Wahnsinn» significa «follia», «pazzia»; la parola è composta da «Sinn», «senso» ma anche «mente», «animo»; e da «Wahn», «illusione», «errore». «Wahn-Sinn» si può tradurre con «mente preda di illusioni», ed è dunque meno forte di «Wahnsinn» («pazzia»).

¹⁷ Cfr. Irene Fantappiè, *Paul Celan e Nelly Sachs. Inediti celaniani sul rapporto tra poesia ed esperienza biografica*, cit., p. 137.

¹⁸ Cfr. Camilla Miglio, *Vita a fronte*, Quodlibet, Macerata 2005, pp. 14-17.

sparmiano nessuna generazione di ebrei (Celan è sconvolto, in quei mesi, dal processo Eichmann, dalle ondate di antisemitismo, dalle accuse di plagio). E, soprattutto, ritorna la *memoria* delle sofferenze. L'accento di Celan batte proprio su quest'ultimo punto: il ritorno del ricordo, infatti, è talmente dirompente da poter essere assimilato al ritorno dell'avvenimento stesso. La difficile condizione psicologica di Nelly Sachs ne è la prova più chiara.

Leggendo la lettera di Celan a Inge Waern si rimane stupiti dalla letteralità con cui Celan sembra intendere il concetto di *Aktualisierung*. Celan non sta affermando soltanto che il vero motivo della crisi di Nelly Sachs è l'impossibilità di dimenticare quanto ha vissuto negli anni della seconda guerra mondiale: Celan afferma, letteralmente, che siamo di fronte a una «riattualizzazione della realtà vissuta». Eppure: come si riattualizza l'evento storico, la singola data? Come si riattualizza la *Shoah*, forse l'evento più radicalmente nuovo, altro e irripetibile della storia dell'uomo? Come si riattualizza il non riattualizzabile?

Non è un caso che Celan utilizzi un concetto del genere proprio parlando di Nelly Sachs – esso è in stretta relazione con un panorama culturale comune ad entrambi i poeti: la cultura ebraica tradizionale. L'ingiunzione a ricordare è nella cultura ebraica anche e soprattutto un comandamento religioso, e non soltanto una norma sociale e culturale. È la Bibbia stessa a prescrivere lo *zakhor*, il ricordo; l'imperativo del verbo *zakhar* ricorre di continuo nelle scritture. Data la sua valenza anche religiosa, l'atto del ricordare trova compimento non tanto in una descrizione storiografica quanto nella memoria del significato divino della storia. «L'ebraismo è impregnato del senso della storia, non della storiografia», ha scritto Yosef Yerushalmi¹⁹. Nella cultura ebraica, dunque, memoria non ha mai voluto dire conoscenza distaccata del passato, ma piuttosto esperienza vissuta del passato; per questo motivo, il mezzo privilegiato per tramandarla non è stata la storiografia, ma il rito – ovvero la ripetizione di formule che mantengono il passato eternamente presente. Il rito non è altro che la riattualizzazione del passato per mezzo della ripetizione. La memoria non si conserva, dunque, attraverso la scrittura del ricordo, poiché ciò implicherebbe un senso di distanza; la memoria si perpetua attraverso l'attualizzazione del ricordo stesso. L'atto del ricordare non rende di nuovo presente un passato concluso, ma mantiene il tempo tutto presente: il ricordo riattualizzante impedisce al passato di passare. Per questo, l'atto di ricordare non è frutto di una decisione, ma è un'attività perennemente in corso. Il ricordo è una condizione del presente – non semplicemente una rappresentazione del passato.

Inoltre, sia per Paul Celan che per Nelly Sachs giocano un ruolo importante, seppur in modi e misure diverse, i concetti di temporalità, con-

¹⁹ Yosef Haym Yerushalmi, *Zakhor*, University of Washington Press, Seattle-London 1982, p. 32.

temporaneità e ripetizione propri della tradizione ebraica post-biblica, quella della *Torah* e dei commenti alle sacre scritture. Se infatti la specificità storica e la cronologia passato-presente-futuro era stata un tratto distintivo delle narrazioni bibliche, ben diverso è il rapporto con la storia dei testi ad esse posteriori, base della cultura ebraica tradizionale (il *Talmud*, la *Torah* e la cosiddetta *Hagaddah*, il corpus rabbinico di scritti edificanti e di commenti alla Bibbia). Il mondo della *Hagaddah* e della *Torah*, nelle quali si assiste ad una copiosa enumerazione di date e di fatti, è caratterizzato da evidenti anacronismi, da sovrapposizioni tra eventi cronologicamente distanti: Adamo istruisce suo figlio Seth nello studio della *Torah*, e Noè racconta di come la Bibbia sia stata tradotta in lingua greca. Non è un caso, insomma, che la parola «Hagaddah» significhi letteralmente «racconto», «narrazione». A monte di questi anacronismi non vi è certo un'imperizia dei rabbini, bensì il fatto che i testi post-biblici assegnano alle date storiche un valore non soltanto diacronico, ma anche sincronico: l'evento accade una volta nel passato, ma si rivela – e si ripete – nel presente, nell'oggi. La ripetizione, dunque, è il presupposto del 'rivelarsi' (nel senso indicatoci da Rosenzweig con la sua omonima categoria logico-ontologica) di quanto è storicamente determinato. È questo doppio valore diacronico/sincronico che permette a dati e date inconciliabili di coesistere nella *Torah* senza rischiare di apparire anomali o illogici, veicolando l'idea che gli avvenimenti accaduti nel passato si rivelino nel presente per mezzo della loro riattualizzazione.

Eppure, se accostiamo il concetto di «riattualizzazione» all'opera di Paul Celan e Nelly Sachs, esso acquista in ognuno dei due casi sfumature parzialmente diverse, che tenteremo di mettere a fuoco attraverso l'analisi di alcuni aspetti fondamentali: l'idea di tempo, di metafora, di traduzione.

Prima di tutto, è necessario precisare che il discorso di Celan sulla *Aktualisierung* non significa che egli non pensi il tempo come 'tempo storico' in senso stretto. Anzi, l'estensione degli avvenimenti sulla linea della storia passato-presente-futuro è, in Celan, proprio il presupposto fondamentale della loro esistenza: «(Erst) Indem die Dinge Zeit, d.h. Jetzt Vorher Nachher zeitliche Extension haben, haben sie Individualität»²⁰. Questa linea procede, però, priva di un *telos*. Agli occhi di Celan, critici e lucidissimi, e lontani da ogni prospettiva religiosa, la storia non possiede un senso in sé e per sé, e dunque non è in grado dare un significato agli eventi, né di raggrupparli sotto una comune insegna. Celan, dunque, non ammette alcuna interpretazione teleologica dell'olocausto. Ha scritto Ida Porena: «nessuna teleologia, nessuna palingenesi erano ammesse nel suo

²⁰ Paul Celan, *Der Meridian: Endfassung - Entwürfe - Materialien*, a cura di J. Wertheimer, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, frammento n. 486. Trad. it: «(Solo) nel momento in cui le cose hanno tempo, ovvero hanno un adesso prima dopo estensione temporale, allora hanno un'individualità».

universo. Nessun cammino poteva riportare all'origine perché il Nulla di Celan, questo Dio celato, è ormai irraggiungibile, è un buco nero che inghiotte quanto gli si accosti»²¹.

Al contrario, per Nelly Sachs si può davvero parlare di tempo mitico o meglio ancora di un «eterno presente». La storia, nelle sue poesie, 'si tiene', rimane compatta. Unita, e priva di destinazioni ignote, la storia può così mantenere il suo senso. L'utilizzo di metafore romantiche oppure scritturali per descrivere un evento così nuovo come quello dei campi di concentramento, è la dimostrazione più evidente dell'esistenza di quest'idea 'monolitica' della storia; essa permette a Nelly Sachs di scrivere dell'olocausto pur non avendo creato allo scopo un linguaggio radicalmente nuovo. In Nelly Sachs ogni evento storico è in relazione diretta con ogni altro: Nelly Sachs scrive come se l'esplosione della materia e la sua disposizione su una linea spazio-temporale dalla fine ignota dovesse ancora avvenire, o *non* dovesse avvenire affatto.

È però attraverso l'analisi della rispettiva concezione di metafora e di traduzione che vengono alla luce le maggiori differenze nella declinazione dell'idea di *Aktualisierung*. Per quel che riguarda Celan, prendo le mosse dal bel saggio che Marianna Rascente ha scritto a questo proposito, con le cui conclusioni mi trovo pienamente d'accordo²².

La peculiare idea di metafora proposta da Celan si situa all'interno del dibattito francese degli anni '50 e '60 a proposito di alcuni argomenti di retorica. In particolare, veniva riproposta la questione del valore filosofico e del potere comunicativo della metafora: se alcuni pensatori, come Ricoeur, continuavano ad attribuire alla metafora la sua tradizionale capacità referenziale, altri, con ragionamenti di diverso tipo, sottolineavano con forza la frattura tra il linguaggio (quindi anche la metafora) e la realtà. Da parte sua, Celan abbandona la concezione tradizionale della referenza; a suo avviso, però, lo iato non consiste – come nel caso di Derrida – in una differenza originaria tra i due elementi, né la relazione tra linguaggio e realtà può esaurirsi tutta all'interno del linguaggio stesso. Al contrario, in *Der Meridian* Celan si preoccupa di sottolineare con la massima evidenza lo stretto legame che intercorre tra il linguaggio della poesia e la 'data', intesa come grumo del reale, come segno del tempo e del luogo: ogni poesia nasce dal proprio «20 gennaio», scrive. Ma se per Celan l'interrelazione tra poesia e data è indiscutibile, d'altra parte la distinzione tra i due elementi vacilla, poiché nei suoi versi «la metafora ripercorre *a rebours* il cammino verso ciò che è fenomenale, concreto, non verso quanto è figu-

²¹ Ida Porena, *Introduzione a: Nelly Sachs, Poesie*, a cura di I. Porena, Einaudi, Torino 2006, p. XIV.

²² Marianna Rascente, *Poesia come antimetafora. Un'ipotesi di lettura a partire da Paul Celan*, in *L'opera e la vita: Paul Celan e gli studi comparatistici. Atti del convegno (Napoli, 22-23 gennaio 2007)*, cit., in corso di stampa.

rato e traslato»²³. In questo senso la poesia di Celan è antimetaforica, in questo senso essa è «il luogo in cui tutte le metafore e tutti i tropi vogliono essere condotti *ad absurdum*»²⁴: invertendo la relazione tra figurato e reale, Celan elimina la distanza che li separa e crea unione di singolare e universale, di sensibile e soprassensibile. Con l'annullarsi della differenza tra figurato e reale, la data – che è la cosa che è più reale concreta e meno ripetibile in assoluto – acquisisce una valenza simbolica, e dunque ottiene anche la facoltà di ripetersi, di riattualizzarsi.

La *Aktualisierung* di cui parla Celan si basa proprio su questa idea di metafora, che aggiunge un 'di più' simbolico allo spazio-tempo della poesia, senza d'altra parte inficiarne la concretezza. Così la data cancella la propria cifra di singolarità e si consegna all'altro. La marca, chiamata data, si *smarca*, si distacca da ciò che essa data. Il non ripetibile della data si ripete. Solo così parla ciò che è più singolare di tutto: la poesia. Così come la metafora consiste in un movimento che collega il singolare all'universale, allo stesso modo la poesia consiste in un movimento che congiunge due singolarità, l'io e il tu. Entrambi sono movimenti semicircolari: sono *meridiani*. Il meridiano collega i due poli passando attraverso i tropici, scrive Celan, così come la poesia congiunge l'io e il tu passando attraverso i tropici, le figure della lingua. E, si potrebbe aggiungere, questo movimento semicircolare che va dall'io al tu passando attraverso la lingua, è anche lo stesso che Celan compie traducendo. «La metafora, in Celan, svuotata del suo uso tradizionale, viene usata in strettissima connessione con la prospettiva e la pratica della traduzione [...] l'idea stessa della traduzione, così importante nell'attività di Celan, è il tentativo, per come lo vediamo, di portare la parola *al di là*, di donarsi, di tradurre sé nella lingua dell'altro»²⁵.

Proprio trattando tale questione, nell'*Allocuzione* Celan utilizza insistentemente l'espressione *hindurchgehen durch*²⁶: passare attraverso qualcosa. Passare attraverso: *meta-phorein*. Ha scritto Marianna Rascente: «Tutta la poesia celaniana, potremmo dire in maniera paradossale è metafora, ma in senso reale, non figurato: è un vero e proprio passare attraverso aperto al dialogo, in vista di una realtà, un tu, ancora da progettare, con il rischio che questo al di là sia solo silenzio»²⁷.

²³ *Ibid.*

²⁴ Paul Celan, *Il Meridiano*, in Id., *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993.

²⁵ Marianna Rascente, *Poesia come antimetafora. Un'ipotesi di lettura a partire da Paul Celan*, in *L'opera e la vita: Paul Celan e gli studi comparatistici. Atti del convegno (Napoli, 22-23 gennaio 2007)*, cit., in corso di stampa.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Paul Celan, *Allocuzione*, in Paul Celan, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, p. 35. Cfr. il saggio di Marianna Rascente e anche Donatella Di Cesare, *Utopia del comprendere*, Il Melangolo, Genova 2003. L'autrice evidenzia bene l'ossessione con cui Celan ripete più volte questa idea del *passare attraverso*.

Se in Celan la traduzione, la poesia e la metafora sono intimamente collegate e potrebbero essere stilizzate nella figura del meridiano, nell'arco che collega due punti, per Nelly Sachs le cose stanno invece in modo parzialmente diverso. Anche nell'opera della Sachs l'idea di metafora è interconnessa con quella di traduzione e, più in generale, di approccio a ciò che è 'altro'; ma – per continuare ad esprimerci con stilizzazioni, senza pretendere che si rivelino esaustive – al semicerchio di Celan, a quel movimento senza ritorno, Nelly Sachs oppone l'infinito girare del cerchio.

Se Paul Celan aveva utilizzato ripetutamente l'espressione *hidurchgehen durch*, Nelly Sachs si serve sempre, per descrivere la propria idea di poesia, dei verbi *durchschmerzen* e *durchseelen*, riferiti generalmente alla polvere e alla materia del mondo. Essi ricorrono ogniqualvolta la poetessa abbia voluto delineare i capisaldi della propria poetica:

Es gibt und gab und ist mit jedem Atemzug in mir der Glaube an die Durchschmerzungen, an die Durchseelung des Staubes als eine Tätigkeit wozu wir angetreten²⁸.

Leben und Atmen, den Alltag tun, das ganze Dasein mit Tanz und Spiel und hin zur Spitze des äußersten Leidens, alles scheint mir Eines: diesen Staub zu durchwirken, zu durchschmerzen, zu durchklären²⁹.

Wer leidet und wer liebt, muß sich überlassen können bis zum letzten Atemzug, den Staub zu durchseelen ist eine Mission – das Wort zu finden – Gnade³⁰.

Es sei unsere Mission auf Erden diesen Staub zu durchschmerzen, zu durchleuchten, unser dunkel Vollbrachtes wird in einem unsichtbaren Universum eingetragen, ob gut, ob böse³¹.

²⁸ Celan, Sachs, *Briefwechsel*, cit., p. 12. Trad.it.: «C'è in me, c'è sempre stata e vive in me con ogni mio respiro, la fede in un passaggio dell'anima e del dolore nella polvere come una attività alla quale siamo stati chiamati».

²⁹ Karl Schwedelm, Nelly Sachs, *Briefwechsel und Dokumente*, a cura di B. Albers, Rimbaud Verlag, Aachen 1998, p. 18. Trad.it.: «Vivere e respirare, fare le cose di ogni giorno, l'intera esistenza con la danza e la recitazione e via fino alla cima della sofferenza più estrema, tutto mi sembra sia una cosa sola: un passare attraverso la polvere e impregnarla del nostro agire, del nostro dolore, del nostro portare chiarezza».

³⁰ Ruth Dinesen; Helmut Müssener (a cura di), *Briefe der Nelly Sachs*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984, p. 172. Trad.it.: «Chi soffre e chi ama deve abbandonarsi fino all'ultimo respiro, operare un passaggio dell'anima nella polvere è una missione – trovare la parola – grazia».

³¹ *Ibid.*, p. 207. Trad. it.: «È la nostra missione sulla terra passare attraverso la polvere e impregnarla del nostro dolore e della nostra luce, ciò che abbiamo compiuto all'oscuro da noi stessi viene iscritto in un universo invisibile, che sia buono, che sia cattivo. Cosa ne sappiamo – vaghiamo tutti nel mistero».

Nonostante a prima vista le espressioni possano sembrare simili (entrambe contengono la preposizione *durch*, entrambe alludono all'idea di un passaggio), esse sono separate una differenza fondamentale: con *hindurchgehen durch* Paul Celan intendeva un movimento attivo di attraversamento e di passaggio attraverso qualcosa che passivamente viene attraversato. *Durchschmerzen* e *durchseelen*, al contrario, alludono ad una unione mistica tra il poeta e la materia del mondo. Chi scrive si fa tutt'uno con la 'polvere', con i frammenti di universo. Il dolore del mondo si fonde con quello del poeta; il dolore del poeta con quello del mondo. Il movimento è incessante e circolare: chi scrive si fa, come dicevamo, mezzo d'espressione dell'universo, e al contempo infonde all'universo la propria anima e il proprio dolore.

Un simile approccio all'«altro» ricorda, per molti versi, quello dei romantici. Non è un caso: come è noto, questi sono, accanto alle sacre scritture, il principale riferimento culturale e letterario di Nelly Sachs. Cresciuta in una agiata famiglia borghese di Berlino, la poetessa aveva costruito la propria formazione sulla musica e sulla poesia d'epoca romantica, con le quali i suoi versi manterranno uno stretto legame – certamente più stretto che con la musica e la poesia a lei contemporanee. A proposito dei romantici e della loro prassi traduttiva (poiché «il romantico è una traduzione», come ha affermato Friedmar Apel ne *Il movimento del linguaggio*, e perché in ogni caso nella prassi traduttiva si riflette il rapporto con quanto è 'altro'), Antoine Berman ha scritto che per i romantici la traduzione consiste in un rapporto con un estraneo irriducibile al 'proprio', verso il quale lo spirito della *Bildung* si dirige – per poi tornare, arricchito, su un se stesso rinnovato³². L'idea romantica di traduzione non spinge mai la *Bildung* fuori da se stessa tanto da farla giungere all'estraneità. Berman parla dell'«incapacità generale dell'epoca di accogliere ciò che, nell'opera straniera, supera il campo della sua sensibilità, vale a dire, nella fattispecie, ciò che obbligherebbe la *Bildung* a essere altro che un 'gran tour' educativo e formatore»³³. Il romanticismo, dunque, prevede l'ingresso dell'estraneo, ma esclude l'estraneità radicale; lo spirito romantico giunge all'estraneo per poi ritornare su se stesso. Secondo Berman tale esperienza, o, con le sue stesse parole, *Epreuve de l'étranger*, può essere ben rappresentata come un movimento circolare.

La traduzione romantica, dunque, non è un'apertura incondizionata al tempo e al mutamento, ma è caratterizzata da dinamiche di 'autoriconoscimento'. Non a caso: il fine della prassi traduttiva romantica è anche e soprattutto politico. Il punto di fuga delle traduzioni e delle letture è la

³² Cfr. a questo proposito il saggio di Lorenzo Boccafogli, *I pronomi in traduzione*, in *L'opera e la vita: Paul Celan e gli studi comparatistici. Atti del convegno (Napoli, 22-23 gennaio 2007)*, in corso di stampa, al quale devo alcune delle riflessioni contenute in questo paragrafo.

³³ Antoine Berman, *La prova dell'estraneo*, Quodlibet, Macerata, 1997, pp. 179-180.

costituzione e la definizione di una lingua letteraria unica, e più in generale di un 'carattere nazionale' unitario. Le esistenze individuali, le differenze tra i singoli, vengono riunite e fuse in questa prospettiva nazionale e politica: storia, letteratura e lingua costituiscono un polinomio che non può essere scisso.

Anche la poesia di Nelly Sachs prevede, come quella di Celan, un movimento verso l'altro, ma in questo caso si tratta di un movimento circolare, il cui attimo finale coincide col ritorno ad un se stesso rinnovato. L'apertura totale della poesia e della traduzione di Celan consiste nel compiere un passaggio del quale non si conosce il punto d'arrivo, perché esso è un *Du*, è un altro da sé, ed è dunque sempre ignoto. La non chiusura del cerchio comporta tutti i rischi dei movimenti senza ritorno, e implica il pericolo che questo 'altro' verso il quale ci si dirige sia in realtà solo silenzio. Nelly Sachs compie invece un movimento 'inclusivo', che raccoglie il mondo per poi riportarlo in se stessa. È lo stesso epistolario con Celan a darcene la prova: quando Nelly Sachs si apre a Celan, lo fa donandogli gli appellativi di Ba'alschem, di Abramo; lo chiama «benedetto dai Ch'assidi»³⁴. Questi nomi di personaggi della Bibbia o dei testi della mistica ebraica facevano parte del panorama culturale di Nelly Sachs, poetessa credente, ma molto meno di quello di Celan: e non a caso Celan si sentì frainteso, come persona e come poeta. Jean Bollack ha notato: Nelly Sachs «fa di lui tutto ciò che egli non ha mai voluto essere»³⁵. Non si tratta tanto di un fraintendimento, quanto dell'espressione di un ben preciso modo di approccio all'altro: quando Nelly Sachs si apre a Celan, lo fa portando Celan verso se stessa – in un movimento circolare che termina su e in Nelly Sachs.

Come succedeva presso i romantici, l'opera di Nelly Sachs prevede l'ingresso dell'estraneo, ma – al contrario di Celan – esclude l'estraneità radicale. Così accade anche con il linguaggio che esprime il ricordo dell'olocausto. Se Celan giunge alla costituzione di un linguaggio radicalmente nuovo, correndo il rischio dell'oscurità, Nelly Sachs tende a mettere in relazione l'olocausto al resto della storia dell'uomo. In questo, Nelly Sachs rimane un caso unico. Ci riesce, appunto, per mezzo delle sue metafore: che si piegano alla novità dell'argomento, sì, ma rimangono legate a Novalis e ai romantici da lei tanto amati, ai testi della mistica ebraica e alle scritture bibliche. Riuscire a scrivere della Shoah con la lingua del passato della nostra cultura, significa, infatti, inserire l'olocausto nella storia del mondo, renderlo in qualche modo leggibile, anche se non accettabile. L'uso di metafore antiche, dunque, è volontario, e, nell'espressione della testimonianza, non risulta – come tanti le hanno rimproverato – limitante, ma, al contrario, funzionale ad uno scopo: far sì che la storia 'si tenga', conservi una propria unità e comprensibilità. Il fine ultimo di Nelly

³⁴ Cfr. Paul Celan; Nelly Sachs, *Briefwechsel*, cit., p. 25.

³⁵ Jean Bollack, *Paul Celan und Nelly Sachs. Geschichte eines Kampfs*, «Neue Rundschau», 105, fascicolo 4, 1994, pp. 120.

