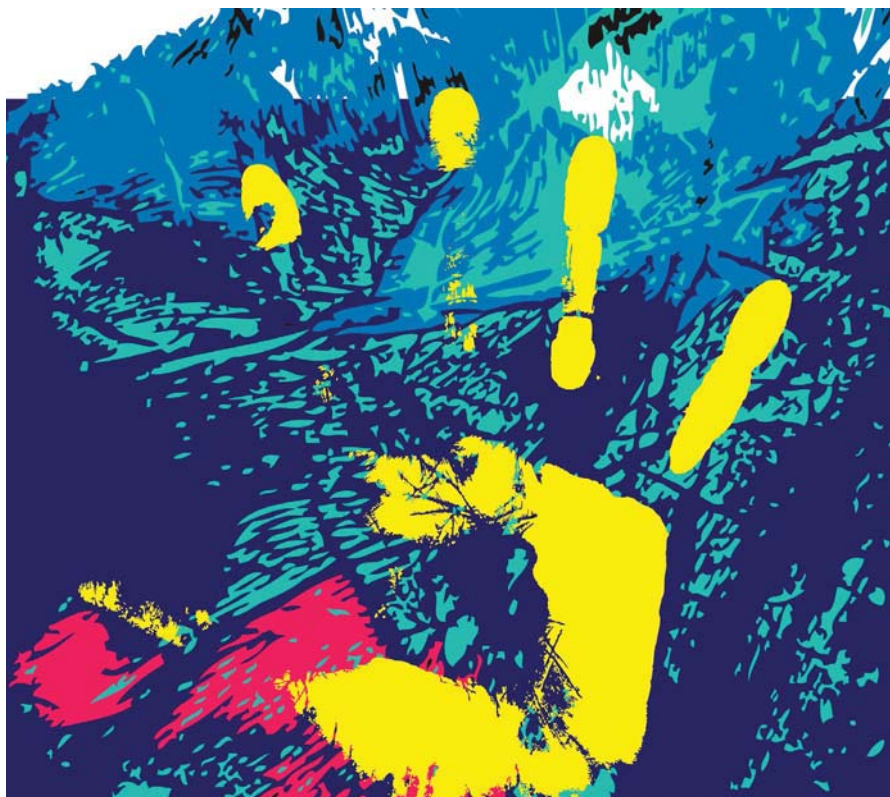


# Paul Celan in Italia

Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014

a cura di

Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarri





Collana Convegni 31

STUDI UMANISTICI  
Serie Interculturale

# Paul Celan in Italia

Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014  
Atti del convegno (Roma, 27-28 gennaio 2014)

*a cura di*

*Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarri*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2015

Copyright © 2015

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-98533-64-0

DOI 10.13133/ 978-88-98533-64-0



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons 3.0  
diffusa in modalità *open access*.

Distribuita su piattaforma digitale da:

**digilab**

Centro interdipartimentale di ricerca e servizi  
*Settore Publishing Digitale*

In copertina: Laura Canali, *La mano* (ottobre 2011), disegno vettoriale, rielaborazione per il progetto *Celan in Italia*.

*Alla memoria di  
Ida Porena  
e di Alberto Di Mario*





# Indice

Introduzione	1
<i>ELARGISSEZ L'ART!</i>	
Giosetta Fioroni lettrice di Paul Celan: percorsi tra il dolore il silenzio del XX secolo	15
<i>Carla Subrizi</i>	
Dare acqua alla pianta del sognare (dialogo con Paul Celan)	37
<i>Elisa Biagini</i>	
<i>La Contrescarpe</i>	45
<i>Giuseppe Caccavale</i>	
Geopoetica e Paul Celan	51
<i>Laura Canali</i>	
«A Nord del futuro», con sottobraccio il «libro di Tarussa».	
Una mappa per Paul Celan	57
<i>Camilla Miglio</i>	
<i>Todesfuge</i> — note all'opera	67
<i>Giancarla Frare</i>	
Alchimie della memoria. Immagini celaniane nell'opera di Anselm Kiefer	73
<i>Edoardo Trisciuzzi</i>	
Per una svolta (cinematografica) del respiro	93
<i>Alessio Scarlato</i>	

Comporre dopo (e durante) la Shoah <i>Andrea Cauduro</i>	105
LA POESIA VA VERSO UN ALTRO	
Con Paul Celan nel bagaglio <i>Helena Janeczek</i>	115
Tra pietre e stelle. Paul Celan e la tesi adorniana sulla poesia dopo Auschwitz <i>Paola Gnani</i>	121
La pietra che fiorisce, la lingua che pietrifica. Un'interpretazione del ciclo <i>Eingedunkelt</i> <i>Francesca Zimarri</i>	135
Essere letteralmente umani: presenza e abisso nel <i>Meridian</i> <i>Marina Pizzo</i>	153
Trauma e memoria in Paul Celan <i>Mario Pezzella</i>	163
La presenza della poesia <i>Amelia Valtolina</i>	173
Paul Celan / Jacques Derrida: Unitamente. Sulla configurazione segreta dei luoghi per la memoria <i>Ylenia Carola</i>	183
Tra il dire e il detto, il crimine. Sette tesi su Paul Celan e Bertolt Brecht <i>Massimo Baldi</i>	199
IL PAESAGGIO, DA CUI IO —	
<i>Die Pole</i> : la Gerusalemme interstiziale di Paul Celan <i>Lorella Bosco</i>	209
Prospettiva e percezione nei luoghi celaniani <i>Marit Rericha</i>	219
Paesaggio, passeggiata, poesia. I 'paesaggi memoria' di Paul Celan <i>Roberta Arena</i>	233

La cosmogonia atea di <i>Engführung</i> <i>Mariaenrica Giannuzzi</i>	243
NELL'ALTRUI	
Paul Celan traduttore: il poeta «setzt Wundgelesenes über» <i>Enza Dammiano</i>	261
«durch... den Büßerschnee...» L'ultima poesia del ciclo <i>Atemkristall</i> <i>Barnaba Maj</i>	275
La lingua di Paul Celan tra anagrammi ed ecolalie <i>Gabriella Sgambati</i>	285
La complessità liminare. Riflessioni sulla 'soglia' e sulla lettura della poesia russa <i>Marco Moscarello</i>	297
Paul Celan — Carmelo Bene. Due corpi a corpo con i significanti <i>Marco Capriotti</i>	309
PAUL CELAN IN ITALIA	
La ricezione italiana di Paul Celan. Il caso <i>Todesfuge</i> <i>Diletta D'Eredità</i>	323
La fortuna di Paul Celan in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta <i>Arturo Larcati</i>	339
<i>Microliti, Oscurato, Poesie sparse</i> : la svolta di Dario Borso <i>Camilla Miglio</i>	353
L'astro e le spine: Paul Celan nella poesia italiana contemporanea <i>Alessandra Baldacci</i>	361
PROGETTO SCUOLA	
Il cerchio si chiude <i>Paola Muroli</i>	373

A scuola con Paul Celan	377
<i>Classe VB Liceo Scientifico di Tivoli Lazzaro Spallanzani</i>	
Abstract	385
Indice dei nomi	399
Ringraziamenti	405

# Introduzione

## Spazi nella materia (maceria) di parola e immagine\*

Per Celan non esiste il Linguaggio con L maiuscola, né il Poetare, né la Parola, né l’Affiorare della Poesia. Non c’è *Ur-Sprache* (Celan non è heideggeriano né chomskyano) né ‘Dimora’ delle lingue. Ciò che affiora è maceria, concrezione geologica, o al limite *Stolperstein*, pietra d’inciampo, pietra bruciata ma sempre ripresa per una nuova edificazione di senso, per quanto mutilo.