Sachs è riuscire a traghettare un intero patrimonio culturale (il suo: che, per l'appunto, è proprio il più martoriato) di là da uno dei baratri più profondi della storia. Questo lavoro archeologico, questo tentativo di salvare ad ogni costo il proprio retroterra dalle offese della storia, ha per Nelly Sachs il valore di una vera e propria missione. Così come per i romantici, dunque, anche il fine di Nelly Sachs è storico-politico: la sua opera tende alla costituzione di una lingua unica che includa i romantici, l'ebraismo e la *Shoah*, garantendone così la sopravvivenza.

Trasportare la propria cultura al di là del baratro, porla (*setzen*) al di là (*über*), significa, appunto, tradurla (*übersetzen*). L'opera poetica della Sachs può essere pensata anche in questi termini: come un lavoro di traduzione, un tentativo di restituire la storia del novecento con le parole della mistica ebraica, delle scritture, dei romantici. La particolarità di Nelly Sachs sta proprio nel farsi ponte tra lingue apparentemente inconciliabili. Ciò significa anche, però, escludere – come dicevamo – l'estraneità, pur lasciando il diritto di cittadinanza all'estraneo. L'Olocausto descritto con metafore scritturali e romantiche è perfettamente 'tradotto' proprio perché ha perso il proprio carattere di «espressione dell'estraneità radicale», diventando parte di quel movimento circolare sachsiiano nel quale l'altro viene 'misticamente' incluso in se stesso.

Per Paul Celan, come abbiamo visto, la metafora compie lo stesso movimento senza ritorno del meridiano, congiungendo concreto e figurato così come la poesia congiunge io e tu. La differenza tra senso proprio e traslato si annulla: la data acquista la capacità di riattualizzarsi. La *Aktualisierung* avviene con lo stesso movimento del meridiano, un movimento rischioso, senza ritorno: la data supera se stessa, si porta in avanti – si dona anch'essa ad un tu, che eppure potrebbe anche essere solo silenzio. Nell'opera di Nelly Sachs, invece, la *Aktualisierung* avviene circolarmente: la *Shoah* si riattualizza insieme ai romantici e alle sacre scritture. La poesia compie una sorte di *grand tour* nell'altro, nell'estraneo, per poi tornare su un se stesso rinnovato e arricchito. Sia per Paul Celan che per Nelly Sachs, però è nella poesia che lo spazio-tempo della memoria trova il luogo della propria riattualizzazione.

LE CITTÀ DELL'ARTISTA DA GIOVANE:
CZERNOWITZ/CERNĂUȚI, BUCAREST¹

Camilla Miglio

Mon espoir est à l'Est il y est, Pierrot!

Paul Celan a Petre Solomon

Questo studio intende delineare un quadro dell'ambiente in cui Celan è nato e si è formato. Esiste, nella scrittura di Celan, una specificità storica e culturale localizzabile nell'estremo lembo orientale d'Europa. Il primo meridiano, progressivamente occultato nella sua scrittura, conduce a Est, nel luogo, anzi nelle città e nei paesaggi dell'origine². Oltre la dimensione, ormai molto studiata, del Celan bucovino (ne fornisco un profilo nel primo paragrafo), merita approfondimento una stagione meno nota: l'anno trascorso a Bucarest. Nella capitale romena Celan sperimenta un momento di grande libertà, un amaro e corrosivo vitalismo. Una stagione rimpiaanta, riscritta e mitizzata nelle lettere agli *amis poètes* romeni, negli anni più bui di Parigi.

1. Bucovina, enclave multilinguistica

I testi della giovinezza di Paul Pessach Antschel, cittadino romeno, di madrelingua tedesca e famiglia ebraica nato a Cernăuți – già Czernowitz – nel 1920, scritti tra il 1936 e il 1947, sono a lungo rimasti a Bucarest, nei cassette degli amici, salvo alcuni apparirsi a Vienna nel 1948 in *Der Sand*

¹ Nel corso del presente lavoro sarà usata la seguente abbreviazione, seguita da cifra romana per il volume e cifre arabe per il numero di pagina: GW = P. Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, a cura di B. Allemann e S. Reichert con la collaborazione di R. Bücher, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983-86.

² Per una trattazione più ampia di questo argomento cfr. Camilla Miglio, *Romania Celaniana*, in AA.VV., *Letteratura della Romania – Quaderni del Premio Acerbi* (vol. VI), Gabrielli, Verona 2005, pp. 114-128; per una discussione del valore 'topologico' della topografia celaniana intesa come topografia e geografia mnemonica dell'origine cfr. Camilla Miglio, *L'Est di Paul Celan. Uno spazio-altro pieno di tempi*, in Irene Fantappiè-Camilla Miglio (a cura di), *L'Opera e la Vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Università di Napoli l'Orientale, Napoli 2008, in corso di stampa.

*aus den Urnen*³ [La sabbia dalle urne]. Ma nel 1948 Paul Antschel era già Paul Celan e si avviava a diventare uno dei maggiori poeti 'tedeschi' del Novecento. A Vienna era apolide, e trasferitosi alla fine dello stesso 1948 a Parigi, sarebbe diventato cittadino francese.

Del 1989 è la raccolta completa della sua produzione giovanile, *Das Frühwerk*⁴. Si tratta di un corpus poetico formato da due *tranche* marcate dai luoghi in cui le poesie vennero composte. La prima, che risente della *koiné* bucovina della nativa Cernăuți: è in lingua tedesca, fortemente impressa dalla matrice ora rilkiana, ora neoromantica, ora trakliana con venature espressioniste, ma non immune dall'uso di forme e immagini della tradizione locale, compresa quella della lirica popolare romena⁵. La seconda, segnata dalla breve stagione trascorsa da Celan nella capitale romena, si protende criticamente verso gli esperimenti del surrealismo bucarestino: è in lingua tedesca e romena.

Celan fu sempre piuttosto reticente riguardo alle vicende private, alla vita quotidiana, al passato. Tanto maggiore attenzione merita dunque l'*incipit* del discorso di ringraziamento da lui pronunciato nel 1958 in occasione del premio Città di Brema⁶. Egli si presenta con un autoritratto di esule dall'Est, scampato alla tempesta che ha travolto, sprofondandola nella condizione di «terra senza storia», la sua terra, la Bucovina: un «paesaggio» dove convivono «uomini e libri». Professa l'appartenenza a un mondo già in parte tramontato al tempo della sua stessa infanzia, quello della Czernowitz austro-ungarica. Vi risuonavano, familiari, i racconti hassidici della tradizione yiddisch, e insieme i versi della grande letteratura tedesca, da Goethe e Schiller, fino a Büchner, fino a Karl Kraus e Rainer Maria Rilke, Hofmannsthal e Stefan George. Autori letti, imitati nel linguaggio e nei programmi,

³ Paul Celan, *Der Sand aus den Urnen. Gedichte, mit zwei Originallithographien von Edgar Jené*, Söxl, Wien 1948.

⁴ Paul Celan, *Das Frühwerk*, a cura di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989.

⁵ Su questa fase della produzione lirica di Celan cfr. gli studi di Barbara Wiedemann, *Antschel Paul-Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Niemeyer, Tübingen 1985; Gisèle Vanhèse, *Tra il sì e il no, l'itinerario rumeno di Paul Celan*, «Romania Orientale», 1988, 1, pp. 121-140; George Guțu, *Die Lyrik Paul Celans und der geistige Raum Rumäniens*, Tipografia Universității Bucureștii, București 1990; Dieter Schlesak, *Die verborgene Partitur. Herkunft und Frühwerk von Paul Celan als Schlüssel zu seiner Metapoese*, in Dietmar Goltschnigg-Anton Schwob (a cura di), *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft*, Francke, Tübingen 1990, pp. 333-354; George Guțu, *Die Lyrik Paul Celans und der geistige Raum Rumäniens*, Tipografia Universității Bucureștii, București 1990; Amy D. Colin, *Paul Celan. Holograms of Darkness*, Indiana UP, Bloomington-Indianapolis 1991.

⁶ Paul Celan, *Ansprache. Anlässlich der Entgegennahmedes Literaturpreises der Hansestadt Bremen*, in GW III; trad. it. *Allocuzione. In occasione del conferimento del Premio letterario della libera città di Brema*, in Paul Celan, *La verità della poesia. Il meridiano e gli altri scritti in prosa*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993, pp. 34-36: 34.

nella loro etica di scrittori. E ancora i canti ruteni, le leggende transilvane, la poesia romena. Per strada si commerciava oltre che in romeno, ucraino, yiddisch e tedesco, anche in polacco, russo, ungherese. Czernowitz, estremo baluardo orientale di quello che fu l'impero austroungarico, non era stata solo una piccola Vienna era anche una piccola Babele dell'Est.

L'enclave multilinguistica fu particolarmente feconda. Numerose erano le società letterarie, frequenti e frequentatissime le mostre, le pubbliche letture, le serate musicali. A Czernowitz nel 1904 ebbe luogo la prima conferenza sulla lingua yiddisch, che significativamente non venne ospitata nell'elegante *Jüdisches Haus*, ma nella Casa della lingua rutena, ciò che indica ulteriori differenze e *nuance*, anche all'interno del gruppo ebraico, niente affatto omogeneo. I sionisti infatti riconoscevano come lingua ufficiale l'ebraico, gli ebrei assimilati erano del tutto germanizzati. I due gruppi, per motivi diversi, guardavano con sufficienza allo yiddisch, considerato una lingua di strada, poco nobile, da *Judengasse*. Gli ultimi trent'anni di dominazione asburgica in Bucovina furono segnati da un andamento oscillatorio tra rivendicazioni di identità nazionali o nazionalistiche e capacità di recepire, integrare nelle proprie le culture altre e limitrofe. La prima rivista di ampio respiro della regione (critica letteraria, politica, storia ed etnografia), era intitolata «Bucovina», ed era bilingue, in tedesco e in romeno. La Bucovina fu *Kronland* autonomo della corona d'Austria, a differenza delle zone del Banato, pure germanizzate, che dipendevano dalla corona d'Ungheria.

Nel periodo tra le due guerre, durante la dominazione romena, la situazione assume contorni più marcati. Infatti la dominante germanofona, in cui l'*élite* economica e culturale era rappresentata dalla cospicua comunità ebraica assimilata⁷, cambiò sensibilmente dopo la dissoluzione dell'impero asburgico. La Bucovina divenne romena proprio un anno prima della nascita di Celan, nel 1919. Nei primissimi anni venti il governo romeno mostrò ancora una certa disponibilità nei confronti delle vecchie *élite* e dei diversi gruppi etnici della regione. Lingua ufficiale era ovviamente il romeno, ma venivano tollerate le scuole più antiche di lingua e tradizione tedesca o ucraina. Rimase aperto anche l'istituto scolastico privato ebraico *Ssafa Iwrija*, che Celan frequentò per l'istruzione elementare.

Da un canto poeti ruteni scrivevano ancora in tedesco, anzi sceglievano il tedesco per esordire, assumevano pseudonimi tedeschi, traducevano la letteratura tradizionale rutena in tedesco⁸. La spinta nazionalista alla

⁷ Una realtà eminentemente tedesca viene ricordata nelle memorie di due esuli nativi di Czernowitz, Wilhelm Reich e Ninon Ausländer, futura moglie di Hermann Hesse. Cfr. Wilhelm Reich, *Leidenschaft der Jugend. Eine Autobiographie 1897-1922*, Köln 1994, e i frammenti di manoscritti citati da Gisèle Kleine, *Ninon und Hermann Hesse. Leben als Dialog*, Sigmaringen 1982.

⁸ Gli scrittori ucraini Felix Niemchewski, Osip Jurii Fed'kovich, Alexander Popovich, Isidor Vorobkiewich cominciarono la loro carriera letteraria in tedesco. Popovich adottò persino uno pseudonimo tedesco, Waldburg, e Niemchewski, Schwarz.

fine degli anni Venti si fece poi così forte da riportarli nell'alveo ucraino, mantenendo però nella loro scrittura temi e motivi tratti dal romanticismo tedesco. D'altro canto autori di lingua tedesca usavano temi e motivi tradizionali della cultura e letteratura romena e ucraina, traducendo anche importanti testi dalle due culture. A loro volta alcuni scrittori romeni scrissero la loro intera produzione letteraria in tedesco⁹, altri solo in romeno, mantenendo però un forte riferimento alla tradizione germanica. La coppia di autori di fine secolo più eloquente per capire antagonismi e vicinanze è costituita da Mihai Eminescu e Karl Emil Franzos. Erano stati insieme a scuola, a Czernowitz. Eminescu, il «poeta nazionale romeno»¹⁰, crebbe nell'ambiente multiculturale di Czernowitz, studiò poi a Vienna e Berlino, e mantenne nella sua opera romena vivi riferimenti a Goethe, Schopenhauer e Fichte. Questo nonostante la sua intenzione di creare una poesia, cultura e tradizione profondamente radicata nella storia romena. Franzos, alfiere della presunta magnanimità asburgica, poeta, scrittore, critico, giornalista della «Neue Freie Presse», viene ricordato quale autore della prima indagine storico-geografico-antropologica sull'Europa Orientale¹¹ e di una prima edizione critica del *Lenz* di Georg Büchner.

Ma lentamente le cose cambiavano. Il famoso teatro cittadino – non a caso *Deutsches Theater* – si affacciava sulla piazza principale di Cernăuți, al centro la statua di Schiller e, sul lato sinistro l'elegante *Jüdisches Haus* in *Jugendstil* di ispirazione viennese, meta dei maggiori attori e delle più importanti compagnie europee. Venne chiuso nel 1922, in seguito a una contestazione del famoso attore Alexander Moissi. La rappresentazione venne interrotta violentemente da giovani romeni. Ne conseguirono tafferugli nella piazza del teatro tra studenti ebrei e romeni. Di lì a poco il teatro in stile neoclassico venne ribattezzato Teatro nazionale romeno. Fu uno dei primi sintomi di quello che il giovane Celan dovette percepire chiaramente a scuola alla fine degli anni Venti. Ormai la sola lingua accettata per l'istruzione era il romeno. Scoppiavano improvvisi scontri. Durante i giorni degli esami di maturità del 1926, in seguito alle proteste dei candidati bocciati per insufficienti conoscenze di romeno, in maggioranza ebrei germanofoni, venne ucciso lo studente ebreo David Fallik per

⁹ Victor Wittner cominciò in romeno per poi passare al tedesco. A Vienna diresse la rivista «die Bühne», a Berlino «Der Querschnitt», e si considerava poeta 'tedesco'.

¹⁰ Cfr. Marin Mincu, *Il ritratto del poeta in giovinezza*, in Paul Celan, *Scritti romeni*, a cura di M. Mincu, traduzione italiana di F. Del Fabbro, Campanotto, Udine 1994, pp. 7-11: 11.

¹¹ Karl-Emil Franzos, *Aus Halb-Asien. Culturbiulder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumäninen*, Duncker & Humblot, Leipzig 1876, una storia della cultura delle comunità orientali di origine polacca, galiziana, romena, intesa come elemento cerniera tra cultura europea e 'asiatica'. Secondo Franzos, per sottrarsi all'egemonia negativa e liberticida della componente asiatica, queste zone avrebbero dovuto orientarsi verso la cultura occidentale e la cultura tedesco-asburgica.

mano di un estremista romeno¹². Tra molte difficoltà, riviste e case editrici continuavano comunque a pubblicare in tedesco. Ancora fino alla metà degli anni Venti insegnavano all'Università di Cernăuți, fondata da Francesco Giuseppe in persona, eminenti professori di Vienna e Berlino. Il tedesco rimase lingua privilegiata di comunicazione in molte famiglie cittadine; soprattutto gli ebrei assimilati della città continuavano a sentirsi eredi defraudati dell'impero austro-ungarico. Fioriva ancora un certo espressionismo di matrice tedesca, raccolto intorno a una rivista d'avanguardia, «Der Nerv», e la pubblicistica guardava ancora a Karl Kraus per trarre ispirazione dai suoi caustici commenti sulla miseria del presente¹³. Solo lo sguardo nostalgico e retrospettivo di autori in esilio come Rose Ausländer e Georg Drozdowski (traduttore, tra l'altro, di Eminescu e Arghezi) consegnò all'Europa occidentale un quadro idilliaco di una Bucovina multiculturale in cui si conviveva pacificamente¹⁴. Nei fatti volto della Bucovina venne definitivamente sfigurato dalle occupazioni nazista e sovietica. La prima eliminò la maggioranza delle famiglie ebraiche. Gli stessi tedeschi bucovini (*Volksdeutsche*) vennero deportati in Germania, la seconda causò spostamenti forzosi di interi gruppi etnici (verso la Romania, o verso la Siberia).

In questo contesto Celan imparò sulla propria pelle a vivere in spazi di difficile convivenza interlinguistica e interculturale. Gli Antschel erano una famiglia di ebrei borghesi di lingua tedesca. Più legato all'ortodossia della sinagoga il padre Leo, più propensa al culto laico della *Humanität* tedesca la madre Friederike. Paul fu educato nel segno della cultura materna. Adolescente, si sentì a pieno titolo parte dell'ampia cultura cosmopolita di Goethe e Schiller, autori prediletti dalla madre. Durante gli anni del ginnasio componeva versi in tedesco con grande facilità, secondo la vena rilkeana molto seguita dalla gioventù della provincia bucovinense. Il suo *curriculum studiorum* conferma l'educazione multipla, così come le alterne fortune della cospicua popolazione ebraica a Cernăuți/Czernewitz tra le due guerre. Dal 1925 al 1927 frequentò scuole tedesche fino alla seconda elementare, poi fu costretto a completare gli ultimi tre anni in una scuola ebraica (con lezioni in lingua ebraica). Dal 1930 al 1935 seguì le lezioni in un rinomato ginnasio romeno, dove tra l'altro si avvicinò al francese. Assieme al nazionalismo e all'antisemitismo di cui si lamentava in una lettera alla zia Minna¹⁵, il giovane Paul Antschel avvertiva tutto il

¹² Cfr. Andrei Corbea-Hoise, *Paul Celan et la langue roumaine*, in *Paul Celan. Biographie und Interpretation / Biographie et Interprétation*, a cura di A. Corbea-Hoise, Hartung Gorre-Suger-Polirom, Constanza-Paris-Iași 2000, pp. 98-118: 109.

¹³ Cfr. Corbea-Hoise, *Paul Celan et la langue roumaine*, cit., pp. 106-108.

¹⁴ Cfr. per contrasto, le opere di Gregor von Rezzori, nelle cui opere il quadro dei rapporti tra ebrei e tedeschi in Bucovina è profondamente attraversato da contraddizioni e sentimenti di odio-amore.

¹⁵ Cfr. Israël Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979, p. 51.

fascino di una lingua e di una cultura in cui, volente o nolente, si trovava a crescere. La sua assimilazione del romeno fu superiore a quella di qualunque altro studente ebreo o germanofono¹⁶. All'antisemitismo che lo accerchiava Paul reagì frequentando giovani comunisti e antifascisti clandestini. Dal 1935 al 1938 concluse gli studi in un liceo statale più liberale, dove si tenevano lezioni anche in tedesco, secondo il vecchio ordinamento asburgico, e si studiavano francese e italiano. Nel 1937 si iniziò all'inglese e a Shakespeare. Furono anni fecondi anche per la scrittura e le amicizie. Testimonianze di amiche e amici ci restituiscono un Paul Antschel preso dal sacro fuoco rilkiano, ma anche affascinato dal primo Tudor Arghezi, un modello per molti giovani poeti della sua cerchia¹⁷. Già allora ispirato, Paul Antschel era autore di versi intessuti di richiami alla natura, ai fiori, ai paesaggi bucovini, offerti di solito come dono d'amore alle fanciulle – eppure piegati da un presagio di morte. Lo immaginiamo un ragazzo competitivo impegnato in tenzoni poetiche e traduttive con l'amico e collega Immanuel Weissglas (col quale, tra l'altro, gareggiava nelle traduzioni da Eminescu e da Shakespeare¹⁸); immerso in lettura nella grande biblioteca del padre dell'amica Edith Horowitz; curioso di lingue ed esperienze straniere. Dal 1938 al 1939 s'immatricolò alla facoltà di medicina di Tours, in Francia. A quel tempo, infatti, in Romania (come in Germania e in Austria) ai giovani ebrei gli indirizzi accademici scientifici erano ormai preclusi. Il governo Goga-Cuza aveva legiferato un programma antisemita. Studiando in Francia Paul non ebbe difficoltà a visitare Parigi e Londra; ebbe modo di avvicinare i protagonisti del surrealismo francese – fatto che avrà conseguenze sulla scelta delle amicizie a Bucarest nel biennio 1945-1947. L'attenzione in Francia per i surrealisti era al culmine. *L'Exposition Internationale du Surréalisme* ebbe luogo a Parigi proprio nel 1938. Nello stesso anno André Breton e Lev Trotskij redassero insieme il manifesto surrealista: *Pour un art révolutionnaire indépendant*. Nell'autunno del 1939 non potendo continuare gli studi a Tours (in settembre la Francia aveva dichiarato guerra alla Germania nazista dopo che questa ebbe invaso la Polonia), si iscrisse alla facoltà di Lettere dell'università di Cernăuți, ai corsi di lingua e letteratura francese. I suoi colleghi erano impressionati dalla quantità di versi di Breton che andava recitando a memoria. All'epoca sprizzava entusiasmo intrattenendo gli amici anche con letture e commenti da e intorno a Eluard e Aragon¹⁹.

In seguito al patto Molotov-Ribbentrop (1939) la Romania fu costretta a cedere insieme alla Bessarabia (oggi Moldova) parte della Bucovina

¹⁶ Cfr. Chalfen, *Paul Celan*, cit., p. 43, che cita il suo professore di lingua e letteratura romena al liceo.

¹⁷ Cfr. Edith Silbermann, *Begegnung mit Paul Celan*, Rimbaud Verlag, Aachen 1993.

¹⁸ Chalfen, *Paul Celan*, cit., pp. 72-73.