Di questa stratificazione geologica della lingua testimonia l’espressione che il poeta usa in diverse lettere alla moglie, ma anche all’amica della prima giovinezza-amata del tempo estremo, Ilana Shmueli, per descriverle la sua lotta per «stare nel vero», («Im Wahren stehen»). Il verbo usato, *stehen*, indica un modo ben preciso dello «stare», che porta in sé il senso di edificazione, costruzione. Il tedesco usa infatti lo stesso verbo per indicare ciò che sta scritto in un testo (*in einem Text steht etwas*) e per affermare che una costruzione sacra sta in piedi (*ein Tempel steht*). Per Celan, dunque, stare al mondo e scrivere non è un fatto astratto, ma un gesto concreto di occupazione di spazi di mondo, nel qui della terra, con la sua materia, i suoi detriti. Spazi tra rami di un albero spesso spoglio, ma che nel suo essere spoglio garantisce zone vuote, vuote abbastanza da poter ospitare il senso altrui, oltre che il proprio. Scrive Celan in un appunto del 1959, raccolto nei *Microliti* (242.2):

---

\* Il paragrafo 1 è di Camilla Miglio, il paragrafo 2 da p. 3 a p. 7 è di Diletta D’Eredità, da p. 8 a p. 11 è di Francesca Zimarri.

Non dalla radice, che non possiamo più percepire, ma dai rami protesi nel tempo – lontani dalla radice [...] ricaviamo il vero fondamento.

Tra ramo e ramo si aprono gli spazi. I versi, come l'interlinea, hanno una loro «occupabilità» (*Besetzbarkeit*). Da questa continua possibilità di 'occupare' gli intervalli (ecco lo spazio) e «riattualizzare» la scrittura (ecco il tempo) Celan deriva un nuovo concetto della poesia come versione interlineare, come luogo della parola nella pagina:

la poesia vuole essere compresa, si offre come versione interlineare. [...] La poesia in quanto poesia porta con sé la possibilità della versione interlineare, *realiter* [sic] e *virtualiter*; in altre parole: la poesia è, in un modo tutto suo, occupabile. [...] Non intendo gli spazi bianchi tra verso e verso; vi prego di rappresentarvi questi spazi bianchi nello spazio – nello spazio e nel tempo. Nello spazio e nel tempo dunque, e, vi prego, sempre in relazione con quella poesia.

Ci sono opere che non «raffigurano» spazi ma li creano: non esistenti prima, bianchi. In questo senso la poesia è dicibile come traduzione-interpretazione, dinamica ripetizione e rilettura del testo, nello spazio e nel tempo. Le parole di Paul Celan fanno da viatico a chi voglia pensare alla traduzione come a una poetica che mette in movimento il linguaggio (si veda l'importante saggio di Friedmar Apel, *Il movimento del linguaggio*, edito da Marcos y Marcos), e in questo movimento modifica il proprio luogo, lo crea, lo accoglie.

I contributi raccolti in questo volume sono tutti animati dal medesimo movimento del linguaggio e della comprensione: cercano intervalli occupabili, materiali, memoriali, artistici, intermediali, didattici, geopoetici, biografici, psicanalitici, linguistici nella poesia celaniana, e ne aprono di nuovi a partire da questa.

Con cadenza celaniana, ogni sette anni, nel 2014 come già nel 2007 abbiamo provato a fare il punto della riflessione su Paul Celan in Italia. Dagli incontri in cui molti giovani studiosi si sono confrontati con qualche più esperto lettore e interprete (artistico, esegetico, poetico) di Celan è emersa una vicinanza alla terra e alla materia, che anche quando è maceria combusta rimanda alla possibile ricostruzione in spazi che chiedono di essere aperti, districati e scoperti.

## «Sette rose più tardi», in Italia

Paul Celan, anagramma del nome Paul Pessach Antschel, nato a Czernowitz nel 1920 e morto suicida a Parigi nel 1970 dopo aver condotto una vita errante, esule tra Bucovina, Romania, Austria e infine Francia, è oggi considerato uno dei più grandi poeti del Novecento.