¹⁹ Cfr. Colin, *Paul Celan. Holograms*, cit., p. 75.

settentrionale ai sovietici, che la incorporarono nella Rss Ucraina. Nel giugno 1940 le truppe sovietiche entrarono in Cernăuți. L'Armata rossa fu inizialmente accolta con sollievo. Ma le nuove autorità sovietiche non agirono con mano leggera: cacciarono i giovani comunisti ucraini ed ebrei; requisirono case, fabbriche, banche e commerci; nazionalizzarono le scuole che divennero ucraine o russe; confiscarono i beni di molti ebrei; altri vennero esiliati in Siberia con l'accusa di essere borghesi, sionisti, spie romene, nemici del popolo. Nonostante tutto questo, Antschel decise di non ripartire per la Francia. Si iscrisse ai corsi di letteratura e filologia romanza presso l'università ribattezzata *dell'Ucraina sovietica*. Nel giugno 1941 Hitler lanciò la campagna di Russia prendendo alla sprovvista tutto il fronte sovietico. La Romania, già divenuta Stato nazionale legionario, entrò allora nella seconda guerra mondiale a fianco delle Potenze dell'Asse, attaccando anch'essa l'Unione Sovietica con l'obiettivo di recuperare la Bessarabia e la Bucovina. Le due regioni tornarono romene. Dal 1941 al 1943 il governo romeno filonazista del *conducator* Ion Antonescu inaspri le persecuzioni nei confronti degli ucraini, dei comunisti e degli ebrei bucovini. A Cernăuți fece la sua apparizione il ghetto. Iniziò una stagione durissima, malgrado gli sforzi del sindaco Popovici, che emise centinaia di attestati di cosiddetta utilità socio-economica agli ebrei della città, per evitarne o almeno ritardarne la deportazione²⁰. Molti venivano prelevati direttamente a casa. Molti venivano trasferiti in luoghi senza nome. Nella notte di un sabato estivo del 1942 la porta di casa Antschel nella via Masaryk venne divelta, i genitori deportati. Nella lunga marcia verso i campi della Transnistria, oltre il fiume Dniestr, il padre sarebbe morto di tifo, la madre probabilmente uccisa con un colpo alla nuca. Quando Paul avrebbe visto, poco più di due anni dopo, Immanuel Weissglas tornare dal campo coi due genitori, tutti e tre sopravvissuti, sarebbe stato assalito da un senso di colpa inestinguibile. In luglio lui stesso venne deportato in Moldavia, dove rimase fino al febbraio 1944 lavorando alla costruzione di strade, lastricandole a mano. In un piccolo quadernetto nero annotava poesie e traduzioni dai sonetti di Shakespeare, che ricordava a memoria. Mandava poesie ispirate a fiori 'assenti' ma vividi nella memoria all'amica amata, Ruth Kraft²¹. Nello stesso periodo andava progettando la traduzione dei versi romeni di Tudor Arghezi²². L'inverno del 1942 fu così duro che in Bucovina le deportazioni degli ebrei si dovettero arrestare, le tempeste di neve impedivano il transito dei treni. Intanto l'inverno russo si abbatteva in tutta la sua violenza sulle steppe meridionali, dove comin-

²⁰ Solo nel novembre 2004 la Romania ha riconosciuto formalmente la partecipazione attiva allo sterminio dei non romeni.

²¹ «In un paesaggio in cui manca il benché minimo fiore posso ancora scrivere poesie come queste»; lettera inedita a Ruth Kraft del 16 aprile 1943, Archivio di Marbach, citata in Colin, *Paul Celan. Holograms*, cit., p. 54.

²² Cfr. Silbermann, *Begegnung mit Paul Celan*, cit., p. 57.

ciava la controffensiva sovietica che, a partire dal disastro delle armate tedesche e romene a Stalingrado, avrebbe contribuito a cambiare gli esiti della seconda guerra mondiale. Dimesso dai campi di lavoro, Celan tornò a Cernăuți. In autunno riprese gli studi, scegliendo però l'anglistica, presso l'università di Černivci. La città, ridiventata ucraina e sovietizzata in aprile, aveva cambiato ancora nome.

2. Bilinguismo liberatorio a Bucarest

Invece di prendere la nuova nazionalità ucraina, all'inizio del 1945 Antschel saltò su un camion militare russo e passò la frontiera occidentale. A Bucarest si adattò immediatamente a un *milieu* linguistico dominato dal romeno²³. Vi rimase fino alla fine del 1947²⁴. Trovò lavoro nella scomoda posizione di traduttore per la rivista «Scînteia» [«La scintilla»], organo del partito comunista romeno. Non era un iscritto, tuttavia lo assunsero per le sue competenze in lingua russa. Doveva ogni giorno tradurre dal russo al romeno, con crescente disagio, gli articoli principali dalla «Pravda» e dalla «Izvestija». Anche il caporedattore nonché commissario politico del giornale, Alexander Buican, si sentiva a disagio al cospetto di Antschel, sospetto per le sue origini bucovina, ebraica, germanica. Per di più non era iscritto al Partito comunista, e praticava una poesia in odore di simbolismo e decadentismo borghese. Aveva inoltre abbandonato un paese di appartenenza sovietica per approdare in un paese governato da un regime borghese, non (ancora) allineato alle posizioni sovietiche. Per questo motivo «il compagno Buican»²⁵ trovò il modo di licenziarlo. Antschel non si diede per vinto e cominciò a lavorare per la casa editrice *Cartea Rușă*, traducendo i classici della letteratura russa come Lermontov e Čechov, ma anche autori certamente meno affini ai suoi gusti²⁶. Buican non mancò di biasimare il responsabile della casa editrice per aver accolto un presunto «nemico del popolo sovietico» tra i suoi dipendenti. Anche la prima pubblicazione della sua poesia più famosa, *Todesfuge* (in romeno *Tangul mortii*) sulle pagine del

²³ Si vedano, oltre alle memorie di Petre Solomon, e al saggio di Corbea-Hoise, anche i testi degli amici Marcel Aderca, Maria Banuș, Ion Caraion, Nina Cassian, Ovid Sache Crohmălniceanu, Horia Deleanu, Alfred Kittner, Petre Solomon, presentati nel convegno celaniano tenutosi al Goethe Institut di Bucarest nel 1981 e pubblicati in «Zeitschrift für Kulturaustausch», 3, 1982.

²⁴ Cfr. Wiedemann, *Antschel Paul-Paul Celan*, cit., pp. 91 sgg.; Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie*, cit., pp. 144 sgg.; Petre Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, Kriterion, București 1987, p. 58.

²⁵ Così lo ricordò ironicamente Celan in una conversazione con Ovid Sache Crohmălniceanu; Cfr. Ovid S. Crohmălniceanu, *Paul Celan et la Mélancholie*, in *Paul Celan. Biographie und Interpretation / Biographie et Interprétation*, a cura di A. Corbea-Hoise, cit., pp. 69-73.

²⁶ Cfr. Corbea-Hoise, cit., p. 111, ma soprattutto Barbara Wiedemann, *Celans Übertragungen ins Rumänische*, «Celan – Jahrbuch», 5, 1993, pp. 139-163.

«Contemporanul» poté passare inosservata al suo persecutore politico solo perché era firmata da Paul Celan, «poeta tedesco» nella traduzione del romeno Petre Solomon²⁷. Per la prima volta a Bucarest Antschel si firmò con diversi pseudonimi: Paul Aurel, Paul Ancel, Paul Celan, A. Pavel.

Se il suo rapporto con la lingua romena fu spontaneo e naturale, le sue scelte estetiche di poeta e traduttore evidenziano una volontà di orientamento, di presa di posizione critica, anche distante, dalla cultura romena del momento. Compiuta la fase di apprendistato giovanile, Celan a 24 anni «poteva operare una scelta consapevole di alcuni aspetti e di alcuni ambienti»²⁸ della scena di Bucarest. Questo vale per l'estetica del realismo che andava prendendo piede in quegli anni e che per lungo tempo avrebbe poi sopraffatto ogni altro orientamento della letteratura romena²⁹. Riguarda i rapporti con la comunità poetica bucovina (Rose Ausländer, Immanuel Weissglas, Alfred Kittner), a sua volta trapiantata a Bucarest intorno alla figura carismatica di Alfred Margul-Sperber, ma anche le ambizioni dell'avanguardia surrealista di Bucarest, che Celan frequentava, con la quale si confrontava in versi tedeschi e romeni, misurando però sempre la propria distanza.

Celan pervenne a se stesso attraverso l'esperienza di una lingua estranea eppure familiare. La lingua di gran parte della sua socializzazione scolastica e personale, nella quale aveva una grande facilità a poetare. Una lingua che egli avvertì come liberatoria nel biennio immediatamente successivo alla elaborazione poetica del suo grande lutto. Non importa se la *Todesfuge* fu scritta variando temi e motivi già messi in versi dall'amico Weissglas; se questa fu pubblicata prima in romeno, nella traduzione di Solomon, cui però il poeta stesso aveva partecipato – e solo successivamente, a Vienna, in tedesco³⁰. Ha rilevanza qui che il romeno venga avvertito come lingua produttiva. Scrisse Celan, dieci anni dopo, a Nina Cassian in una lettera del 18 luglio 1957:

²⁷ Gli episodi correlati a Buican sono riferiti da Ovid Crohmălniceanu in Crohmălniceanu, *Paul Celan et la mélancholie*, cit.

²⁸ Wiedemann, *Antschel Paul-Paul Celan*, cit., p. 91.

²⁹ Come ha scritto Bruno Mazzoni nella *Nota* al recente volume di traduzioni da Ana Blandiana, nel quindicennio tra la fine della guerra e gli anni Sessanta – indicato «nella storiografia letteraria romena con il sintagma «ossessivo decennio» – si era affermata, in campo artistico, la dittatura del realismo socialista. Liricità, orfismo, espressione dell'io non avevano più avuto spazio fra le tematiche progressive legate al mondo rurale e operaio, promosse e di fatto imposte dall'egemonia «proletcultista»: la poesia pura fu dunque ascritta entro le categorie del revisionismo e dell'individualismo antisociale». Cfr. Bruno Mazzoni, *Nota*, in Ana Blandiana, *Un tempo gli alberi avevano occhi*, a cura di B. Frabotta e B. Mazzoni, Donzelli, Roma 2004, pp. 181-185: 181.

³⁰ Dietro questa disputa storiografica c'è molto più che filologia. C'è anche una polemica discussione tra scuole germanistiche. Tra coloro i quali vorrebbero inserire Celan in un più ampio canone nazionale e coloro i quali tenderebbero a sottolineare il debito di Celan nei confronti delle amicizie giovanili (Guțu). E infine, gli studiosi per lo più tedeschi, si pensi a Barbara Wiedemann, che cercano con acribia

Come sai, continuo a scrivere in tedesco, ovvero senza *doină* e senza *troscot*, ma spesso ripenso al privilegio di potersi servire di parole [in romeno] a tal punto inimitabili. Forse mi hanno comunque lasciato qualcosa in eredità³¹.

Quale segno, quale eredità gli lascio l'acquisizione creativa, produttiva della lingua romena?

Il senso della libertà risiedeva nella «vocazione per il *calembour*», come riferisce Solomon, basandosi sulla lettera a lui stesso indirizzata da Celan arrivato a Vienna nel 1948:

Petrică, frate, noi ăștia cu profilul mai mult sau mai puțin levantin (cum îți șade bine să-l definiești) și cu un sejur mai mult sau mai puțin îndelungat (cum îmi permit să mă consolez) în orașul lui Matei Caragiale³², suntem niște adevărați titani. Păcat de noi, Petrică. Păcat și de acel prea scurt anotimp care a fost al nostru, *cette belle saison des calembours*, care cine știe când nu mai jucăm Question-Réponse în vecinătatea domnului bibliotecar și ne spunem drăgălășenii cu ochii închiși³³.

Question-réponse: giochi tipici della pratica surrealista. Ne resta traccia nella poesia romena intitolata *Domande e risposte*³⁴, dove alla domanda «cos'è il ritorno?» si insinua la nota celaniana nella risposta. Il ritorno è «quasi niente, ma potrebbe essere un fiocco di neve». Il fiocco di neve che riporta alla madre morta sul Bug, di cui la sua poesia continuamente, fino alla fine, anche in minime allusioni mantiene la memoria³⁵.

Altri scherzi, piuttosto sinistri, di botta e risposta di marca surrealista vengono ricordati da Ovid Sache Crohmălniceanu. Come il gioco dei *cadavres exquis*. I partecipanti dovevano cominciare con un mormorio sommesso, poi sempre più minaccioso:

filologica di stabilire datazioni e strutture metriche e sintattiche, di mettere ordine tra lettere e lasciti, e che comunque leggono la stagione giovanile di Celan per le tracce che essa avrebbe lasciato nel futuro poeta se non tedesco, di lingua tedesca.

³¹ Cfr. Corbea-Hoise, *Paul Celan et la langue roumaine*, pp. 114-115.

³² Scrittore romeno (1885-1936), autore del romanzo *I Dongiovanni della vecchia corte*; cfr. le note esplicative in Paul Celan, *Scritti romeni*, cit., p. 75.

³³ «Petrică, fratello, noi dal profilo più o meno levantino (come ami definirlo) e con un soggiorno più o meno lungo (col quale mi permetto di consolarli) nella città di Matei Caragiale, siamo dei veri e propri titani. Che peccato! Peccato anche di quella stagione troppo breve che è stata la nostra, *cette belle saison des calembours*, che chissà mai quando ritornerà, adesso che non giochiamo più a *Question-réponse* e ci diciamo affettuosità a occhi chiusi»; lettera di Celan a Petre Solomon, 12 marzo 1948, in Celan, *Scritti romeni*, cit., pp. 72-73.

³⁴ *Întrebări și răspunsuri*, in Celan, *Scritti romeni*, cit., pp. 32-33.

³⁵ Per i connotati della neve legati alle figure della madre e della madrepatria rimando a Camilla Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata 2005, pp. 30-52.

Paul en imitant une voix hautaine, celle du roi s'adressant à son épouse ... demandait: «Marie, Marie, qu'est-ce que j'entends dans la rue?». «C'est le peuple, Sire, qui demande un cadavre!» devait répondre une voix féminine. Et Paul, dans le rôle du roi, ordonnait majestueusement: «Qu'on lui jette un cadavre!». Alors, nous devons imiter le bruit de la mastication cannibale de la foule, et, quelques minutes après, reprendre notre murmure, de façon plus menaçante encore. Le même dialogue recommençait, donnant à Paul l'occasion de répéter avec un plaisir croissant; «Qu'on lui jette encore un cadavre!»³⁶

Vasi comunicanti tra gioco e morte: Paul Celan gioca con la sua maschera di «jeunesse débordante»³⁷, luciferina, eccitata, attraente. In effetti Celan, in romeno si sentiva più libero di usare la lingua giocando. Col tedesco lo spirito ludico non gli riusciva. La libertà che si avverte nella lingua stupiva tutti, così i comportamenti del poeta nella capitale romana. Tutti ricordano la sua capacità di creare irresistibili giochi di parole, la sua euforia anche eccessiva, non a torto riconosciuta da molti come reazione all'angoscia. La vena ironica e caustica non risparmiava nessuno, neanche se stesso.

In un poema in prosa leggiamo questo ironico, paradossale autoritratto:

[...] partisan al absolutismului erotic, megaloman reticent chiar și între scafandri, mesager, totodată, al halo-hului Paul Celan, nu evoc petrifiantele fizionomii ale naufragiului aerian decât la intervale de un deceniu (sau mai mult) și nu patinez decât la o oră foarte târzie, pe Conspirației Poetice Universale. E lesne de înțeles că pe-aici nu pătrunzi cu gemile focului vizibil. O imensă perdeă de ametist dimulează, la liziera dinspre lume, existența acestei vegetații antropomorfe, vincolò de care încerc, selenic, un dans care să mă uimenască. Nu am reușit pînă acum și, cu ochii mutați la tîmple, mă privesc din profil, așteptînd primăvara³⁸.

Le frasi sono lunghe e complesse, il respiro tirato fino all'ultimo – come in alcuni apologhi di Kafka che Celan conosceva bene, poich  traduceva

³⁶ Crohmălniceanu, *Paul Celan et la Mélancholie*, cit., p. 73.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ «Partigian dell'assolutismo erotico, megalomane reticente persino tra gli scafandri e, al contempo, messaggero dell'alone Paul Celan, non evoco le pietrificanti fisionomie del naufragio aereo se non a intervalli di un decennio (o più) e non pattino se non a un'ora molto tarda, su un lago vigilato dalla gigantesca foresta dei membri acefali della Conspirazione Poetica Universale. È chiaro che da queste parti tu non penetri con le tue frecce nel fuoco visibile. Un'immensa tenda di ametista dissimula, al margine alberato verso il mondo, l'esistenza di questa vegetazione antropomorfa, oltre la quale tento selenico, una danza che mi stupisca. Non ci sono finora riuscito e, con gli occhi spostati alle tempie, mi guardo di profilo, aspettando la primavera» (datato 11/3/1947), in Celan, *Scritti romeni*, cit., pp. 36-37.

in romeno in quei giorni³⁹. Le immagini risultano apparentemente irrelate (assolutismo/eros; reticenza/megalomania). Enigmatiche le configurazioni di naufragi aerei (nella tipica inversione cielo-abisso), di foreste in cui gli alberi sono misteriosi esseri acefali (in una memoria metamorfica anch'essa onirica) l'io lirico registra la propria doppia esistenza. Si tratta di uno psicogramma del personaggio-poeta, con tanto di grottesca aureola di ambigua santità. Una maschera che, nonostante la euforica professione dell'assolutismo erotico, della vittoria delle pulsioni che tutto sembrerebbero comandare in maniera automatica, ha assistito a una terribile collisione, non si sa se nel cielo o nell'abisso. Si tratta di un trauma talmente grande da poter riaffiorare alla memoria soltanto ogni dieci anni o più. La foresta di membri acefali sembra figurare l'ambiente dei poeti in cui si muoveva anche Celan, incomprensibili e oscuri per la maggior parte del pubblico, fieri della loro impenetrabilità. L'allusione al Georges Bataille della rivista «Acéphale» è probabile. La rivista venne intitolata così proprio in polemica nei confronti del culto nazista del capo⁴⁰. Nella scelta lessicale «Cospirazione universale» risuona infatti il gergo della propaganda nazista contro gli ebrei. Nel bel mezzo del tempio della Cospirazione, protetto da una tenda di ametista (pietra trasparente, luttuosa e voluttuosa, dal colore violaceo) il poeta tenta una danza. Difficile, scomoda, impossibile da praticare se non in una dimensione cubista o surrealista à la Dalí. Infatti, avrebbe voluto stupire se stesso. Avrebbe voluto, ma non ci riesce. La danza impossibile dell'io lirico di questa prosa misura tutta la distanza tra desiderio e possibilità.

Eppure, nonostante la consapevolezza di una liberazione impossibile, che potrebbe avvenire nella «danza» ovvero attraverso una nuova vena poetica ed esistenziale, la spinta surrealista lo incoraggia. In romeno affronta più spesso temi e motivi di quella che Amy Colin ha chiamato «poetics of seduction». L'eros a doppia uscita, liberatorio ma inquietante e sanguinoso, è una via diversa per dire, senza nominarlo direttamente, il trauma che lo lega alla morte di una donna amatissima, che spesso è la madre, ma nella *Todesfuge* ha già assunto le sembianze universali di una Sulamith dai capelli inceneriti⁴¹.

³⁹ Celan sperimenta dunque in romeno la forma del poema in prosa che, in tedesco, adotterà solo due volte, con *Edgar Jené oder der Tram vom Traume* (in GW III 155-161) – forse la vera summa, in tedesco, della stagione parasurrealista vissuta a Bucarest e maturata nel '48 a Vienna, e con *Gespräch im Gebirge* (in GW III 169-173). È importante, comunque, ricordare che in questi anni traduce, da Kafka, oltre alle novelle *Davanti alla legge* e *Un Messaggio imperiale*, anche le due prose brevi *Gita in montagna* (*Ausflug ins Gebirge/ Excursia in munt*) e *Due uomini corrono* (*Die Vorüberlaufenden/ Doi oameni trec în fugă*), che rivelano molti tratti in comune con lo stile e l'immaginario dei suoi poemi in prosa (in Celan, *Scritti romeni*, cit., pp. 56-67).

⁴⁰ Colin, *Paul Celan, Holograms*, cit., p. 79.

⁴¹ La celebre poesia *Todesfuge*, scritta nel 1945, e probabilmente già nel 1944, si conclude con i versi «dein goldenes Haar, Margarete/ dein aschenes Haar, Su-

Se osserviamo i testi romeni di Celan è proprio la sembianza fonica a trascinare il verso. A portare *ad absurdum* il gioco dei significanti, per poi ritrovare la strada della referenza, spesso luttuosa, che rovescia sogni estatici e surreali in epifanie di orrore.

Questo gusto per i *calembour* si ritrova in alcuni, sporadici testi scritti in tedesco anche negli anni Sessanta, ma mai destinati alla pubblicazione⁴². Come se davvero Celan avesse consapevolmente abolito la parte ludica di sé.

Il giovane Celan riassume i grandi temi del surrealismo romeno⁴³. Si avverte l'entusiasmo per un'arte intesa come «moyen de libération totale de l'esprit»⁴⁴, rivolta permanente contro l'ordine assurdo del mondo contemporaneo, «transmutation perpétuelle» del mondo⁴⁵. Naum, Paun e Teodorescu si professavano senza mezzi termini a fianco della rivoluzione permanente. Ma per gli stessi motivi si allontaneranno dal partito comu-

lamith» («I tuoi capelli d'oro, Margarete/ i tuoi capelli di cenere, Sulamith»), con evidente riferimento alla Margherita della tradizione letteraria tedesca (vittima di Faust e Mefistofele) e alla bellissima e scura sposa del Cantico dei Cantici, appunto: Sulamith; cfr. GW III, cit., pp. 63-64, trad. it. in Celan, *Poesie*, cit., pp. 63, 65 sotto il titolo di *Fuga della Morte*.

⁴² Cfr. Paul Celan, *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, a cura di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Einaudi, Torino 2001.

⁴³ L'avanguardia romena nel '45 poteva già contare su una tradizione consolidata. Gli esperimenti del pioniere dell'avanguardia bucarestina, Urmuz, con i suoi giochi linguistici e dialoghi assurdi, aveva fortemente influenzato la scrittura di una generazione di poeti, da Tudor Arghezi a Tristan Tzara fino a Eugene Ionesco. Gli anni venti erano stati costellati dalla fondazione di numerose riviste, dal «Contimporanul» (1922-1924) di Ion Vinea, amico di Tzara, a «Integral» (1925-28), che pubblicava testi di levatura internazionale, oltre che traduzioni (Herwarth Walden, Max Jacob, Pierre Reverdy, Tristan Tzara); e infine la rivista «Meridian» (1934-46), il cui titolo sarebbe a lungo rimasto nella memoria di Celan. Tra gli ospiti di questi periodici (Ilarie Voronca, Alexandru Philippide, Stéphane Roll) si creò una comunità di intenti più prettamente surrealista, intorno alla figura carismatica di Sasha Pană, che fondò la rivista «unu». Il surrealismo bucarestino cercava di combinare gli esperimenti prettamente verbali iniziati da Urmuz con le riflessioni di Breton sulla scrittura onirica e automatica; cfr. Wiedemann, *Antschel Paul-Paul Celan*, cit., pp. 112-113. La seconda guerra mondiale determinò una pausa nella febbre di esperimenti, che ritornò in tutta la sua vitalità con una seconda generazione di surrealisti, riuniti in due cenacoli concorrenti, ma che seguivano alcuni criteri comuni. Le riviste «Alge» e «Meridian» continuarono a dominare la scena; cfr. Colin, *Paul Celan. Holograms*, cit., pp. 75-78. Per una panoramica critica e antologica dell'avanguardia romena cfr. *Poesia romena d'avanguardia. Da Urmuz a Ion Caraion*, a cura di Marin Mincu e Marco Cugno, Feltrinelli, Milano 1980; sui rapporti di Celan con l'ambiente romeno cfr. la sintesi di Mincu, *Il ritratto del poeta in giovinezza*, cit.

⁴⁴ Cfr. *déclaration du 27 janvier 1925*, in Paul Eluard, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Paris 1984, p. 987.

⁴⁵ Gherasim Luca, *Le secret du vide et du plein*, Éditions de l'Oubli, Bucaresti 1947, p. 2.

nista romeno in nome di un «nonconformismo assoluto»⁴⁶. Un atteggiamento vicino alle posizioni libertarie di Celan. La volontà di libertà arriva, in Naum e Teodorescu, al punto da voler emancipare le parole da ogni briglia: «la parola è solo un segno liberato dal suo significato»⁴⁷. Celan in questo non seguirà mai i surrealisti fino in fondo, mentre accoglierà sempre l'idea di una lingua come strumento di accesso a dimensioni ignote. André Breton in *Les vases communicants* parlava di «jeter un fil conducteur entre les mondes par trop dissociés»⁴⁸. In questo ambito metaforico del magnetismo si iscrive la scelta di Teodorescu di usare immagini come *Transparentă campului magnetic* o *Butelia de Leyda*⁴⁹.

L'idea di una possibile comunicazione tra mondi disparati ricorre, mostrandosi come uno degli elementi di attrazione esercitati dal surrealismo bucarestino su Celan. Così i mezzi linguistici e retorici legati all'estetica dei poli opposti messi in tensione: ovvero gli ossimori, i paradossi. In questo ambito si situa la posizione privilegiata della donna in quanto figura catalizzatrice degli opposti. «L'amore rende possibile un simile processo di conoscenza, "claritas" in senso mistico, come l'immagine surrealista, una luce spirituale, che tuttavia può venire offuscata da un falso pensiero di proprietà e appartenenza amorosa»⁵⁰. D'altro canto la teoria della sospensione della memoria come momento di *tabula rasa* su cui istituire un più autentico ricordo⁵¹ rispondeva bene alle esigenze di Celan, segnato dal suo trauma. L'euforia caotica di Bucarest si dispiega come processo 'surrealistico' di discesa nell'oblio, per poi riemergere a una dimensione in cui il ricordo riaffiori, in costellazioni più autentiche, e soprattutto dicibili. Della *tabula rasa* fa parte la distruzione del linguaggio, la costruzione di neologismi – mai gratuiti, ma come ricerca di una dimensione nuova del senso.

Al binomio memoria-oblio⁵² si allaccia un'altra diade: *eros-thanatos*. O più precisamente: la morte violenta legata all'eros, documentabile in

⁴⁶ Gellu Naum, *Castelul*, cit. in Wiedemann, *Antschel Paul-Paul Celan*, cit., p. 114: «la voce del poeta è una eresia capace di spezzare i dogmi». O ancora: «la poesia è inconciliabile con la benché minima particella di dogmatismo».

⁴⁷ Gellu Naum / Virgil Teodorescu, *Spectrul*, n. 1, p. 15, cit. in Wiedemann, *Antschel Paul-Paul Celan*, cit., p. 115.

⁴⁸ André Breton, *Les vases communicants*, con n disegno di copertina di Max Ernst, Editions des Cahiers Libres, Paris 1932, reprint Gallimard, Paris 1955, p. 116.

⁴⁹ Virgil Teodorescu, *Butelia de Leyda*, Tip. Univ., București 1946.

⁵⁰ Wiedemann, *Antschel Paul-Paul Celan*, cit, p. 117; l'autrice fa riferimento in particolare a Trost, *Connaissance*, parte IV: «L'idée de domination amoureuse divisée en goût amer du miroitement et en reflet pâle de la rencontre, écarta pour toujours la fulguration instantée du croisement des regards».

⁵¹ «Le dérèglement extrême de la Pensée et du Désir anéantit Mémoire» (Ghe-rasim Luca, *Le secret du vide et du plein*, cit., p. 2); «Tu anéantis ma mémoire / C'est pourquoi je t'aime» (Virgil Teodorescu, *Au lobe du sel*, Infra-Noir, București 1947, p. 4). Cfr. Wiedemann, *Antschel Paul-Paul Celan*, cit., p. 114.

⁵² Cfr. Wiedemann, *Antschel Paul-Paul Celan*, cit., pp. 121-123.

versi di poeti romeni frequentati da Celan, come Teodorescu: «gestul tău când închizi ochii îmi tae gâtul»⁵³. Questo complesso tematico si trova in qualche poesia tedesca di questi anni, ma soprattutto, quasi una costante, negli scritti romeni. Nelle prose, per esempio in *Erau noapți*:

Erau noapți i când mi se părea că ochii tăi, căron le desenasem mari cearcăne portocalii, își aprine din nou cenușa [...]. Dintr-un ungher mă priveai și tu cum stăteam acolo, nespus de frumos în nuditatea mea însingerată: eram singura constelație pe care nu o stinsese ploaia, eram Marea Cruce a Sudului. Da, în acele noapți era greu să-ți deschizi vinile, când flăcările mă cuprindeau, cetatea unrnelor era a mea, o umpleam cu sîngele meu, [...]. Ții minte? Eram Petronis și nu te iubeam⁵⁴.

Si intrecciano qui i motivi della morte e dell'amore, le visioni cosmiche e sataniche, l'allusione a Petronio, morto suicida, autore di versi erotici al di là dell'amore.

La presenza di produttivi «vasi comunicanti» si può inoltre osservare, nella poesia degli anni di Bucarest, nell'uso di particolari immagini: lo specchio, il vetro, legato anche a surreali riferimenti botanici, come pezzi di vetro appesi agli alberi al posto delle foglie (che poteva aver già visto nel 1938 all'esposizione parigina, nella illustrazione di Man Ray alla poesia di Eluard *Plante-aux-oiseaux*⁵⁵), i capelli sciolti nell'acqua (di cui certo aveva potuto avere prime ispirazioni shakespeariane), la casa di vetro. Wiedemann osserva che le poesie tedesche scritte in quegli anni a Bucarest non mostrano la stessa ricorrenza di temi e motivi. Possiamo verificarlo rileggendo una delle poesie romene più famose, *Cântec de dragoste*:

Când vor începe și pentru tine noapțile dimineata,
ochii noștri fosforescenți vor coborî din pereți, niște
nuci sunătoare,
te vei juca cu ele și se va revărsa un val prin fereastră,
unicum nostru naufragiu, podea străvezie prin care vom
privi

⁵³ «Il gesto tuo, quando chiudi gli occhi, mi taglia la gola» (Virgil Teodorescu, *Blâmurile oceanolor*, con due riproduzioni di W. Paalen, Tip. Univ., București 1945, p. 24).

⁵⁴ «Vi erano notti in cui mi pareva che i tuoi occhi, che avevo contornato di grandi occhiaie arancioni, accendessero nuovamente la cenere [...]. Da un angolo tu mi guardavi, mentre me ne stavo, indicibilmente bello, nella mia nudità insanguinata. Ero la sola costellazione che la pioggia non avesse spento, ero la Grande Croce del Sud. Certo, in quelle notti era difficile aprirti le vene, quando le fiamme mi avvolgevano, la cittadella delle urne era mia, la riempivo del mio sangue. [...] Ero Petronius e ancora una volta versavo il mio sangue tra le rose. Per ogni petalo macchiato spegnevi una fiaccola./ Ti ricordi? Ero Petronius e non ti amavo», in Celan, *Scritti romeni*, cit., pp. 38-39.

⁵⁵ Cfr. Eluard, *Oeuvres*, cit., vol. I, p. 622.

camera goală de sub camera noastră,
o vei mobila cu nucile tale și-ți voi pune părul perdea la
fereastră,

va veni cineva si'nsfârșit va fi inchiriată,
ne vom întoarce sus să ne'nneacă acasă⁵⁶

In *Cântec de dragoste* Celan assembla motivi tradizionali e nello stesso tempo disattende le aspettative che i *topoi* sono supposti generare automaticamente.

Per esempio, la suddivisione in strofe da 2-4-2 versi suggerisce unità di senso separate. Invece vengono attraversate da un'unica corrente, di lungo e sincopato respiro, che si distende dall'inizio alla fine della poesia. Il titolo è convenzionale, la situazione iniziale è quella, già nota ai *Minnesänger* e alla lirica provenzale, delle *Albe* – il crudo risveglio degli amanti, la separazione. Ma il valore metaforico tradizionale (la notte come luogo dell'amore, la luce come momento della sofferenza) porta a un rovesciamento di segno, a una inversione della successione giorno-notte. Accedere alla notte quando comincia il giorno significa entrare in un'alba nera, già configuratasi in tutta la sua tragicità come «latte nero dell'alba» in *Todesfuge*⁵⁷. L'acqua di una inondazione minaccia gli amanti al risveglio. La realtà subisce continui ribaltamenti di prospettiva appresi dalla pratica surrealista. La finestra attraverso la quale la stanza viene inondata diventa pavimento attraverso il quale si può guardare la stanza al piano inferiore. Il cubo di vetro è la stanza che diventa dado da lanciare. *Ochiu* si può intendere come «occhio del dado» (*Würfelauge* in tedesco). Il verbo *a juca* come: giocare. Nel suo roteare, la stanza-acquario diventa urna acquatica. Tutta la poesia si regge in un respiro ipotetico. Si avverte la lettura di Teodorescu. Wiedemann ha compilato una sorta di repertorio lessicale tratto da *Blănurile oceanolor*; lo vediamo tornare, ricombinato, in questa poesia: *perdetele, fosforescentă, părul tău, sticlele naufragiilor, ușile inundă încâperea* (tende, fosforescenti, i tuoi capelli, i vetri dei naufraghi, le porte inondano la camera). E ancora da Gellu Naum: *camera de sticlă* (camera di vetro)⁵⁸.

L'inizio della notte è l'inizio della sofferenza, della separazione tra gli amanti. L'inizio – nel codice celaniano, della morte violenta. Le metafore hanno un risvolto reale.

⁵⁶ «Canto d'amore.// Quando inizieranno anche per te le notti al mattino/ I nostri occhi fosforescenti scenderanno dalle pareti, come noci sonanti,// Giocherai con loro e si riverserà un'onda dalla finestra, / Nostro unico naufragio, pavimento trasparente da dove/ guarderemo la stanza vuota sotto la nostra;/ l'ammobilierai con le tue noci e porrò la tenda dei tuoi capelli alla finestra, // Verrà qualcuno e finalmente sarà affittata, / Ritornereмо di sopra per annegarci a casa»; traduzione di F. Dal Fabbro in Celan, *Scritti romeni*, cit., p. 25.

⁵⁷ Cfr. *supra*, nota 38.

⁵⁸ Gellu Naum, *Castelul Orbilor*, drame, Colecția suprarrealistă, București 1946, p. 25.

Ritorna il motivo – già traumatico in *Partigiano dell'assolutismo erotico* – del naufragio, della morte per acqua. Il gioco poetico potrebbe essere stato generato, osserva Amy Colin, dalla sovrapposizione di due tradizioni gnomiche: quella tedesca «Wände haben Ohren» («I muri hanno orecchie») e quella romena «se potrivește ca nuca în perete» («c'entra come una noce nel muro»), riferito a elementi riconosciuti come inconciliabili⁵⁹. Dalla tradizione latina, viva nel romeno, Celan riprende l'augurio di fertilità racchiuso nell'antico uso romano di gettare noci sul pavimento della casa nuziale. Ma la seconda parte della 'quartina' distrugge queste aspettative create dal complesso sistema di referenze a diverse tradizioni (romena, tedesca, latina). La camera in affitto al piano inferiore implica distacco, il darsi ad altri, forse il prostituirsi di uno spazio femminile (camera). L'unione tra i due amanti, il ritorno a casa al piano superiore è possibile, ma solo nella morte che li accomuna, nella discesa/ascesa in una casa dalle pareti di vetro che è un acquario in cui affondare per sempre. La normalità nuziale di gioia e fertilità, così come l'unione dell'inconciliabile, vengono del tutto disattese.

Il motivo della casa di vetro si trova anche nel *Poem pentru umbra Marianei*⁶⁰. Qui l'elemento vegetale («la menta dell'amore») è anche erotico, e porta il messaggio da un altro mondo («dito d'angelo»). Dal dito l'associazione passa al braccio: «dalla terra spunta ancora un braccio piegato dai silenzi». L'angelo è cieco, il corpo è «sposato nel riposo bagnato d'acqua». Sembra un annegato riemerso nella sabbia di una riva fluviale. Delle due ali dell'angelo, l'una è «di piombo», ha il peso mortifero di un metallo che si usa per uccidere, l'altro è di foglie. L'angelo galleggia tra le erbe ad ali distese, e sale una scala di vischio verso una casa di vetro. La casa mantiene le connotazioni dell'acquario: ospita una pianta acquatica.

La risposta dell'ombra di Marianna non è che uno sbattere di finestre nel buio della casa. È un non capire se «ci amiamo o non ci amiamo». Anche in questo poema non si perviene ad alcuna soluzione, o consolatrice *coincidentia oppositorum*. Non c'è risposta, ma una oscillazione doppia, legata al vetro, all'acqua, all'amore, alla morte e ai loro riflessi incerti. Il

⁵⁹ Colin, *Paul Celan. Holograms*, cit., p. 83.

⁶⁰ *Poema per l'ombra di Marianna*. Ne riportiamo solo la traduzione italiana: «La menta dell'amore è cresciuta come un dito d'angelo.// Credilo: dalla terra spunta ancora un braccio piegato dai silenzi,// una spalla arsa dalla calura delle luci spente,/ un volto con gli occhi bendati dal velo nero della vista,// un'ala grande di piombo e un'altra di foglie,/ un corpo sposato nel riposo bagnato d'acqua.// Vederlo come galleggia tra le erbe ad ali distese,/ come sale su una scala di vischio verso una casa di vetro,/ dove a grandi passi si smarrisce una pianta di mare.// Credere che questo sia il momento di parlarmi tra le lacrime/ di andare scalzi là, per dirti cosa ci è riservato:/ il lutto sorseggiato da una mano - / s'addormenti la pianta folle sentendoti rispondere.// E suonino sbattendo nel buio le finestre della casa,/ dicendoci ciò che sanno, ma senza riuscire a capire: ci amiamo o non ci amiamo»; in Celan, *Scritti romeni*, cit., p. 19.

^{Gellu} Naum, *Castelul Orbilor*, cit., p. 25.

cortocircuito diventa ancora più inquietante perché in questo testo e nella sua variante tedesca⁶¹ questo angelo-*revenant* assume i connotati della Marianne simbolo della rivoluzione francese e della libertà. Un angelo della libertà e della rivoluzione, con un'ala di vita (di foglie, arborescente) e un'ala di morte (di piombo).

Molto più tardi Celan scriverà una poesia dedicata probabilmente a Ingeborg Bachmann, e raccolta in un volume dal titolo anch'esso eloquente riguardo all'eredità romana: *Mohn und Gedächtnis, Papavero e Memoria*⁶². Le antiche immagini bucarescine si ricompongono in una rara poesia di speranza e liberazione, *Corona*:

L'autunno mi brucia dalla mano la sua foglia: siamo amici./ Noi sgusciamo il tempo dalle noci e gli / insegniamo ad andare./ Il tempo torna nel guscio,/ nello specchio è domenica,/ nel sogno si dorme,/ la bocca dice vero.// Il mio occhio scende al sesso dell'amata:/ ci guardiamo,/ ci diciamo cose oscure,/ ci amiamo l'un l'altro come papavero e memoria,/ ci adagiamo come vino nelle conchiglie,/ come il mare nel raggio insanguinato della luna.// Siamo avvinti alla finestra, dalla strada ci guardano:/ è tempo, che si sappia!/ È tempo, che la pietra di decida a fiorire,/ è tempo, che sia tempo.// È tempo⁶³.

Ritroviamo: lo specchio, la casa di vetro (tutti posso guardare da fuori, dalla strada). Ma dalla finestra non arriva alcuna mortifera alluvione, soltanto un raggio color sangue dalla luna, un dolore antico e notturno che non uccide. Per un breve momento è possibile riconciliare gli opposti, nella certezza dell'amarsi: «ci amiamo come papavero e memoria». Dalla *tabula rasa* dell'oblio erotico-narcotico emerge una memoria nuova, volontaria-involontaria, sotto il segno regale di una costellazione, la *Corona borealis*⁶⁴, agli antipodi della sanguinosa *Croce del Sud* evocata in *Erau nocti*. Sembra una risposta ad Arghezi, che nel 1927 aveva scritto, «forse è l'ora, forse è tempo»:

⁶¹ *Marianne*, in Paul Celan, *Mohn und Gedächtnis*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1952, ora in GW II; trad. it. in Celan, *Poesie*, cit.; ora anche in *Die Gedichte*, a cura di B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, p. 28. La versione tedesca accentua i lineamenti violenti dell'incontro erotico con Marianne, che molto più esplicitamente è una donna-*revenant*.

⁶² Paul Celan, *Mohn und Gedächtnis*, cit.; trad. it. *Papavero e memoria*, in Celan, *Poesie*, cit.; ora anche in Celan, *Die Gedichte*, cit., p. 39.

⁶³ Si cita solo la traduzione, in quanto il testo viene qui considerato solo dal punto di vista tematico. Traduzione mia.

⁶⁴ L'angolo di cielo in cui si trova la *Corona borealis* sembra essere stato sempre molto a caro a Celan: di quella porzione di cielo fa parte la stella doppia del Cane, Arturo... che vanno a costruire il firmamento di un'altra poesia del «ritorno a casa»: *Hüttenfenster*, in GW I 278-279; trad. it. sotto il titolo di *Finestra di baracca* in Paul Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori 1998, pp. 479-481.

Forse è l'ora, mentre dagli alberi/ Scendono tutte le foglie che furono e brillavano,/ di guardare il passato, sereni,/ ora che il suo passo d'ombra comincia a darci dolore./ [...] E se le spine dei sentieri ci strappano le ginocchia,/ perché ciò che è stato ci deve dare tristezza? Non è forse autunno? Facciamo di noi un rifugio/ E raccogliamo il deserto caldo intorno alle case.// Prendiamo la cenere spenta sugli antichi altari,/ diamole ancora un fuoco e fumo fecondo/ per spargerla come un seme nel campo futuro/ sperando in un tardo raccolto, con tristezza⁶⁵.

In interviste, lettere, colloqui, Paul Celan è tornato più volte a insistere sulla unicità della lingua del poeta. Traduttore da molte lingue diverse, Celan rivendica l'impossibilità del multilinguismo del proprio io lirico. Eppure resta un fatto: a Bucarest egli attraversa una fase di bilinguismo poetico, in continua oscillazione tra tedesco e romeno. Si alternano, nella raccolta cronologicamente ordinata delle poesie del primo Celan, testi tedeschi e romeni. Le dimensioni linguistica e tematica interagiscono.

Le forme della tradizione romena, compresa la *doină*, sono familiari a Celan, le usa anche nel tedesco, e tornerà ad usarle nel momento della sua scrittura matura, che non a caso coincide con la ripresa di rapporti interrotti per quasi un decennio con gli amici 'dell'est'. Mi riferisco al grandioso tentativo di riscrivere l'Est operato da Celan dalla fine degli anni Cinquanta in poi, con poesie che mimano le forme a distico delle ballate romene. Ridisegnando una geografia mnestica, richiamando comunque, più che le suggestioni bucareschine, i paesaggi bucovini⁶⁶.

3. *L'interlingua⁶⁷ e le traduzioni*

Tra i modelli studiati e frequentati negli anni a Cernăuți un posto di rilievo è senz'altro riservato a Tudor Arghezi.

Il progetto di tradurre Arghezi nasce già nel campo di prigionia – racconta Corbea-Hoise⁶⁸. La simpatia di Celan per Arghezi è forse anche alimentata dalla persecuzione e dall'internamento del poeta durante il regime di Antonescu; ma si possono interrogare piani più profondi, nella struttura della lingua stessa.

L'opera di decostruzione e ricostruzione della lingua e delle immagini sembrano, in Celan, realizzabili solo *dentro* e *con* la lingua tedesca.

⁶⁵ Tudor Arghezi, *Forse è l'ora*, in Tudor Arghezi, *Poesie. Tradotte da Salvatore Quasimodo*, a cura di M. Dotti, Stampa Alternativa, Viterbo 2004, p. 35; la poesia è originariamente in Tudor Arghezi, *Cuvinte potrivite*, Tip. Fundații Culturale, București 1927.

⁶⁶ Su questo argomento rimando ancora al capitolo *Riscrivere L'est*, in Miglio, *Vita a fronte*, cit., pp. 25-58.

⁶⁷ Sul vagare celaniano negli spazi dell'interlingua cfr. Mincu, *Il ritratto del poeta in giovinezza*, cit., pp. 9-10.

⁶⁸ Corbea-hoise, *Paul Celan et la langue roumaine*, cit., p. 111.

Lo possiamo verificare studiando le traduzioni inglesi delle sue liriche, e confrontandole con le traduzioni italiane, francesi, spagnole. Le traduzioni inglesi sono molto vicine all'originale. Mimano la capacità di creare *Komposita*, di usare verbi perifrastici, di scomporre preposizioni, prefissi e suffissi, di lavorare con gli etimi. Tutto questo è quasi impossibile con le lingue romanze. Si può dire la stessa cosa per il romeno?

Il romeno conserva flessione, verbi perifrastici e altre caratteristiche più proprie delle lingue germaniche oltre che slave. Per Celan rappresentava una via a metà tra matrice romanza e matrice germanica?

Biancamaria Frabotta ha osservato nel romeno la «natura bifronte di una lingua drammaticamente scissa in ogni sua piega fra la fatale attrazione dell'Est e la nostalgia di un ordine "romano" che incontrandosi e fra loro cozzando hanno creato quel curioso palinsesto che è il romeno moderno»⁶⁹.

In questo palinsesto si inserisce Celan mettendo in tensione la nostalgia per l'Est e l'attrazione per il mondo romanzo con la sua tragica appartenenza alla lingua tedesca.

Rilevando i temi come anche la scelta dei versi lunghi e legati, si è spinti a credere che fino al periodo viennese (fino alla fine del 1948) Celan scriveva in tedesco mantenendo il *ductus* appreso nell'ambito del surrealismo di Bucarest.

In *Transfigurare*⁷⁰, tra le poche poesie di Arghezi che Celan riuscì effettivamente a tradurre, confrontando il romeno del poeta Arghezi e il tedesco del traduttore Celan si possono osservare interessanti passaggi:

Cu toate că i-am spus că nu vreau,
Mi-a dat noaptea-n somn să beau
Întuneric, și am băut urna întreagă.
Ce-o fi să fie, o să se aleagă.

Puteam să știu că-n zeama ei suavă
Alabastră alburie, era otravă?
M-am îmbătat? Am murit?
Lăsați-mă să dorm... M-am copilărit.

Cine mai bate, nu sînt acasă,
Cine întrebă, lasă...
Cui mai pot să-i ies in drum
Cu sufletul meu de acum?⁷¹

⁶⁹ Biancamaria Frabotta, *Verso una poesia povera*, in Blandiana, *Un tempo gli alberi avevano occhi*, cit., pp. 175-179: 177.

⁷⁰ L'originale e la traduzione celaniana sono citati da Celan, GW V 554-555. La poesia di Arghezi fa parte della raccolta intitolata *Versuri de Seară*, del 1935.

⁷¹ Riporto la traduzione interlineare fornitami dall'amica e collega Angela Tarantino, cui porgo un ringraziamento e un augurio di riprendere insieme lo studio delle traduzioni argheziane: «Sebbene abbia detto che non volevo/ mi ha dato di

Verklärung

Sie bot mir Trank – ich sagt ihr nein,
 doch nachts, da ich entschlummert, schenkt sie ein
 mir Finsternis, ich trank sie, eine Urne voll...
 Nur mag geschehen, was geschehen soll...

Wer mocht es wissen: in dem süßen Seim,
 der bläulich glomm, war auch ein Gift daheim.
 Bin ich nun trunken sag? Bin ich gestorben?
 Laßt schlafen mich... Ich bin ein Kind geworden...

Pocht wer an meine Tür – ich weil nicht hier...
 Und fragt noch wer – was fraget ihr?...
 Mit meiner Seele, da ihr dies geschehn,
 kann ich einem gegenübertstehn?⁷²

Il motivo scelto è di antica ascendenza, ma soprattutto romantico: la Notte personificata offre un dolce veleno di sonno (o di morte) in un calice che è al tempo stesso urna. Arghezi introduce così la costellazione tra tenebra, sonno, dolcezza e morte. Ma le aspettative romantiche, nella poesia arghezziana, vengono disattese innanzitutto dal linguaggio piano che fa presupporre forse un intento ironico. In secondo luogo dagli effetti della pozione: un sonno pesante, da bambino. Il che, contestualizzato, potrebbe venire interpretato come sonno ristoratore dello sposo rientrato a casa dopo i patimenti del campo di internamento, che anela al dormire nel proprio letto, come un bambino. La metamorfosi dell'uomo in bambino, della notte romantica in una materna notte protettiva. In un nido sicuro, l'io lirico letteralmente non vuole esserci per nessuno, e non vuole farsi vedere in strada, vuole godere della sua momentanea regressione, trasfigurazione domestica.

La traduzione di Celan da Arghezi è un banco di prova per un tedesco straniato, con spostamenti sintattici che creano le premesse per una voce poetica nuova. Celan cambia registro, lo sposta verso l'alto, con una attenta scelta di termini aulici o desueti (come «Seim», nettare). La lingua tedesca

notte nel sonno da bere/ buio, e ho bevuto l'urna intera/sia quel che sia, sarà.// Potevo sapere che nel succo di lei soave/ Azzurro biancheggiante, c'era veleno?/ Mi sono ubriacato? Sono morto?/ Lasciatemi dormire... Sono diventato un bambino// Chi batte ancora, non sono in casa,/ Chi chiede, basta.../ A chi posso ancora apparire in strada/Con l'animo mio di adesso?».

⁷² «Lei mi offrì da bere – io le dissi di no,/ ma di notte, mentre ero addormentato, lei versò/ a me tenebra, io la bevvi, un'urna colma./ Ora accada ciò che deve accadere....// Chi può saperlo: nel dolce nettare,/ che luceva bluastro, era annidato anche un veleno./ Sono ebbro adesso, dimmi? Sono morto?/ Lasciate dormire me... Sono diventato un bambino...// Se qualcuno bussa alla mia porta – io non dimoro qui.../ Se qualcuno ancora domanda – voi cosa domandate?.../ Con la mia anima, ora che questo le è accaduto,/ posso ancora stare di fronte a qualcuno?». Traduzione mia.

di Celan si contamina con la lingua romena di Arghezi nel profondo della sintassi. Per esempio «Laßt schlafen mich», che in tedesco presupporrebbe una costruzione con il pronome in seconda posizione («Laßt mich schlafen»). L'effetto cercato è quello di un tedesco disturbato da interferenze, che segue la catena dei significanti, con effetto di rovesciamento dell'oggetto in soggetto («mich... Ich»), come in una catena o in uno specchio imperfetto. La traduzione opera anche importanti spostamenti semantici: alla personificazione argheziana della notte Celan sostituisce un avverbio («nachts», «di notte») e lascia agire una figura femminile indistinta. Proprio questo impercettibile spostamento trasfigura il canto d'amore per la pace domestica del testo di Arghezi in canto funebre di Celan per la madre. La figura femminile, non più simbolica personificazione della notte, ma concreta presenza di donna, trasferisce sull'io lirico la morte, e lo segna a tal punto da impedirgli di stare di fronte agli altri. «Ich bin ein Kind geworden» si può interpretare anche come la dichiarazione di chi è diventato figlio, figlio segnato dal destino della propria madre. Come non ricordare i drammatici versi che Celan scriverà in *Davanti a una candela*? «Du bleibst, du bleibst einer Toten Kind» – «Tu resti, tu resti, figlia di una morta»⁷³.

Nel passaggio dalla poesia romena di Arghezi all'immaginario celaniano in traduzione tedesca, si registrano dunque importanti spostamenti di senso. Nella migrazione appare, forse per la prima volta, la figura, la situazione del *Gegenüberstehen*. Lo stare a fronte, lo stare di fronte ad altro, ad altri, il doversi mettere in relazione, esporsi. Tra le righe della traduzione tedesca si percepisce, forte, la voce di un Celan in partenza che si congeda da Bucarest, domandandosi se e come sarà in grado di affrontare il (proprio) futuro. Scriverà a Petre Solomon qualche mese dopo, da Vienna: «Dove vado? Dove ti lascio?»⁷⁴.

Possiamo dunque parlare di una Romania celaniana, più che di un Celan romeno. I due ambiti 'romeni' nei quali si trovò bambino e giovane poeta hanno connotazioni diverse: la *koiné* bucovina è legata alla madre e all'origine, ma anche al trauma della perdita assoluta; la *koiné* bucarestina, sperimenta già l'esperienza del distacco. Comincia il cammino verso la più lontana terra romanza, occidentale, in cui Celan approderà di lì a un anno: Parigi.

4. Congedo dall'Est, nostalgia per gli «amis poètes»

Dopo aver fuggito l'Ucraina sovietica Celan lasciò la Romania in procinto di diventare uno dei regimi più duri del blocco sovietizzato. Attraversò clandestinamente l'Ungheria, via Budapest, percorrendo lunghi tratti

⁷³ Paul Celan, *Vor einer Kerze (Davanti a una candela)*, in GW I 111; trad. it. in Paul Celan, *Di soglia in soglia*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1996, p. 55; ora anche in Celan, *Poesie*, cit., pp. 185, 187.

⁷⁴ Cfr. Celan, *Scritti romeni*, cit., pp. 72-73.

a piedi, per arrivare a Vienna. Lasciare Bucarest significava abbandonare il romeno – disse Celan in una intervista: come un cappottino diventato troppo stretto. Di certo approdare a Ovest comporta nuove amarezze. E a sua volta, l'amarezza esperita a occidente ri-orienta Celan, in modo che potremmo definire elegiaco, verso le sue radici europee-orientali. Lo porta a rinnovare l'interlocuzione con gli unici, ultimi forse, amici poeti, rimasti oltrecortina. Il rapporto con Petre Solomon, ripreso nel 1957 dopo quasi dieci anni di silenzio, è tutto improntato alla delusione per il mondo occidentale. Celan si sente «solo»⁷⁵, assediato da chi «gli ruba i manoscritti», da chi lo accusa per giunta di essere «un ladro». In modo molto drammatico viene fuori la radice del disagio che lo porterà alle crisi depressive violente⁷⁶ e quasi irreversibili degli ultimi anni della sua vita. Lo ferisce la mancanza di «fiducia».

[...] on me vole – cela ne suffit pas; il faut – la belle et éternelle projection! – qu'on me présente comme LE VOLEUR! [...] J'ai donné dans tant de panneaux, Petrică! Mais la Poésie, n'est-ce pas la Confiance? Et la confiance mène bien à la crédulité... Et la pègre d'ici... Messieurs les titulaire des chaires de littérature allemande à la Sorbonne et au Collège de France ... Mon espoir est à l'Est il y est, Pierrot!

Alla fine della sua lamentazione, con il gioco *est à l'Est – il y est* Celan non resisterà alla tentazione del *calembour*. Ma sono riflessi lontani della vena romena. Celan soprattutto ha bisogno della fiducia, della autenticità che egli attribuisce al loro «non essere occidentali»: «occidentaux» [...], c'est-à-dire de beaux mélanges de futurité, fourberie, *yénalité*, *bêtise*⁷⁷. L'accusa di plagio di cui è vittima acuisce le sue crisi, che alimentano la nostalgia e il mito del suo anti-occidente. A occidente c'è la doppiezza, la falsità e l'intrico velatamente neonazista. Nonostante tutto resisto, dichiara Celan a Solomon, testimone del suo «combat, celui de la poésie solidaire de la vérité»; Celan chiama Solomon in causa, ma subito gli chiede scusa per quel fardello – con la poca ironia che gli resta: «(sorry for that)». Luminoso il ricordo delle gite insieme sui Carpazi⁷⁸, le allusioni in codice alle esperienze vissute insieme, sparse nelle poesie:

Page 68 de «Atemwende», c'est quelque chose comme l'anamnèse de Mangalia page 79 – les bisons romains aperçus par Rosa Luxemburg

⁷⁵ A Solomon, 18 luglio 1957: «Non sono diventato né più europeo né più occidentale. Non ho neppure tanti amici», in Celan, *Scritti romeni*, cit., pp. 76-77.

⁷⁶ Così Celan a Solomon il 2 agosto 1965: «J'ai été assez malade il ya un an: une dépression nerveuse (pour employer la formule, simplificatrice, du médecin)», in Guțu, *Die Lyrik Paul Celans*, cit., p. 249.

⁷⁷ A Solomon da Moisville, 6 agosto 1962, in Guțu, *Die Lyrik Paul Celans*, cit., p. 246.

⁷⁸ Lettera A Solomon del 23 novembre 1967, ivi, p. 251.

burg à travers les barreaux de sa prison convergent avec trois mots du Médecin de Campagne de Kafka – et avec ce nom: Rosa. Je coagule, l'essai de faire coaguler – Paris, où est-ce ?⁷⁹

Da questa lettera traiamo una importante indicazione di poetica e di metodo. Il poeta Celan cerca di far «coagulare» spazi e tempi diversi. Il mito di Bucarest si materializza nel sogno di tornare a occuparsi della poesia romena, per anni trascurata. Celan vorrebbe riparare dopo anni attraversati da troppe vicissitudini, magari con una antologia della poesia romena. Ma questa non vedrà mai la luce⁸⁰.

L'ultima lettera a Nina, datata 6 aprile 1970, pochi giorni prima del suicidio di Paul nella Senna, somiglia a un ultimo saluto. Celan le scrive in risposta alla notizia della morte della madre di lei. Vi riaffiora lancinante la memoria del suo trauma: la morte della propria madre. Celan augura a Nina di ritrovare «la sua orbita e le sue esorbitanze». L'augurio è rivolto all'amica, non a sé. Sembra di sentire l'eco di Kafka che si dichiarava sicuro di «una speranza infinita, solo non per noi». Nonostante i progetti di letture settembrine in Germania riferiti a Nina, di lì a qualche giorno sarebbe morto. Della stessa morte dell'altra amica lontana, Lia, il suo biondo amore di Bucarest, ricordata mesi prima in una lettera a Solomon: «noyée, noyée, noyée».

A Nina, Celan lascia una frase misteriosa in eredità: «Les choses diminuent, les choses augmentent – sorry for these “Words of wisdom” – ton regard les éclairera d'un sens. /Je t'embrasse/ Paul»⁸¹.

«Le cose diminuiscono, le cose aumentano». Sentenza gnomica accompagnata da una lingua franca e libera da ipoteche, l'inglese (come già con Solomon): «Sorry for these “Words of wisdom”». Quale saggezza? La saggezza di qualcosa che va e viene, che cresce e diminuisce, come le maree, come il ricordo? Come il dolore? Va e viene, come i giorni. Ma non per Paul Celan. Per lui

acul străin va roti nebun pînă va aprine orele toate cu un
foc contagios
și le va topi într-o singură cifră
care-n același timp va fi oră, anotimp și cei douăzeci și
patru de pași ce-i voi face în clipa când voi muri⁸².

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Lettera A Solomon del 12 settembre 1962, in Guțu, *Die Lyrik Paul Celans*, cit., p. 247.

⁸¹ A Nina Cassian, Parigi, 6 aprile 1970, in Guțu, *Die Lyrik Paul Celans*, cit., p. 253.

⁸² «La lancetta straniera girerà all'impazzata finché accenderà tutte le ore con un fuoco contagioso / e le scioglierà in una sola cifra / che sarà insieme ora, stagione e quei ventiquattro / passi che farò sul punto di morire»; i versi sono di Paul Celan, *Orbiți de salturi uriașe/ Accecati da salti giganteschi*, in Celan *Scritti romeni*, cit., pp. 16-17.

ALL'ALTEZZA DEL PROFONDO.
UNA RILETTURA DELLA POESIA *DIE POSAUNENSTELLE*¹

Massimo Pizzingrilli

Die Posaunenstelle
La situazione delle trombe

tief im glühenden
in fondo nel candescente
Leertext
tessere-vuoto,
in Fackelhöhe,
dove levate fiaccole,
im Zeitloch:
nel buco del tempo:

hör dich ein
mettiti in ascolto
mit dem Mund.
con la bocca².

I «veri» testi poetici creano necessariamente una rottura con il passato – reinterpretandolo: «chaque acte défait le précédent et le défaisant, l'interprète.» Il verso della poesia rovescia e rinnova, porta con sé una rivoluzione. Tale «révolution se laissait traduire res novae. Réciproquement, le [...] nouveau, traduction fort exacte de res novae, se déchiffre comme une nomination détournée de la Révolution. L'inconnu?» Le res novae sono la nominazione rovesciata della rivoluzione in quanto sono forze che re-agiscono rovesciando. In quel doppio atto di rovesciamento – nel verso – si nasconde l'«inconnu». Infatti il testo poetico giunge da «una retroguardia che è certamente arretrata [...] ma dalla quale giungono voci profetiche,

¹ Nel corso del presente lavoro vengono usate le seguenti abbreviazioni, seguite da cifra romana per il volume e cifre arabe per il numero di pagina: GW = P. Celan, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, a cura di B. Allemann e S. Reichert con la collaborazione di R. Bücher, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983-86; KGA = P. Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, a cura di B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003; CP = Paul Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998; TCA/M = P. Celan, *Der Meridian. Vorstufen -Textgenese - Endfassung*, Tübinger, a cura di J. Wertheimer, B. Böschenstein e H. Schmall, Frankfurt a. M. 1999.

² GW III 104; KGA 362 (le traduzioni dei versi di Celan, qui e in seguito, sono di Massimo Pizzingrilli. I titoli delle poesie e delle raccolte rimandano a CP).

forze novissimae.» Le poesie di Celan compiono un passo in questo profondo sconosciuto, destituendo l'autorità del sapere che l'ha preceduto, ovvero reinterpretandolo. L'interpretazione rappresenta il gesto 'profetico' e sconosciuto delle «forze novissimae» che i versi includono.

1. *Zeitgehöft* (*Dimora del tempo*) rappresenta l'ultima delle raccolte di Paul Celan. Venne pubblicata per la prima volta postuma presso la casa editrice Suhrkamp nel 1976, senza indicazione del curatore. Si tratta di una raccolta incompleta, non ancora pronta per essere data alle stampe: sia per quanto riguarda il titolo sia per quanto riguarda la scelta e l'ordine dei testi. Le poesie si trovano conservate in tre fascicoli, dattiloscritte con correzioni a mano. Le uniche due poesie redatte a mano *Das leise Gemerk*³ (*La sottile marca*) e *Welt*⁴ (*Mondo*) non vennero inserite nella raccolta dal curatore anonimo. Tutte le poesie furono scritte da Celan tra il 25 febbraio 1969 e il 13 aprile 1970 (eccezione fatta per la poesia *Mandelnde*⁵, composta il 2 settembre 1968). Il titolo dell'intero volume è stato ricavato da quello dato da Celan al primo ciclo, contenente 23 poesie composte tra il 25 febbraio e il 17 settembre 1969. Il secondo ciclo, di 20 poesie, non ha nessun titolo proprio, è detto ciclo di Gerusalemme, in quanto connesso direttamente al viaggio di Celan in Israele. L'intera sezione infatti, esclusa *Mandelnde*, fu concepita da Celan al ritorno dal suo viaggio, tra il 17 ottobre 1969 (giorno di ritorno a Parigi) e il 22 gennaio 1970. A questo segue il terzo ciclo – in tutto 7 poesie – che porta la denominazione di «neuer Zyklus» («nuovo ciclo»), composto tra il 6 febbraio e la metà di aprile 1970⁶.

Le poesie concepite dopo il viaggio in Israele possono considerarsi a pieno titolo il risultato dell'ultima svolta poetico-esistenziale celaniana. Ad attestarlo sono innanzitutto le parole inviate da Celan a Ilana Shmueli il 21 ottobre 1969: «[...] come sarà ciò che ora, dopo Gerusalemme, mi appresto a scrivere? Che Gerusalemme sarebbe una svolta, una cesura nella mia vita – questo lo sapevo»⁷. Ora, c'è da chiedersi cosa significhi questa nuova cesura. Il termine «Wende» (svolta) è senz'altro familiare al lettore celaniano, esso rappresenta riconsciutamente uno dei concetti-chiave nell'opera del poeta di Czernowitz⁸. In questo passo è introdotto però

³ GW VII 289 (521) / KGA 549.

⁴ GW VII 292 (523 sg.) / KGA 549.

⁵ GW III 95 / KGA 359 (CP 1305).

⁶ Circa le informazioni sulla genesi delle poesie, cfr. il commentario in KGA 865 sg.

⁷ «[...] wie wird aussehen, was ich jetzt, nach Jerusalem, aufschreibe? Daß Jerusalem eine Wende, eine Zäsur sein würde in meinem Leben – das wußte ich», ivi, p. 866 (commentario); di nuovo in P. Celan/I. Shmueli, *Briefwechsel (Epistolario)*, a cura di I. Shmueli e T. Sparr, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004, p. 14, lett. n. 9.

⁸ Cfr. l'uso programmatico che Celan ne fa nel *Meridiano*: «Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten» («Poesia: ciò può voler dire una svolta di respi-

un ulteriore elemento, Celan dice qualcosa di più, attraverso il passaggio da «Wende» a «Zäsur» egli definisce con maggiore precisione la sua idea di svolta. Essa non rappresenta più, a questa altezza, solo un'inversione, bensì una vera e propria cesura⁹; non solo un cambiamento, ma una spaccatura, uno strappo. Gli elementi biografico e poetologico si incrociano in una nuova dimensione, nella nuova apertura creata da quello strappo. Ed è proprio a Gerusalemme che essi trovano il loro terreno storico.

Celan soggiornò a Israele dal 30 settembre al 17 ottobre 1969, in compagnia, tra gli altri, della sua ritrovata amica, dai tempi della giovinezza a Czernowitz, Ilana Shmueli. Queste poesie contengono una serie di rimandi topografici e storici della città di Gerusalemme, raccolti da Ilana Shmueli per Celan sottoforma di appunti¹⁰.

Se qui, dunque, a giocare un ruolo di rilievo è la cesura, un taglio con una precedente esperienza, bisognerà forse anche riconsiderare le parole di Celan del *Meridiano*, cui pure egli ancora rimandava nelle lettere alla sua nuova compagna¹¹. Celan parla nel suo manifesto poetologico di un percorso 'kreisformig', circolare, termine che egli impiega per definire il tipo di movimento che l'io assume nei confronti del suo interlocutore per eccellenza, il tu. «Trovo ciò che congiunge e ciò che come la poesia conduce all'incontro. / Trovo qualcosa – come la lingua – qualcosa di immateriale, ma di questo mondo, terrestre, qualcosa di circolare, che torna a sé attraverso i poli e di qui – senza indugi – addirittura ciò che incrocia i tropici –: trovo... un *meridiano*»¹². *Die pole*¹³ è anche il titolo di una poesia

ro») e «und als sich unter Lenz der Himmel als Abgrund aufat, schien die Atemwende da zu sein» («e non appena a Lenz si apriva il cielo come un abisso sotto di sé, sembrava che lì si desse una svolta di respiro»), in GW III 195 e 200; Celan ne fa un uso tanto programmatico da intitolare una raccolta proprio *Atemwende* (*Svolta di respiro*).

⁹ Il termine cesura ritorna in una delle poesie di questa raccolta *Ich trink Wein*, GW III 108 / KGA 363 (*Io bevo vino*, CP 1331). Il termine è mutuato con tutta probabilità da Hölderlin. I versi della poesia «und zackere an / der Königszäsur / wie Jener / am Pindar» («e zappetto alla / cesura reale / come quello / a Pindaro») sono una citazione delle parole di Hofrat Gerning a Karl Ludwig von Knebel: «[Hölderlin] zackert auch am Pindar» («[Hölderlin] zappetta anche a Pindaro»), dopo una visita dello stesso Gerning al poeta nella torre di Tubinga. Celan aveva sottolineato queste parole nel libro di W. Michel, *Das Leben Friedrich Hölderlins*, Insel, Frankfurt a. M. 1967, a p. 435 (conservato nel Deutsches Literaturarchiv di Marbach s.N., in seguito DLA).

¹⁰ P. Celan, I. Shmueli, *Briefwechsel*, cit., p. 143.

¹¹ «Gedichte sind ja so punktuell – so unendlich punktuell. (Du weißt, vom "Meridian" her: ich setze den Akut.)» («Già, le poesie sono puntuali – infinitamente puntuali. Lo sai dal "Meridiano" – io metto l'accento acuto»), ivi, p. 90, lett. n. 83.

¹² «Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende. / Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde... einen *Meridian*», GW III 202.

¹³ GW III 105 / KGA 362 (*I poli*, CP 1325).

del ciclo di Gerusalemme, l'undicesima, ovvero quella che insieme a *Die Posaunenstelle* costituisce il centro della raccolta. I poli sono irriducibili: «Die Pole, / sind in uns / unübersteigbar» («I poli, / sono in noi / intrasgredibili»), «als könnten wir ohne uns wir sein» («come se potessimo senza di noi essere noi»), «Du betest, bettest/ uns frei» («Tu preghi, custodisci/ noi liberi»). I poli, costitutivi del noi, l'io e il tu, appartengono al moto circolare, ma non si incontrano, tendono piuttosto l'uno all'altro, si approssimano, mantenendo una distanza che li libera, che li attualizza. La mancata benché auspicata identificazione disattende il principio d'identità dell'io con l'altro. È in opera un processo dialogico che impiega uno spostamento radicale. La forma circolare di cui parla Celan nel *Meridiano*, che di nuovo torna nel ciclo di Gerusalemme, non è altro che l'espressione-trappola di un movimento che improvvisamente disattende le aspettative. Il circuito del meridiano non è altro, par di capire, che un circuito intermittente che attende di volta in volta a un nuovo incontro. Ma l'incontro si realizza attraverso la cesura; per parlare con Hölderlin la cesura rappresenta il momento culminante rivelativo della tragedia: «[...] nella ritmica successione delle rappresentazioni in cui il *trasporto* si rappresenta, diviene necessario *ciò che nella metrica si chiama cesura*, la pura parola, l'interruzione controritmica [...] in modo tale che in seguito [una volta raggiunto il culmine della rappresentazione] appaia non più l'alternanza della rappresentazione, ma la rappresentazione stessa»¹⁴. La cesura è l'atto d'interruzione del cerchio, l'atto che rompe con la tradizionale circolazione dei saperi e con il circolo dialettico, che dà luogo a una radicale reinterpretazione («chaque acte défait le précédente et il défaisant, l'interprète»¹⁵). Il tu è qualcosa di più che un destinatario, esso prende parte attiva al funzionamento del circuito meridiano, è il congegno che fa saltare l'ordine istituito, che provoca l'interruzione, e innesca il movimento di rivoluzione, del nuovo stato delle cose (*res novae*). Per questo esso si oppone e si integra a un tempo con l'io secondo una strategia sovversiva. Non di meno esso incarna una persona esistente, «terrena, di questo mondo». Esso è ciò che rende possibile il processo di rinnovamento in corso nella lingua. Il tu è ciò e/o colui che l'io trova e incontra *nella* poesia. «Ogni cosa, ogni uomo è nella poesia la figura dell'altro – la poesia tende all'altro»¹⁶.

2. *Die Posaunenstelle* è la decima poesia del secondo ciclo di *Zeitgehöft*, il cosiddetto ciclo di Gerusalemme, scritta il 16 novembre 1969. All'interno di questo ciclo la poesia assume una posizione particolare: in quanto decima segna la soglia tra la prima e la seconda metà. Secondo Lydia

¹⁴ Dalle *Note a Sofocle*, in F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Mondadori, Milano 1996, p. 138.

¹⁵ Vedi nota 2.

¹⁶ «Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen», GW III 198.

Koelle¹⁷, che si rifà alle informazioni fornite da Bernhard Böschenstein¹⁸ e Richard Reschika¹⁹, il ciclo avrebbe una struttura circolare, tale da ricordare quasi l'architettura e l'aspetto topografico della città intorno alle mura. Il ciclo assumerebbe, secondo la Koelle, l'aspetto di una cinta muraria, su cui non si arroccano la figure poetiche e biografiche. Ci si chiede tuttavia se qui non si tratti piuttosto di una circolarità per così dire spezzata, cioè di un'interruzione all'interno del flusso circolare, e se l'immagine del baluardo murario come metafora di luogo protetto in cui si congiungono gli elementi biografici e poetici, non vada piuttosto riesaminata da un nuovo punto di vista, quello appunto di una radicale cesura e quindi di un'esposizione, più che di una ritirata dal mondo. Infatti l'io e il tu più che arroccarsi, cercano il loro incontro nei luoghi aperti della storia attraverso la poesia.

La poesia *Die Posaunenstelle* consiste di due strofe, rispettivamente di cinque e due versi. Solo nella seconda strofa si dà la costruzione di una frase completa, in cui il verbo «sich einhören» (mettersi in ascolto) è usato all'imperativo. La sua forma può essere tanto quella del comando quanto quella della preghiera. Il soggetto qui è un tu non nominato, «inconnu», mentre il mezzo dell'azione è rappresentato dall'organo della bocca, attraverso il quale sinesteticamente è resa possibile appunto l'azione/percezione dell'udire: «einhören» («hör dich ein/ mit dem Mund»). Attraverso la bocca si produce un moto di inclusione/involuzione indotto dall'«ein»²⁰. L'udire non è qui un che di passivo, mera ricezione, esso è trasformato in un gesto attivo: attraverso l'ascolto avviene l'espressione che la bocca registra e accoglie. È dunque all'opera un'alterazione della consueta comprensione dei fenomeni dell'ascoltare e del parlare.

Nella prima strofa i sostantivi – «Posaunenstelle», «Leertext», «Facelkhöhe», «Zeitloch» – sono esclusivamente *composita*. Verbi non sono presenti. «Tief» è l'unico avverbio/aggettivo, esso può essere letto tanto come connotazione di circostanza quanto come connotazione qualitativa. I nomi, eccezion fatta di «Posaunenstelle», sono caratterizzati da preposizioni spaziali. Tutti e quattro i *composita* sono determinazioni di luogo: situazione, vuoto, altezza, buco. Alla prima determinazione, «Die Posaunenstelle», che in quanto titolo e prima parola della poesia introduce e pone le condizioni per la comprensione della poesia, segue la descrizione del

¹⁷ Paul Celans *pneumatisches Judentum*, Grünewald, Magonza 1997, p. 272, nota 11.

¹⁸ *Erste Notizen zu Celans letzten Gedichten*, in Heinz Ludwig Arnold (a cura di), «Text und Kritik», quaderno 53/54 – Paul Celan, gennaio 1977, pp. 55-61; *Dés-orientation orientée. Lecture de quelques poèmes de la dernière année*, in M. Broda (a cura di), *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, Les Editions du Cerf, Parigi 1986, pp. 151-183.

¹⁹ *Poesie und Apokalypse*, Centaurus, Pfaffenweiler 1991.

²⁰ Sul concetto di involuzione in Celan, cfr. il saggio di Bernhard Böschenstein pubblicato in questo volume, *Involuzione*.

sito storico-poetico e la caratterizzazione della sua circostanza. Dal «Leertext» si passa attraverso la «Fackelhöhe» allo «Zeitloch». Ci si potrebbe chiedere, o meglio si dovrebbe notare, che le due connotazioni più vicine semanticamente e sintatticamente «im Leertext» e «im Zeitloch» vengono separate dall'espressione «Fackelhöhe». La preposizione «in» rappresenta – rispetto ai due «im» – il punto di passaggio e di congiunzione da una situazione spaziale all'altra²¹. La conclusione del processo poetico viene caratterizzato dai due punti, esso compare solo dopo la parola «Zeitloch». Ciò conferma che all'altezza di «Fackelhöhe» il processo è ancora in opera e solo dopo quella sorta di sospensione del tempo – «Zeitloch» – esso verrà a conclusione. La seconda strofa così introdotta mostra e apre la fase ri-creativa della poesia, ovvero «mettiti in ascolto / con la bocca».

La «Posaunenstelle» è il luogo dove il processo ha il suo inizio. «Posaune» è il termine che Martin Lutero scelse per la sua traduzione della parola ebraica «Shofar»²². «Shofar» è lo strumento a fiato (sorta di corno o tromba) con cui secondo l'uso ebraico veniva annunciato un particolare avvenimento (poteva essere il segnale d'allarme di una guerra, la minaccia di un pericolo imminente, la salita al trono di un re, l'annuncio del nuovo anno e dell'anno giubilare, l'ira di Dio o la redenzione del popolo di Israele). Con la scelta della parola «Posaune» viene presa in oggetto la tradizione 'per sé' e attivato il processo poetico di risemantizzazione immanente alla poesia. Ne scaturisce una contro-voce della storia e dell'umano, quella che parla (dav)vero («sprachwahr»²³). Presupposto di questa trasformazione è per Celan il profondo («Tiefe»)²⁴. «La pietra in quanto altro – scrive Celan nei materiali del *Meridiano* – [...] giunge nel profondo, da lì si erge»²⁵. A questa profondità corrispondono o rimangono ancorati i versi «Die Posaunenstelle / tief im glühenden Text / Leertext». Quanto profondo, fin dove in profondità non viene detto, l'avverbio-aggettivo («tief») lascia la questione aperta, imprecisata e per il momento irrisolta. Il processo di sprofondamento (Vertiefung), di trasformazione, è al principio.

In un libro di saggi di Gustav Landauer, *Zwang und Befreiung (Costrizione e liberazione)*²⁶, ricevuto in regalo nel 1969 dallo stesso curatore,

²¹ Qui è da rilevare inoltre che «Leertext» e «Zeitloch» formano una significativa struttura chiasmica, dove da una parte le indicazioni spaziali e temporali, dall'altra le determinazioni qualitative del vuoto si corrispondono in maniera incrociata.

²² Cfr. 2. Mosè 19, 16-19.

²³ Kolon, GW I 265 / KGA 152 (Kolon, CP 457).

²⁴ Cfr. la poesia *Das Wort Zur-Tiefe-Gehen*, GW I 212 / KGA 125 (*Quel motto del cercare-il-fondo*, CP 353).

²⁵ «Der Stein, als das Andere [...] erreicht in die Tiefe hinab, er ragt empör», TCA/M 98, doc. n. 194.

²⁶ Il titolo completo è *Zwang und Befreiung. Eine Auswahl aus seinem Werk*, con introduzione e a cura di H.-J. Heydorn, Hegern, Colonia 1968 (conservato nel DLA).

Heinz-Joachim Heydorn²⁷, Celan sottolinea a margine un passo alla pagina 271: «In verità però abbiamo bisogno del rinnovamento che sempre ritorna, abbiamo bisogno di essere pronti allo sconvolgimento, abbiamo bisogno della legge sulla terra, della *seisachteia*, abbiamo bisogno della *tromba* dell'uomo di Dio Mosè, quella che di volta in volta annuncia l'anno giubilare, abbiamo bisogno della primavera, della pazzia, dell'ebbrezza, della follia, abbiamo bisogno – di nuovo, ogni volta di nuovo – della rivoluzione, abbiamo bisogno del poeta»²⁸. Il fatto che Celan abbia segnato questo passaggio, mostra il suo ancora vivo interesse, alla fine degli anni sessanta (proprio nei mesi di gestazione delle poesie del ciclo cui *Die Posaunestelle* appartiene), non solo per il punto di vista generale di Gustav Landauer, ma soprattutto per la costellazione: poesia-rivoluzione. La tromba di Mosè, la «Posaune», è la tromba della chiamata alla rivoluzione, quella che – secondo Landauer – solo una nuova generazione di poeti può inaugurare. Celan, anni addietro, in una lettera al critico storico e sociologo Erich von Kahler, usando proprio le parole del pensatore socialista anarchico, nominava gli uomini della poesia e della rivoluzione, con un'espressione pregnante, i «neu Ergriffenen»²⁹. Landauer entra a pieno titolo, già a partire dal *Meridiano*, nel novero dei pensatori che per Celan hanno tentato di sovvertire l'eredità del pensiero dominante e ideologizzato. L'interesse di Celan sta proprio nella rottura di quella cultura che continua a tramandarsi, di cui la lingua è il primo strumento di trasmissione. La parola che il poeta scrive e pronuncia, quella che ascolta e pronuncia insieme, fa squillare la tromba della contro-storia.

Il rovesciamento avviene nel profondo, nello sprofondamento si avvera la trasformazione che deve produrre una nuova cognizione del sapere e della

²⁷ Alla prima pagina del libro è possibile leggere la dedica: «Mit den besten Wünschen / Heinz-Joachim Heydorn / Frankfurt, 1969» («Con i migliori auguri / Heinz-Joachim Heydorn / Frankfurt 1969»).

²⁸ «Wir aber brauchen in Wahrheit die immer wiederkehrende Erneuerung, wir brauchen die Bereitschaft zur Erschütterung, wir brauchen den großen Ruf der *Seisachteia* über das Land hinweg, wir brauchen die *Posaune* des Gottesmannes Mose, die von Zeiten zu Zeiten das große Jubeljahr ausruft, wir brauchen den Frühling, den Wahn und den Rausch und die Tollheit, wir brauchen – wieder und wieder und wieder – die Revolution, wir brauchen den Dichter».

²⁹ Celan usa questo termine in due lettere a Kahler, la prima volta il 25 aprile 1962, in «Unicorn Journal», 4, 1972, p. 99; la seconda il 28 luglio 1965, in P. Celan, G. Celan-Lestrange, *Correspondance*, a cura di B. Badiou in collab. con E. Celan, Seuil, Paris 2001, vol. I, p. 257. La parola è presa da Gustav Landauer, come lo stesso Celan riferisce, e proviene molto probabilmente dal testo *Aufruf zum Sozialismus*, Europäische Verlaganstalt, Frankfurt a. M. 1967: «Die vom sozialistischen Geiste Ergriffenen werden zu allererst nach dem Boden sich umsehen als der einzigen äußeren Bedingung, die sie zur Gesellschaft brauchen» («Coloro che sono investiti dallo spirito socialista si volgeranno per prima cosa con lo sguardo al suolo come all'unica esterna condizione di cui essi hanno bisogno per la società»), p. 140 (conservato al DLA).

storia. Essa avviene attraverso il lavoro alla lingua, è il principio costitutivo della poesia di Celan: alla lingua stessa riesce di portare a compimento un mutamento del sapere canonizzato. I momenti della storia ripensata costituiscono il «Leertext» di Celan. Il testo sapienziale tramandato – la scrittura sacra, il talmud e tutti i testi della storia del potere, dello storicismo, della storia dei vincitori – in una parola il «Lehrtext» – è qui divenuto un testo vuoto (*leer*). Associata a «Posaune», in quanto parola che sta per la tradizione, la riformulata espressione «Leertext» assume, nel contesto della poesia, un forte tono ironico: un vuoto (*Leere*) infatti non contiene oggetti, dunque come potrebbe essere soffiato fuori (*hinausposaunen*)? In forza di tali presupposti, «Leertext» è caratterizzato performativamente nel testo – sia da un punto di vista lessicale che semantico e sintattico – dall'attributo «glühend» («candescente»). Questo vuol dire che il testo è nel mezzo del processo di trasformazione, che prevede tanto uno svuotamento quanto l'incenerimento. Nei materiali del *Meridiano* Celan, usando un'espressione di Valéry, scrive: «Lingua in statu nascendi, lingua che si fa libera»³⁰. Lo svuotamento, ovvero l'incenerimento è proprio la *conditio* di questa «lingua in via di liberazione». E il fatto che alla scrittura sia attribuito l'aggettivo «candescente», non fa che accelerare il processo di metamorfosi.

La candescenza (*Glut*) è da una parte il segno di un rapporto erotico, cui rimandano anche l'espressione del quarto verso successivo «Fack-» (in cui risuona immediatamente l'inglese «fuck»), l'espressione «im Zeitloch» (in cui si conclude il coito)³¹ e l'ultima parola della poesia «Mund». Dall'altra l'espressione «im glühenden», presa nella sua accezione più propria, fa pensare appunto che qualcosa, intanto che la scrittura e la lettura sono ancora in corso, stia bruciando e che a seguito del bruciare vi rimanga appunto solo cenere. Il luogo dove i due momenti, l'atto sessuale da una parte e l'incenerimento dall'altra, hanno luogo, è proprio quel profondo di cui sopra («tief»).

Il verbo «glühen» è usato non a caso nella forma del gerundivo³². Grazie all'enjambement («...glühend / Leertext») tale gerundivo guadagna

³⁰ «Sprache in statu nascendi, freiwerdende Sprache», TCA/M 107, doc. n. 260.

³¹ «In Fackelhöhe», cioè all'altezza e nel tempo del rapporto sessuale, corrisponde al processo ri-creativo della poesia, che «im Zeitloch» si conclude. In questo senso «Zeitloch» è la parola che sta per lo spazio-tempo del *coitus*.

³² Cfr. R. Kühner, F. Holzweissig, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1982, p. 697 sgg.: «Als Zeichen des "Gerundivums" erweist sich -ndo; im Nom. S. -ndus, a, um. [...] In diesem Suffix liegt die Bedeutung eines adjektivisch gebrauchten präsentischen Partizips auf -ns, / so *sec-u-ndu-s* "folgend" / *ori-u-ndu-s*, "abstammend"» («Come segno del "Gerundivo" risulta -ndo; al nominativo -ndus, a, um. [...] Con questo suffisso si dà il significato di un participio aggettivale al presente del tipo -ns. / Così *sec-u-ndu-s* "folgend" / *ori-u-ndu-s* "abstammend"»); cfr. anche L.R. Palmer, *Die lateinische Sprache*, Buske, Hamburg 1990, p. 190: «[Das Gerundiv] diente im modalen Ablativ als Ersatz für das Partizip Präsens (z.B. redire ... dicendo psalmos) ein Sprachgebrauch, dessen Anfänge bis zu Plautus zurückverfolgt werden

un posto particolare, assumendo una posizione e un significato determinante nell'economia della poesia. L'importanza poetologica che gli attribuisce Celan è attestata ancora una volta nei materiali del *Meridiano*: «Il Gerundivo è, come sapete, il mezzo linguistico della forma del dolore del futuro»³³. Il verbo «glühend» – in questa forma – porta avanti dunque il processo della poesia, la quale si carica dell'evento storico del passato – lo sterminio – secondo una coscienza e sofferenza che si svolgono nell'avvenire in corso.

All'«altezza delle fiaccole» diviene chiaro che il processo di trasformazione sta procedendo. «Fackel-» esprime infatti, come già detto sopra, un atto erotico-poetico ancora *in fieri* (oltre a rimandare al simbolo della luce come segno di verità e come segnale di orientamento, e non di meno al pericolo dell'andare in fiamme). Non da ultimo essa rappresenta a posteriori ciò che ha messo in moto – anche dal punto di vista sintattico – il meccanismo dell'incenerimento dell'atto poetico come atto critico-ironico³⁴. Solo con «im Zeitloch» l'azione decostruttiva dei presupposti concettuali riconosciuti è portata a termine. In questo modo è raggiunto uno stato o stadio di niente. Qui si levano le *res novae*. Il processo di ri-formazione viene a un punto critico, a seguito del qua-

können. Das Gerundivum tritt im späten Latein als Ersatz für das Partizip des Futurs auf. Ursprünglich war es nicht von Aktiv oder Passiv abhängig (z.B. *secundus* = “folgend”)), («[Il Gerundivo] serve nell'ablativo modale come sostituto del participio presente (p.e. redire ... dicendo psalmos), un uso linguistico che si può far risalire fino a Plauto. Il Gerundivo sostituisce nel latino tardo il participio futuro. Inizialmente non era dipendente né dalla forma attiva né da quella passiva, p.e. *secundus* = “folgend“»).

³³ «Das Gerundiv, Sie wissen, das ist das Mittelwort der Leidensform der Zukunft», TCA/M 167, doc. n. 643.

³⁴ Celan polemizza in questo passo con l'altezza della verità come l'hanno tramandata fino ad oggi le consolidate scuole di pensiero e la religione. D'altra parte qui «-höhe» è anche il segno del processo poetico e si trova per questo in fondo («tief»): si tratta dell'incenerimento di questo concetto tramandato. Nella parola «Fackel-» risuona polemicamente la parola 'Fackelumzug', che sta tanto per le marce dei nazionalsocialisti contro le sinagoghe date alle fiamme ('abfackeln' = dare alle fiamme) quanto per le fiaccolate celebrative di personalità accademiche contro cui manifestavano gli studenti del '68. Non da ultimo si potrebbe leggere in «Fackel-» anche il nome della rivista di Karl Kraus *Die Fackel*. Celan si esprime molto criticamente contro Kraus in particolare per la forte aggressione di questi a Heinrich Heine nell'articolo *Heine und die Folgern*, in *Die Fackel*, 1911, n. 303, pp. 3-33). «Fackel» richiama (in entrambi i sensi del termine) anche la poesia giovanile di Celan *Fackelzug* (*Fiaccolata*): «Kamerad, die Fackel heb / und den Fuß setz stramm. / Ferne ist nur Drahtgeweb. / Und die Erde Schlamm. // Kamerad, die Fackel schwing, / meine Fackel raucht. / Deine Seele ist ein Ding, / das jetzt Feuer braucht. // Kamerad, die Fackel senk, / und verlösche sie. / Wie das Leben ist bedenken. / Und das Sterben eben», («Camerata, alza la fiaccola / e metti il piede sull'attenti. / Distanza è solo filo spinato. / E la terra fango. // Camerata, sventola la fiaccola, / la mia fiaccola fuma. / La tua anima è una cosa, / che ora abbisogna fuoco. // Camerata, abbassa la fiaccola, / e spegnila. / Considera com'è la vita. / E come la morte), GW VI 67 / KGA 399.

le – solo ora – si dà nuova realtà. I due punti dopo la parola «Zeitloch» marcano questa soglia. Il tu nascosto, «inconnu», della seconda strofa, chiamato a costituire il nuovo, è propriamente «colui che è assente, ciò che è assente»³⁵. Il tu è qualcosa di in-visibile su questa soglia, ciò che nella sua in-visibilità caratterizza la poesia, in un certo senso il suo contesto sotterraneo e indiscernibile. Si apre dopo i due punti l'abisso, ovvero la profondità che ancora non smette di sprofondare³⁶. E allo sprofondamento dell'abisso che apre nuove costellazioni corrisponde esattamente la dinamica della poesia.

La seconda strofa si imposta tutta sull'enigmaticità del verbo di «sich einhören», esso vuol dire «darsi familiarità con qualcosa». Colui che parla pretende o richiede/prega una immedesimazione e una partecipazione al processo della poesia. La percezione uditiva è segnata in maniera necessaria già all'inizio dal termine «Posaunen-». Il testo sembra tornare in questo modo al suo luogo di partenza, pur essendo questo non più lo stesso. Il tu ora si deve familiarizzare con il luogo («-stelle») rinnovato. Il luogo dove le «Posaunen», le trombe, fanno la loro entrata e contemporaneamente si oppongono alle trombe sia di Dio e Mosè sia dell'Apocalissi biblica che dei lager nazisti³⁷. Interviene qui l'atto di una *novissima* parola pronunciata paradossalmente nell'ascolto, ché la nuova parola può qui avvenire solo attraverso questo particolare ascolto. Così come deve ascoltare, il tu deve contemporaneamente pronunciare ri-formulando. All'organo verbale viene richiesto di mettersi nella condizione di assumere in sé le funzioni dell'udire, in modo che l'atto della percezione da meramente passivo divenga attivo. Attraverso questa inaspettata acquisizione avviene l'abbandono della più consolidata consuetudine, ma di riflesso anche delle paradossali invenzioni surrealiste. Si tratta di una percezione resa possibile, non di una pura suggestione. Essa trova i suoi presupposti nella poesia stessa, il suo prodursi non mette in discussione solo l'uso degli organi – sinestesia di senso –, ma giunge a più profondi ripensamenti – sinestesia di pensiero. Nei materiali del *Meridiano* si legge ancora: «contro l'associazione di idee mediata – anticipata!! Per una immediata percezione!!».³⁸

Ci si trova infine di nuovo all'inizio, presso «La situazione delle trombe». La poesia vuole raggiungere il suo incontro. «Ma non sta la poesia proprio in questo, ovvero qui nell'incontro – *nel segreto dell'incontro?* / La poesia vuole venire all'altro, ha bisogno dell'altro, ha bisogno di qualcosa che le si

³⁵ «Du = der Abwesende, das Abwesende», TCA/M 137, doc. n. 461.

³⁶ Per una relazione tra «tief» e il tempo cfr. anche la poesia *Weggebeizt*, GW II 31 / KGA 180 (*Corrosa e scancellata*, CP 551).

³⁷ Cfr. in *Todesfuge* l'uso del verbo «pfeifen» («fischiettare»), GW I 39 sg. e III 61 sg. / KGA 40 sg. (*Fuga dalla morte*, CP 61 sg.).

³⁸ «[G]egen das mittelbare – vorwegnehmende – Assoziieren!! Für die unmittelbare Wahrnehmung!!», TCA/M 137, doc. n. 462.

opponga. Lo va a trovare e si riconosce in questo»³⁹. Tuttavia il processo di riconoscimento nell'altro è una tendenza, poiché ancora sempre in corso.

3. Il numero degli interpreti che si sono misurati con la poesia *Die Posaunenstelle* è piuttosto circoscritto, tuttavia gli esiti interpretativi che ne sono scaturiti partono da punti di vista diversi e da approcci contrastanti, essi costituiscono un metro di confronto importante per l'analisi e la comprensione del testo.

Stéphane Mosès, nel suo saggio *Paul Celan: Die Posaunenstelle*⁴⁰, prende le mosse dal riferimento biblico 2. Mosè 19,16-19, in cui viene descritta la scena dove, in occasione della rivelazione di Dio al popolo di Israele attraverso Mosè, tuonano le trombe («Shofar») e divampano le fiamme («Fackel») in segno dell'ira di Dio. Nella lettura di Mosès il testo della poesia sembra in un certo senso dipendere dalla referenza biblica, perdendo così una propria dinamica interna. Sulla base delle parole di Mosès il testo di Celan assumerebbe e elaborerebbe il contenuto testamentario, senza per questo però prenderne veramente le distanze o esercitarvi una reale messa in discussione. L'interprete dimostra la sua tesi riportando come citazione la traduzione di Martin Lutero, che rende la parola «Shofar» con «Posaune», riconoscendovi il segnale di Dio. Dal suo punto di vista la poesia, ricorrendo a tale segnale, dunque rifacendosi alla rivelazione di Dio a Mosè, non fa che restituire il percorso di questi sul monte Sinai, una volta in alto verso il Signore e una volta in basso verso il popolo. E così, attraverso tale movimento divino, la distanza tra la terra e il cielo, tra «tief» e «-höhe», secondo Mosès, si ridurrebbe progressivamente, fino al punto di annullarsi definitivamente una volta giunti nello «Zeitloch»⁴¹. Oltre a caricare i concetti della poesia del significato biblico, Mosès interpreta il testo applicando le tradizionali coppie di opposti della scuola strutturalista, senza porsi la domanda se, di fronte all'opera di risemantizzazione in atto nel testo, sia lecito applicare liberamente tali principi interpretativi⁴². In realtà, «[l]a tensio-

³⁹ «Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – im Geheimnis der Begegnung? // Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht ihm zu», GW III 198.

⁴⁰ In S. Mosès, *Spuren der Schrift*, Frankfurt a. M. 1987, pp. 134-150.

⁴¹ «[I]n der Tiefe dieses Abgrunds erschiebt die Höhe» («Nel profondo dell'abisso appare l'altezza»), ivi, p. 142.

⁴² Si tratta di una reminiscenza strutturalista, delle cosiddette opposizioni binarie: «Wenn ich "hoch" sage, so ist damit auch der Korrelative Begriff "tief" gegeben; sage ich "gut", habe ich damit auch den Begriff "schlecht", und so weiter». («Quando dico "alto" con questo è dato anche il suo correlato "profondo"; se dico "buono" ho anche il concetto "cattivo", e così via»), in L.A. Fedorovic *Muzyka kak predmet logiki*, Mosca 1927, cit. da R. Jakobson e K. Pomoška, *Poesie und Grammatik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982.

ne degli opposti nella poesia non è ammessa. [...] Se l'opposizione fosse mantenuta *come tale*, se si considerasse la lettera, essa esprimerebbe da sola, *per sé*, con forza, il rifiuto di ciò che è stato portato al suo interno e di ciò che le è imposto»⁴³. «Zeitloch», «Leertext» e gli altri *composita*, lungi dal mantenere un ruolo e un significato mutuati dal passato, inseriti in griglie interpretative acquisite, rappresentano il tentativo di affrancarsi da referenze esterne e di costituirsi in maniera inedita all'interno della poesia stessa. Jean Bollack scrive a questo proposito: «Non a caso "Text" e "Stelle" sono in questo testo parole che attraverso la testualità (o "metapoetica") si riferiscono a se stesse prima che a una qualsiasi realtà esterna, poiché la costituzione di significato parte da questa situazione (Stelle)»⁴⁴. Le parole dunque acquistano tutt'altro significato, producono una precisa costellazione e ribaltano il senso tramandato, «[q]uesto stesso principio viene applicato a concetti che per il mondo linguistico di Celan sono così costitutivi come il vuoto, il profondo o l'abisso»⁴⁵.

Anche Bernhard Böschenstein sceglie un approccio interpretativo che prende le mosse dal testo biblico. Tuttavia rinvia non al *Mosè* ma all'*Apocalisse*. Böschenstein riscontra nella poesia di Celan gli elementi del racconto biblico sulla distruzione del mondo all'ottavo capitolo, dove la catastrofe viene annunciata da fiaccole e trombe⁴⁶. Allo stesso modo Richard Reschika – rifacendosi a Böschenstein – prende a modello dei versi la narrazione del Nuovo Testamento. Egli ritiene, come Böschenstein, che nella prima strofa della poesia venga descritta la fine del mondo e che nella seconda venga poi tratteggiata una ricostruzione. Segnale di questa rovina sarebbe il composto linguistico «Leertext»,

⁴³ «La tension des opposés dans le poème n'est pas acceptée. [...] Si l'opposition était maintenue *comme telle*, si la lettre était considérée, elle exprimerait à elle seule, "par elle-même", avec force, le rejet de ce qui est importé et qui lui est imposé», dal saggio inedito di Jean Bollack, cit.

⁴⁴ «Nicht zufällig sind "Text" und "Stelle im Text" in *diesem* Text Wörter, die durch die Textualität (oder: 'metapoetisch') auf sich selber, ehe sie sich noch auf irgendeine äußere Wirklichkeit beziehen, weil die Bedeutungskonstitution von dieser Stelle ausgeht», J. Bollack, Die Posaunenstelle von Paul Celan, in H.-M. Speier (a cura di), *Celan-Jahrbuch 4*, Winter, Heidelberg 1985, pp. 39-53, in particolare p. 44.

⁴⁵ «Dieses Prinzip wird selbst auf Begriffe angewandt, die für die sprachliche Welt Celans so konstitutiv sind wie die Leere, die Tiefe oder der Abgrund», *ivi*, p. 42.

⁴⁶ B. Böschenstein, *Erste Notizen zu Celans letzten Gedichten*, cit., p. 57; Id., *Désorientation orientée. Lecture de quelques poèmes de la dernière année*, cit., p. 152, in particolare: «Le "trou de temps" signale la destruction de ce qui est assujetti au temps, il suspend le texte au bénéfice d'un texte vide qui évoque, avec la annulation du temps, l'écoute d'un seconde texte, lié au son libérateur du septième ange», («Il "buco del tempo" segnala la distruzione di ciò che è soggetto al tempo, esso sospende il testo a beneficio di un testo vuoto che evoca, attraverso l'annullamento del tempo, l'ascolto di un secondo testo, legato al suo liberatore del settimo angelo»).

ovvero una *contradictio in adjecto*, in quanto un testo – spiega Reschika – non può essere vuoto dal momento che è stato scritto, ovvero riempito da scrittura. La destabilizzazione della lingua, lo sgretolarsi della sua logica interna corrisponderebbero alla rovina del mondo. Proprio questo paradosso verrebbe dunque a introdurre il tema dell'apocalisse, poiché infatti il paradosso porta con sé qualcosa di incalcolato e stravolgente. «"Unlesbarkeit dieser / Welt" [Illeggibilità di questo/ mondo] con tali parole inizia una poesia giovanile di Celan (Sp. II 338), in cui il discorso è altrettanto bene quello della fine del tempo che della sua sospensione»⁴⁷. È a questo livello semantico-testuale che Reschika ritiene si instauri un contatto tra lingua (= testo) e mondo. Alla sospensione, cioè alla «fine del tempo, fine di una storia terrorizzante e attraversata dal dolore» segue «l'inizio di un nuovo eone»⁴⁸. Da questa riflessione meta-storica Reschika arriva a ritenere che nel composto «Zeitloch» le determinazioni spazio-temporali perdono la loro ragion d'essere, trattandosi qui piuttosto di un concetto astro-fisico ultraspazio-temporale. Egli pensa ai buchi neri sostenendo: «con la perdita della categoria "tempo" vanno perduti nella poesia di Celan anche tutte le determinazioni spaziali, come dimostrano nella poesia le indicazioni "tief" e "hoch" che ora non rappresentano più un'opposizione»⁴⁹.

Otto Pöggeler d'altro canto rimanda al piano storico, sostiene che la poesia tematizza gli avvenimenti che precedettero la guerra dei sei giorni in Israele nel maggio 1967. Celan, ricorrendo alla parola «Posaune», avrebbe dunque voluto rievocare il momento in cui il rabbino-ufficiale dell'armata, General Shelemo Goren, suonò la tromba per annunciare la conquista della zona del tempio e delle mura a ovest. In questo modo la poesia non farebbe altro che riferire una notizia, nient'altro che una semplice descrizione degli eventi. La data storica cui si richiama Pöggeler non appartiene alla poesia (non vi appartiene anche nel caso Pöggeler stesse riferendo un dato accertato e Celan avesse davvero recepito dai giornali, notiziari, amici o chicchessia la notizia). La data di Celan è piuttosto avverata all'interno e dalla poesia stessa, al di là del particolare avvenimento inventariato dai notiziari. Il «20 gennaio» del *Meridiano* e di Lenz, cui indirettamente si rifà Pöggeler, corrisponde a un evento paradigmatico, non si modella sulla cronologia delle date. È infatti la poesia che carica di valore storico e politico l'evento, non è la storia a riempire di date i vuoti presunti e indecifrati della poesia. La data

⁴⁷ «"Unlesbarkeit dieser / Welt" – mit diesen Worten setzt ein früheres Gedicht Celans ein (Sp. II 338), in dem ebenfalls vom Zeitende bzw. von ihrer Aufhebung die Rede ist», R. Reschika, *Poesie und Apokalypse*, cit., p. 132.

⁴⁸ Dem «Zeitende, Ende einer schrecklichen und leiddurchzogenen Geschichte» folgt «der Beginn des neuen Äons», *ivi*, p. 134.

⁴⁹ «Mit dem Verlust der Kategorie "Zeit" geht daher in Celans Gedicht auch das Ende aller räumlichen Dimensionen einher, wie es die Ortangaben für die "Posaunenstelle", "tief" und "hoch" im Gedicht demonstrieren, die jetzt keine Gegensätze mehr bilden, vielmehr einander aufheben, neutralisieren», *ibid.*

intesse la poesia che a sua volta sostanzializza la data, esse non sono esterne l'una all'altra, si implicano al contrario vicendevolmente. La data costituisce dunque contemporaneamente un passato e un futuro, rispetto al quale si articola un progetto politico. In Celan lo sterminio degli ebrei nei campi di concentramento costituisce questo precedente paradigmatico su cui si istituisce il lavoro di «riformulazione»⁵⁰ dello stato di cose e della percezione della realtà. L'idea di Pöggeler è simmetricamente opposta. Secondo la sua interpretazione qui sarebbero i momenti di riscatto della comunità ebraica, in quanto date storico-biografiche, a rispecchiarsi dall'esterno nella poesia. Di qui, associando gli avvenimenti e i pensieri indistintamente sotto il grande denominatore comune dell'ebraismo, si giunge facilmente a rischiose e allarmanti implicazioni politiche: come quella di una latente inclinazione simpatizzante del poeta bukowino per i movimenti nazionalistici di Israele⁵¹. In verità l'espressione «Posaunenstelle» allo stesso modo come «Posaunenschall» («squillo di tromba») segna una contropartita, la differenza in rapporto alla realtà 'ebraica' [...] l'assimilazione pura e semplice appare esclusa»⁵². Nella poesia di Celan è all'opera una memoria critica produttiva, non un semplice autoriconoscimento nella cronologia storica o nell'ideologia – «il significato procede [...] verso un ricostituirsi assoluto»⁵³.

La poesia si rivolge programmaticamente a un tu, non in quanto metro destinatario, bensì come luogo della poesia in cui si dà la possibilità di una nuova «immediata percezione». Il tu è l'idea dell'altro, di un radicale altro che compare nella poesia solo dopo la cesura, dopo l'interruzione di un tramandare 'circolare'. Per Böschenstein si avvera nella poesia una fatale fine del mondo, mentre per Mosès il 'sotto' e il 'sopra' meta-storici vengono a coincidere, collassando insieme al tempo l'uno sull'altro. In entrambi i casi il concetto di altro interviene come evento esterno a creare le condizioni perché questo tutt'altro si dia nella poesia. La poesia in realtà non richiede dall'esterno un completamento, poiché essa è già in sé compiuta, è infatti da essa che il tutt'altro scaturisce. E scaturisce appunto dal-

⁵⁰ Secondo il concetto della «Um-formung» concepito e applicato alla poesia di Celan per la prima volta da Jean Bollack, cfr. i suoi libri *Paul Celan. Poetik der Fremdheit*, Zsolnay, Vienna 2000, e *Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur*, Wallstein, Gottinga 2006.

⁵¹ Lydia Koelle, impiegando una presunta neutralità delle informazioni e delle associazioni, suggerisce nel suo libro, tra le righe, un influsso delle correnti sioniste su Paul Celan, sia in giovane età, sotto l'educazione del padre, sia nella maturità, attraverso le letture di Jehuda Halevi e Chaim Nachman Bialik. Il fatto che una tale trattazione possa passare per pura documentazione non esenta la Koelle da colpe di fraintendimento. Cfr. L. Koelle, *Paul Celans pneumatisches Judentum*, cit., p. 276.

⁵² ««Posaunenschall» marque une contropartie, la différence par rapport à la réalité 'juive' [...] l'assimilation pure et simple paraît exclu», dal saggio inedito di Jean Bollack, cit. «Posaunenschall» rimanda qui alla poesia *Es ist alles anders*, GW I 284 sg. / KGA 162 sg. (*È tutto diverso*, CP 491 sg.).

⁵³ «La signifiante procède [...] à une réfection absolue», *ibid.*

la cesura, grammaticalmente realizzata dal colon, ovvero i due punti alla fine della prima strofa. Alla cesura segue un'apertura verso l'altro, ovvero l'apertura di una zona in cui la percezione della realtà assume nuova forma. Il colon non va dunque pensato come uno strumento in soccorso della poesia, bensì come un'istanza interna al testo. Rileggendo l'opera di Celan, questa figura non solo ritorna frequentemente come figura grammaticale, ma come concetto poetologico: *Kolon* è il nome di una poesia della raccolta *Die Niemandrose (La rosa di nessuno)*. Sono gli stessi versi a spiegare: «für / wieviel Vonsammengeschiedenes» (per / quanto di insiemediviso). Essa non rappresenta semplicemente un taglio, ma anche una cucitura o ricucitura: «Auch wer das Band zerschnitt zu dir hin,/ [...] knüpft es neu, in der Gehugnis,» («Anche chi ti strappò la fascia, / [...] la riallaccia di nuovo, nella memoria,») ⁵⁴. Ciò che qui viene presentata è una forma di unione e separazione a un tempo, il risultare divisi da un'unione e uniti attraverso una separazione. La forma di questa inedita soluzione è il paradosso, esso diviene con la poesia di Celan la condizione della memoria storica e dell'incontro con l'altro – il paradosso inaugura il processo di ricostituzione all'interno del giardino vuoto del tempo («Zeitgehöft») ⁵⁵.

Lo «Zeitloch» introduce all'ultima strofa, conducendo all'incontro dell'io con il tu. Al tu viene rivolta, e in un certo senso consegnata, la parola sotto forma di comando/preghiera, poiché esso è il mezzo necessario e più adeguato alla poesia perché avvenga quell'«immediata percezione». Per Mosès, Pöggeler e Arnold Stadler ⁵⁶ il tu invece è ridotto a un *alter ego* in cui l'io trova il suo rispecchiamento ⁵⁷. Da questa prospettiva alla fine della poesia non si darebbe altro che un ritorno all'identico io-soggetto. In questa misura il comando «hör dich ein / mit dem Mund», alla luce di queste interpretazioni, verrebbe inteso come una richiesta

⁵⁴ Dalla poesia *Du sei wie Du*, GW II 327 / KGA 304 (*Sii come sei*, CP 1091).

⁵⁵ «Zeithof» letteralmente «chiostro del tempo», è un concetto fenomenologico proveniente da Husserl, che Celan riutilizza in diverse poesie, *Schwimmhäute*, GW II 297 / KGA 293 (*Membrane natatorie*, CP 1037), *Mapesbury Road*, GW II 365 / KGA 326 (*Mapesbury Road*, CP 1155), e durante la scrittura del *Meridiano*.

⁵⁶ A. Stadler, *Das Buch der Psalmen und die deutschsprachige Lyrik des 20. Jahrhunderts. Zu den Psalmen im Werk Bertold Brechts und Paul Celans*, Böhlau, Colonia 1989.

⁵⁷ S. Mosès, *Paul Celan*, cit., p. 143: «Die Befehlsform des zweiten Satzes, in dem der Dichter gewissermaßen zu sich selbst spricht» («La forma di comando della seconda frase in cui il poeta in un certo senso parla a se stesso»); O. Pöggeler, *Sein und Nichts (Essere e Nulla)*, in W. Böhme (a cura di), *Zu Dir hin. Über mystische Lebenserfahrung von Meister Eckart bis Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1990, pp. 270-301, qui p. 293: «[D]och wenn er in unserem Gedicht am Schluß sagt, "hör dich ein", dann scheint er sich selbst». («Tuttavia quando alla fine della poesia egli dice «hör dich ein», sembra lo dica a se stesso»); A. Stadler, *Das Buch der Psalmen*, cit., p. 248: «So ist es wohl der Dichter selbst, der sich "hör dich ein / mit dem Mund" zuspricht». («Questo dunque è il poeta stesso, che si attribuisce i versi "hör dich ein / mit dem Mund"»).

dell'io a se stesso e la presenza del tu risulterebbe solo fittizia. Invece di un dialogo tra l'io e il tu ne risulterebbe un mero monologo. Reschika si attiene a questa linea e scrive: «Inteso in un senso autoriflessivo, l'imperativo alla fine della poesia potrebbe essere un'auto-invito del poeta a percepire l'apocalissi non solo in maniera ricettivo-passiva, bensì di renderle realtà per una via produttivo-attiva»⁵⁸. In realtà in questo circolo chiuso non vi è posto per nessun nuovo impulso, l'unico risultato è una fine della storia in cui l'io ripiega su se stesso. Nessun nuovo generarsi è riconosciuto in questo modo nel processo poetico in corso. La poesia, al contrario di quanto ritiene Reschika, percepisce e rende verità nella misura in cui non tramanda ma nega la tradizione, nella misura in cui cioè presentifica in maniera del tutto originale il tempo storico degli avvenimenti. Tale concezione della storia è filtrata attraverso la lingua e i suoi paradigmi risemantizzati. Ciò che producono e impongono la sintassi e il lessico dell'inaspettato, «hinausposaunenendes einhören», è un nuovo statuto in cui l'istanza del soggetto-io abbandona la sua posizione dominante, per spostarsi in un secondo luogo o luogo secondario.

Mosès rimanda il testo alla bibbia. Il nesso tra l'evento storico e la poesia non è per lui in primo piano. Pöggeler si riferisce a un avvenimento concreto senza poter afferrare la portata estesa della storia. Per Reschika, reinterpretando le *Anticipazioni* di Böschenstein, l'autoriflessione non avviene che nel testo di riferimento, cui la poesia dovrebbe alludere, nell'*Apocalisse*. In tutti e tre i casi i versi risultano nient'altro che un surrogato di un'istanza più alta, per la quale essi starebbero. In tutti e tre i casi tuttavia rimangono ineffettuati i due piani fondamentali della poesia: quello della rielaborazione autonoma dei materiali che la poesia ha selezionato e quello della creazione di un sottotesto in cui si dipana, tutt'uno col testo, l'esperienza biografica e storica.

⁵⁸ «In einem autoreflexiven Sinne verstanden, könnte der Imperativ am Ende des Gedichtes so eine Selbstaufforderung des Dichters sein, die Apokalypse nicht nur rezeptiv-passiv wahrzunehmen, sondern sie gleichzeitig auf einem poetischen, produktiv-aktiven Wege wahrzumachen», in R. Reschika, *op. cit.*, p. 136.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

MASSIMO BALDI è dottorando in Filosofia presso l'Università degli Studi di Siena. È redattore dell'annuario di poesia «I Quaderni del Battello Ebbro» e del semestrale «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico».

ROBERTO BARTOLI, poeta e giurista, è Professore associato di Diritto penale presso l'Università degli Studi di Firenze. Come poeta, è autore dei libri *Nell'impossibile del volto e della lingua* (1999) e *Sull'ara del mondo* (2007).

GIUSEPPE BEVILACQUA, già Professore ordinario di Lingua e letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Firenze, è autore di numerosi saggi e traduzioni. Si ricordino *Saggio sulle origini del romanticismo tedesco* (2000), *Lecture celaniane* (2001), *Novecento tedesco* (2004), *Una questione hölderliniana. Follia e poesia nel tardo Hölderlin* (2007). È il curatore, tra l'altro, dei volumi di Paul Celan *Poesie* (1998) e *La verità della poesia. Il Meridiano e altre prose* (1993).

JEAN BOLLACK ha insegnato a Lilla, dove ha creato una scuola di ricerche filologiche. Tra le sue opere ricordiamo *Empédocle. Les Origines* (1965; 1992); *L'Œdipe roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations* (1990); *Sens contre sens. Comment lit-on? Entretiens avec Patrick Lored* (2000); *Poesie contre poésie. Celan et la littérature* (2001); *L'Écrite. Une poétique dans l'oeuvre de Paul Celan* (2003); *Parménide. De l'Étant au monde* (2006).

BERNHARD BÖSCHENSTEIN è Professore Emerito di Letteratura tedesca e Letterature comparate presso l'Università di Ginevra. Tra le sue opere ricordiamo *Hölderlins Rheinymne* (1959; 1968), *Studien zur Dichtung des Absoluten* (1968), *Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan. Wirkung und Vergleich* (1977; 1982). Ha inoltre curato una edizione critica di *Der Meridian* (1999) di Paul Celan e il volume *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenz* (1997).

FRANCESCO CAMERA è Professore associato presso l'Università degli Studi di Genova, dove insegna Ermeneutica Filosofica. Tra le sue opere ricordiamo *Il problema del tempo nel primo Heidegger* (1984), *L'ermeneutica tra*

Heidegger e Lévinas (2001), *Ermeneutica e filosofia trascendentale* (2003), *Paul Celan. Poesia e religione* (2003). Ha curato l'edizione italiana di opere di M. Heidegger come *Concetti fondamentali* (1989), *Eraclito* (1993) e di H.-G. Gadamer come *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan* (1989).

ROBERTO CARIFI è poeta e filosofo. Tra le sue opere ricordiamo *Infanzia* (1984), *Occidente* (1990), *Il Figlio* (1995), *Amore d'autunno* (1998), *Europa* (1999), *Il segreto e il dono* (1994), *Le parole del pensiero* (1995), *Nomi del Novecento* (2000). Ha curato, tra le altre, l'edizione italiana di *Madame Bovary* di Flaubert, di *Fedra* di Racine, e de *Il canto del dipartito* di Trakl.

FABRIZIO DESIDERI è Professore ordinario di Estetica presso l'Università degli Studi di Firenze. Tra le sue opere ricordiamo *Walter Benjamin. Il tempo e le forme* (1980), *Quartetto per la fine del tempo. Una costellazione kantiana* (1991), *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin* (1995), *Il velo di Iside. Coscienza, messianismo e natura nel pensiero romantico* (1997), *L'ascolto della coscienza. Una ricerca filosofica* (1998), *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea* (2002), *Il passaggio estetico. Saggi Kantiani* (2003), *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte* (2004), (con Chiara Cantelli) *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle neuroscienze* (2008). Ha curato edizioni italiane delle opere di Benjamin, Kant, Nietzsche, Novalis, Simmel.

IRENE FANTAPPIÈ è dottoranda in Letterature Comparete presso l'Università degli Studi di Bologna. Ha curato assieme a Camilla Miglio il volume *L'opera e la vita: Paul Celan e gli studi comparatistici* (2008). Ha curato il volume di saggi di Karl Kraus *Con le donne monologo spesso. Morale, stampa e vita erotica nella Vienna d'inizio Novecento* (2007).

FILIPPO FIMIANI è Professore associato di Estetica, di Poetica e Retorica, nonché di Retorica e Stilistica presso l'Università degli Studi di Salerno, e *Visiting Professor* all'Université de Pau et des Pays de l'Adour. Tra i suoi volumi, *La sovranità dell'evento* (1994), *Poetiche e genealogie* (2000), *Poetica Mundi* (2001), *Forme Informi* (2005). Ha curato l'edizione italiana di *Lautréamont* di Gaston Bachelard (1989), *Introduction à la peinture hollandaise* (con una pref. di J.M.Rey, 1999) e *Art Poétique* (2002) di Paul Claudel.

ANDREA MECACCI è ricercatore presso l'Università degli Studi di Firenze. Tra le sue opere ricordiamo *Hölderlin e i greci* (2002) e *La mimesis del possibile. Approssimazioni a Hölderlin* (2006). Ha curato l'edizione italiana di opere di Cassirer, Gadamer, Ernst Meister.

CAMILLA MIGLIO è professore associato di Letteratura tedesca presso l'Università di Napoli, «l'Orientale». Tra le sue opere ricordiamo *Celan e Valéry. Poesia, traduzione di una distanza* (1997) e *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan* (2005). Ha tradotto numerose opere letterarie (tra cui Enzensber-

ger, Kafka) e saggistiche (Paul Klee, Peter Waterhouse, Ulrike Draesner). Ha ricevuto nel 2005 il Premio Ladislao Mittner per gli studi di Germanistica rilasciato dal Ministero degli esteri tedesco in collaborazione con l'Agenzia tedesca per gli scambi accademici (DAAD).

MASSIMO PIZZINGRILLI è dottorando in Germanistica presso l'Università di Osnabrück. In preparazione di pubblicazione sono la traduzione e cura del libro di Christoph König *Strettoie* e l'epistolario tra Paul Celan e Ilana Shmueli.

MARIANNA RASCENTE è dottoranda in Filosofia presso l'Università degli Studi di Pisa ed è membro del CISE (Centro Interdipartimentale di Studi sull'Ebraismo).

SALVATORE TEDESCO è Professore associato di Storia dell'estetica presso l'Università degli Studi di Palermo e segretario della Società Italiana d'Estetica. Ha pubblicato i volumi: *Alla vigilia dell'Aesthetica* (1996), *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco* (1997), *Studi sull'estetica dell'Illuminismo tedesco* (1998), *L'estetica di Baumgarten* (2000), *Le sirene del Barocco* (2003), *Il metodo e la storia* (2006). Ha inoltre curato le edizioni italiane degli scritti di estetica di A.G. Baumgarten: *Lezioni di Estetica* (1998), *Riflessioni sulla Poesia* (1999, insieme con P. Pimpinella), *L'Estetica* (2000).

INDICE DEI NOMI

- Aderca M. 170
Adorno Wiesengrund T. VII, 47, 78, 88, 99, 102, 107-108, 141, 143-144, 204
Agamben G. 40
Agostino (Aurelio Agostino d'Ippona) 81, 89, 94, 152
Aiello M.T. 60
Albers B. 158
Alighieri D. 89
Allemann B. 15, 37, 47, 163, 187
Améry J. 150
Anders O. 24, 49, 148, 200
Angelino C. VII, 48
Antonescu I. 169, 181
Apel F. 159
Aragon L. 78, 168
Arasse D. 83
Arendt H. 77
Arghezi T. 167-169, 175, 180-184
Atget E. 78
Attias J.-C. 15
Ausländer N. 165, 167, 171

Bachmann I. 149, 180, 203
Bacon F. 93, 142
Badiou B. 47-48, 77, 80, 82, 193
Badiou A. 80
Baldi M. VII, 27, 37, 123, 203
Balzac H. 78
Banuş M. 170
Bartoli R. XI, 141, 203
Bataille G. 174
Baudelaire C. 78, 80, 93

Becker O. 123-137
Béguin C. 50
Belting H. 90
Bemporad G. 86
Bender H. 50, 58, 74
Benjamin W. VII, XI, 40, 72, 78, 80, 82, 84-85, 88, 95, 204
Benn G. x, 53
Bennett J. 95
Berman A. 159
Bevilacqua G. VIII, X-XI, 3, 15-16, 27-28, 32, 37-38, 41-43, 47, 65-66, 70-72, 75, 82, 98, 107, 113-114, 141, 157, 164, 180, 184, 187, 203
Bialik C.N. 200
Bianchi R. 50, 112
Bigongiari P. VIII
Bistolfi M. 103
Blanchot M. VII, 48, 65, 67, 81, 85, 90, 93-94, 113
Blandiana A. 171, 182
Blöcker G. 149
Boccafogli L. 159
Bogumil S. 27
Böhme W. 201
Bollack J. VII-VIII, XI, 15, 24, 80, 102, 160, 198, 200, 203
Boltanski C. 81
Bonney I. 87
Bonola G. 115
Böschenstein B. VIII, XI, 27, 44, 55, 98, 113, 187, 191, 198, 200, 202-203
Brassai (G. Halász) 78

- Brentano C. 33
 Breton A. 78, 168, 175-176
 Broda M. 59, 191
 Buber M. 21, 52, 54, 60-61, 128, 152
 Bücher R. 15, 37, 47, 163, 187
 Büchner G. x, 30, 32, 69, 103, 120,
 124, 164, 166
 Buck T. 48
 Buhr G. x, 37
 Buican A. 170-171
 Burac R. 79
 Burger S. 94
 Burke P. 88

 Caillois R. 82
 Cayrol J. 82, 94-95
 Camera F. VII, XI, 37, 47, 91, 95, 141,
 178-179, 203
 Camus A. 89
 Canali L. 79
 Caraion I. 170, 175
 Carifi R. VIII, XI, 65, 204
 Cassian N. 170-171, 186
 Cassin B. 80
 Cassirer E. 125, 204
 Celan E. 80, 82, 103
 Celan P. VII-XI, 3-20, 22-33, 37-40,
 42, 44-45, 47-63, 65-75, 77-95,
 97-124, 126-129, 131, 135, 137,
 141-142, 144, 146-161, 163-195,
 197-201, 203-205
 Chalfen I. 4, 24, 54, 167-168, 170
 Char R. 80, 89, 95
 Checov A. 170
 Chestov L. 19
 Chiodi P. 117
 Ciglia F.P. VII, 58, 61
 Cioran E. 8
 Colin A.D. 27, 164, 168-169, 174-
 175, 179
 Connor S. 86
 Corbea-Hoisie A. x, 3
 Convert P. 81
 Courbet G. 93
 Croce B. 13, 23, 69, 75, 177, 180

 Crohmălniceanu O.S. 170-173
 Croon J.H. 90
 Cugno M. 175
 Cvetaeva M. 7, 97

 Dähnert G. 148
 Dal Bianco S. VIII, 70
 Dal Bo F. 113
 De Angelis E. VII, 99, 107
 De Angelis M. VIII
 Decroux E. 148
 Deleanu H. 170
 Del Fabbro F. 166
 Derrida J. VII-VIII, 47, 51, 62, 91, 113-
 114, 117-119, 156
 Desideri F. VII, 40, 69, 204
 Di Cesare D. 116, 157
 Dickinson E. 9
 Dilthey W. 128
 Dinesen R. 158
 Dolfini G. 120
 Dostoevskij F. 81
 Drozdowski G. 167
 Du Bouchet A. 58
 Durand G. 85
 Duras M. 92

 Eichmann A. 154
 Eluard P. 168, 175, 177
 Eminescu M. 166-168
 Emmerich W. 26
 Enzensberger H.M. 152
 Eraclito 108, 110-111, 204
 Ernst M. 75, 80, 82, 176, 204
 Esiodo 6

 Falcidio 89
 Fallik D. 166
 Fantappiè I. 40, 147-149, 153, 204
 Fassbind B. 52, 58
 Fed'kovych O.J. 165
 Fedorovic L.A. 197
 Felstiner J. 8
 Ferrario E. 62

- Fichte J.G. 166
 Fimiani F. xi, 77-78, 204
 Fioretos A. 24, 27
 Flaubert G. 95, 204
 Forgiane M.A. 101
 Frabotta B. 171, 182
 Franzos K.E. 166
 Freud S. 12, 15, 82

 Gadamer H.-G VII-VIII, 37-39, 41-43, 47, 62, 72, 91, 125, 141, 204
 Galimberti U. 3
 Gantheret F. 94
 Gargani A.G. 72
 Garroni E. 132
 Gehlen A. 130
 Gellhaus A. VII, 27, 29, 32, 49, 54, 63, 98
 Geier M. 27, 98
 Geiger M. 131
 George S. 27, 164
 Gerz J. 81
 Gethmann C.F. 124-125
 Gethmann-Siefert A. 27, 123-124, 130-131
 Giacometti A. 80, 91-92
 Gidion-Welcher C. 80
 Ginzburg C. 95
 Gisel P. 15
 Giudici G. VIII
 Goethe J.W. 3, 23, 25, 94, 164, 166-167, 170
 Goll C. IX-X
 Goll Y. IX, 16, 28
 Goltschnigg D. 164
 Goren S. 199
 Greisch J. 116
 Grassi L. 40
 Günzel E. 17, 25
 Guțu G. 164, 171, 185-186

 Halevi J. 200
 Hamburger M. 106
 Handke P. 94

 Hannover H. 24
 Hannover-Drück E. 24
 Hartmann G.H. 123
 Hartmann K. 123
 von Harmut N. 116
 Heaney S. 82
 Heidegger M. VII, 47, 52, 54, 61, 90, 94, 101, 104, 109, 116-119, 124-125, 128, 131, 141, 203-204
 Heilmann L. 40
 Heine H. 87, 97, 150, 195
 Heydorn H.-J. 192-193
 Herder J.G. 130
 Hesse H. 165
 Heyse C.A. 39
 Hitler A. 63, 169
 Hoffmann E.T.A. 91-92
 Hofmannsthal H. 86, 164
 Hoheisel H. 81
 Hohenegger H. 132
 Hohl R. 92
 Hölderlin F. X, 17-18, 27-30, 32-33, 40, 68, 97-112, 189-190, 203-204
 Holzweissig F. 194
 Horowitz E. 168
 Hugo V. 78
 Husserl E. 61, 123-124, 131, 201

 Ingarden R. 131
 Ionesco E. 175

 Jabès E. 48, 65
 Jacob M. 175
 Jackson J.E. 58
 Jakobson R. 40, 197
 Jamme C. 27, 29, 54, 98
 Janz M. 41, 43
 Jarauta F. 80
 Jaspers K. 3
 Jedlicka G. 92
 Jens W. 28
 Joyce J. 85
 Jung C.G. 16

- Kafka F. 4, 8, 23, 25, 44, 80, 84, 142,
 173-174, 186, 205
 von Kahler E. 193
 Kant I. 117, 132-133, 135, 204
 Kaufmann F. 131
 Kersten P. 151
 Kertesz I. 92
 Kiefer A. 78, 82-83
 Kittner A. 170-171
 Klatenbeck F. 15
 Klee P. 91, 205
 Kleine G. 19, 39, 165
 Koelle L. 191, 200
 König P. 37-39, 41, 205
 Koppen E. 94
 Kraft R. 169
 Krakauer S. 95
 Kratzenstein C.G. 39, 41
 Kraus K. 22-23, 164, 167, 195, 204
 Kropotkin P.A. 66
 Kühner R. 194

 Lackner R. 4
 Lacoue-Labarthe P. 27, 110
 Landauer G. 66, 192-193
 Lauterwein A. 78, 83
 Lawitschka V. 80
 Lehmann J. 27
 Leibovici R. 24
 Lennartsson E.-L. 148, 150-151,
 153
 Lenz R. 30-31, 120-121, 166, 188,
 199
 Leopardi G. 89
 Lermontov M.J. 170
 Lesch W. 58
 Leskien J. VIII, 3, 18, 31, 83, 104,
 175
 Lessing G.E. 19
 Lestrangle-Celan G. 11, 37, 77, 80,
 83-85, 91-93, 164-165
 Levi P. 6, 92, 150
 Lévinas E. VII, 47-48, 52, 57-63, 66,
 72, 90, 204

 Liebknecht K. 17, 24-25
 Liebknecht S. 22
 Lucrezio (Tito Lucrezio Caro) 79
 Lukacs G. 126, 129, 133
 Luria I. 94
 Luxemburg R. 17, 22-25

 Maj B. 108
 Maldonado G. 80
 Mandel'stamm O. x, 33, 73
 Mandruzzato E. 29-30
 Mann T. 79, 86, 93-94
 Maragliano G. 66
 Marco Aurelio (Cesare Marco Au-
 relio Antonino Augusto) 86
 Margul-Sperber A. 171
 Marin L. 90, 166, 175
 Martin Lutero 192, 197
 Mason R.M. 58
 Matteucci G. 40
 Mazzoni B. 171
 Mecacci A. 97, 107, 204
 Meinecke D. 43
 Melandri E. 118
 Mendelssohn M. 19
 Mezzanzanica M. 124
 Michel W. 33, 189
 Michelet J. 95
 Miglio C. xi, 40, 49, 52, 122, 141,
 149, 153, 163, 172, 181, 204
 Milner J.-C.
 Mincu M. 166, 175, 181
 Mitscherlich A. 15
 Mittelstrass J. 123-124, 130
 Moog-Grünwald M. 94
 Moissi A. 166
 Montani P. 107
 Mosès S. 59, 197, 200-202
 Mulder E. 15
 Mumford L. 80
 Musil R. 79
 Müssener H. 158

 Nancy J.L. 119

- Naum G. 175-176, 178-179
 Niemchewski F. 165
 Nietzsche F. 84, 88, 92, 109, 119, 204
 Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) 68, 94, 160, 204
 Novaro L. 101

 Olsson A. 24, 148
 Olsuifieva M. 53
 Omero 6, 143, 204

 Paalen W. 177
 Pagliaro A. 111
 Palmer L.R. 194
 Paoli F. 87
 Pană S. 175
 Paun A. 175
 Peguy C. 79
 Perels C. 80
 Perpeet W. 81
 Petronio (Tito Petronio Arbitro) 177
 Petrosino S. 60
 Philippide A. 175
 Pigeaud J. 77
 Pindaro 29, 33, 103-105, 110-112, 189
 Pizzingrilli M. VIII, XI, 15-16, 24, 44, 149, 187, 205
 Platone 89, 97, 111
 Pöggeler O. VII-VIII, 27, 29, 43, 54, 60, 98, 124-125, 132, 199-202
 Poggi V. 106
 Poliziano A. 89
 Poma A. 54
 Pomoska K. 197
 Pons A. 18, 21
 Popovich A. 165
 Porena I. VIII, 151-152, 155-156
 Pound E. 86, 94
 Proust M. 95, 142

 Quintiliano 89

 Raboni G. 93
 Rambach J.-C. 77
 Ranchetti M. VIII, XI, 3, 18, 31, 83, 104, 175
 Rancière J. 88
 Rascente M. XI, 113, 156-157, 205
 Ray M. 177
 Reich W. 165
 Reichert S. 15, 37, 47, 163, 187
 Reik T. 81
 Reinhardt K. 101
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 128-129
 Reschika R. 191, 198-199, 202
 Resnais A. 82
 Reuß R. x, 37
 Rezzori (von) G. 167
 Reverdy P. 175
 Richter H. 47, 92
 Rickert H. 131
 Ricoeur P. 156
 Rilke R.M. 27, 90, 164
 Rimbaud A. x, 48, 158, 168
 Riquelme J.P. 85
 Rispoli M. 23
 Ritter J. 125
 Rodiek C. 94
 Roll S. 175
 Rosenzweig F. 21, 115, 120, 155
 Rothacker E. 123-124, 128-129, 131-132
 Ruchat A. 147
 Ruschi R. 103, 190
 Ruskin J. 79

 Sachs N. 87, 97, 147-156, 158-161
 Scheler M. 131-132
 Schelling F.W.J. 125-126, 131, 135
 Schiaffino A. VII, 102
 Schiller J.C.F. 164, 166-167
 Schlesak D. 164
 Schmueli I. VIII, 27, 89
 Schmull H. 37, 55, 113, 187
 Scholem G. 15, 18, 52, 78

- Schopenhauer A. 166
 Schwab C.T. 32
 Schwarz D.T. 84-85, 165
 Schwedelm K. 158
 Schweppenhäuser H. 78
 Schwob A. 164
 Scibilia G. VII, 51
 Shakespeare W. x, 152, 168-169
 Shalev-Gerz E. 81
 Sebald W.G. 80, 83, 85
 Sereni V. VIII, 181
 Silbermann E. 168-169
 Snell B. 108
 Socrate 87
 Sofocle 99, 101, 103, 110, 190
 Solger K.W.F. 125-126, 131, 133
 Solmi R. 88
 Solomon P. x, 25-26, 163, 170-172,
 184-186
 Sossi F. 61
 Sparr T. 188
 Speier H.-M. 27, 37, 98, 198
 Spinoza B. 19
 Stadler A. 201
 Steiner G. 50
 Susman M. 15, 18
 Szondi P. VII-VIII, x, 24, 102, 108,
 114, 141
 Tedesco S. XI, 129
 Terreni L. 29, 121
 Tiedemann R. 78
 Tischler S. 94
 Tolstoj L. 90
 Trotzki L. 168
 Ungaretti G. 152
 Urmuz (Demetru Demetrescu-
 Buzău) 175
 Valéry P. 50, 52, 80, 194, 204
 Valtolina A. 78
 Vanhèse G. 164
 Van Gogh V. 83, 93, 95
 Van Speybroeck D. 15
 Vattimo G. 117
 Vernant J.-P. 90
 Viano C. VII
 Vico G. 89
 Villalta G.M. VIII, 70
 Vineia I. 175
 Vorobkievich I. 165
 Voronca I. 175
 Waern I. 147-148, 150, 152-154
 Wagner H. 123
 Walden H. 175
 Warburg A. 93
 Weber W. 63
 Weissglas I. 168-169, 171
 Wertheimer J. VII, 37, 113, 155, 187
 Wiedemann B. VII, IX-X, 47, 77,
 147, 152, 164, 170-171, 175-178,
 180, 187
 Wiemer T. 58
 Wiesel E. 92
 Winckelmann J.J. 94
 Wittgenstein L. 71-72
 Wittkop C. 37
 Wittner W. 166
 Wögerbauer W. 15, 37-39, 41-43
 Yerushalmi Y. 154
 Young J.E. 81
 Zagari L. 53
 Zanzotto A. VIII, 70, 74-75, 85, 89,
 92, 95
 Zbikowski R. 27, 29, 32, 98
 Zola E. 14, 78

STUDI E SAGGI

Titoli pubblicati

ARCHITETTURA E STORIA DELL'ARTE

Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*

Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*

Biagini C. (a cura di), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipomorfologica dell'edilizia ospedaliera storica*

Fрати M., "De bonis lapidibus concis": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. *Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*

Maggiora G., *Sulla retorica dell'architettura*

Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*

Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*

CULTURAL STUDIES

Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A 1.1.68 chez Patañjali et Bharthari*

Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*

Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*

Rigopoulos A., *The Mahānubhāvs*

Squarcini F. (a cura di), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*

Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione nella storia dell'islam*

DIRITTO

Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*

Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*

Federico V., Fusaro C. (a cura di), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*

Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni sul diritto islamico*

ECONOMIA

Ciappei C. (a cura di), *La valorizzazione economica delle tipicità rurali tra localismo e globalizzazione*

Ciappei C., Citti P., Bacci N., Campatelli G., *La metodologia Sei Sigma nei servizi. Un'applicazione ai modelli di gestione finanziaria*

- Ciappei C., Sani A., *Strategie di internazionalizzazione e grande distribuzione nel settore dell'abbigliamento. Focus sulla realtà fiorentina*
- Garofalo G. (a cura di), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*
- Laureti T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*
- Lazzeretti L. (a cura di), *Art Cities, Cultural Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*
- Lazzeretti L. (a cura di), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*
- Lazzeretti L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*
- Lazzeretti L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafa di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*
- Simoni C., *Approccio strategico alla produzione. Oltre la produzione snella*
- Simoni C., *Mastering the Dynamics of Apparel Innovation*

FILOSOFIA

- Baldi M., Desideri F. (a cura di), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*
- Cambi F., *Pensiero e tempo. Ricerche sullo storicismo critico: figure, modelli, attualità*
- Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*
- Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Estetiche della percezione*
- Giovagnoli R., *Autonomy: a Matter of Content*
- Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*

LETTERATURA, FILOLOGIA E LINGUISTICA

- Dei L. (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*
- Franchini S., *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*
- Francovich Onesti N., *I nomi degli Ostrogoti*
- Gori B., *La grammatica dei clitici portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*
- Lopez Cruz H., *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*
- Pavan S., *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*
- Svandrilik R. (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*
- Totaro L., *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*

POLITICA

- De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'età del positivismo*
- De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. 1. L'Ottocento*
- Spini D., Fontanella M., *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*

PSICOLOGIA

- Aprile L. (a cura di), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*
- Barni C., Galli G., *La verifica di una psicoterapia cognitivo-costruttivista sui generis*
- Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significatività dell'ipotesi nulla in psicologia*

SOCIOLOGIA

- Alacevich F., *Promuovere il dialogo sociale. Le conseguenze dell'Europa sulla regolazione del lavoro*
- Bettin Lattes G., *Giovani Jeunes Jovenes. Rapporto di ricerca sulle nuove generazioni e la politica nell'Europa del sud*
- Bettin Lattes G. (a cura di), *Per leggere la società*
- Catarsi E. (a cura di), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*
- Leonardi L. (a cura di), *Opening the European Box. Towards a New Sociology of Europe*
- Nuvolati G., *Mobilità quotidiana e complessità urbana*
- Ramella F., Trigilia C. (a cura di), *Reti sociali e innovazione. I sistemi locali dell'informatica*
- Rondinone A., *Donne mancanti. Un'analisi geografica del disequilibrio di genere in India*

STORIA E SOCIOLOGIA DELLA SCIENZA

- Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (a cura di), *Joseph Guillaume Desmaisons Dupallans. La Francia alla ricerca del modello e l'Italia dei manicomi nel 1840*
- Cartocci A., *La matematica degli Egizi. I papiri matematici del Medio Regno*
- Guatelli F. (a cura di), *Scienza e opinione pubblica. Una relazione da ridefinire*
- Lippi D., *Illacrimate sepolture. Curiosità e ricerca scientifica nella storia delle riesumazioni dei Medici*
- Meurig T. J., *Michael Faraday. La storia romantica di un genio*

STUDI DI BIOETICA

- Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso un comune diritto europeo per la bioetica*
- Bucelli A. (a cura di), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*
- Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni future*
- Galletti M., *Decidere per chi non può. Approcci filosofici all'eutanasia non volontaria*