Se in Italia si è dovuto attendere fino al 1976 per la prima edizione di un corpus poetico consistente della sua produzione lirica in traduzione, negli ultimi anni la sua opera sta riscontrando una grande attenzione da parte del pubblico italiano, come dimostrano le numerose pubblicazioni spesso editate di pari passo con quelle tedesche.

Nonostante la sua importanza, nel campo letterario la sua fama è in parte ancora da attestare. La natura complessa dei suoi componimenti, la scrittura apparentemente ermetica e difficile da penetrare hanno creato numerosi fraintendimenti da parte della critica, ostacolandone anche una diffusione nel largo pubblico. Sorprende come un poeta così significativo per la storia della letteratura abbia suscitato maggior interesse in ambiti non letterari. Paul Celan è stato spesso oggetto della riflessione filosofica e al contempo ha ispirato artisti che, a partire dai suoi versi, hanno realizzato opere visive, progetti teatrali, componimenti musicali o hanno scritto altri versi. Le sue poesie hanno inoltre raggiunto ambiti inaspettati come blog e riviste di varia natura.

Nasce da queste considerazioni l'idea di occuparsi degli studi italiani condotti su questo poeta negli ultimi sette anni, messa in atto con l'organizzazione del convegno *Paul Celan in Italia 2007/2014. Un percorso tra ricerca, arti e media*, tenutosi presso l'Università di Roma "Sapienza" il 27 e 28 gennaio 2014, in occasione della Giornata della Memoria, e parallelamente con la creazione di un blog letterario che tenta già da un anno di raccogliere tutte le manifestazioni italiane che ruotano intorno alla figura Paul Celan (il blog è disponibile al seguente link <https://celan2014.wordpress.com/>).

Il convegno, parte del programma del progetto d'Ateneo *Lingue in transito: soglie, confini, passaggi. Forme e spazi dell'Europa interculturale* del Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, si è posto come obiettivo l'osservazione del transito dell'opera di Paul Celan in Italia attraverso lo studio interdisciplinare tra saperi e ambiti della cultura, della ricerca e della didattica. Per ri-tracciare le diverse linee della sua ricezione italiana, sono stati esplorati vari campi e sottocampi

culturali (letterario, filosofico, artistico e mediatico), considerandone le intersezioni dal punto di vista istituzionale-accademico, scolastico, editoriale e nell'ambiente web.

Il progetto *Paul Celan in Italia* intende portare avanti il lavoro realizzato con il convegno di Napoli del 2007 *L'Opera e la Vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, organizzato da Camilla Miglio e Irene Fantappiè. Mentre l'esperienza di Napoli si era concentrata principalmente su tematiche riguardanti l'intertestualità, il rapporto con l'ebraismo e i problemi di edizione, le giornate di studio romane, alle quali hanno partecipato studenti delle scuole superiori e universitari, studiosi giovani e maturi, artisti della parola, della grafica e dell'occhio, della musica e dell'incisione, sono state dedicate alla ricezione dell'opera del poeta bucovino nella cultura italiana.

Il convegno è stato articolato in sei sessioni, quasi tutte nominate con citazioni da Celan che qui riproponiamo in traduzione italiana.

Filo conduttore della prima sessione, *ELARGISSEZ L'ART*, la presenza di Paul Celan nell'arte figurativa, ma anche nella poesia, nel cinema e nella musica del Novecento.

Apri i lavori il contributo di Carla Subrizi, *Giosetta Fioroni lettrice di Paul Celan: percorsi tra il dolore e il silenzio del XX secolo*. Per entrambi gli artisti, il bisogno di aprire un dialogo tra trauma e memoria ha portato necessariamente a ripensare il linguaggio, giungendo al paradosso «della visione dell'invisibile nella pittura e del silenzio della parola nella poesia». A trent'anni dalla morte di Celan, Giosetta Fioroni cerca un «contatto intimo» con il poeta, per riflettere su un passato traumatico e soprattutto per trovare le immagini per dirlo. Questo stesso bisogno di un 'contatto intimo' emerge anche nell'idea di Elisa Biagini di realizzare un 'bucato poetico', ovvero un'installazione di vecchie camicie da sbottonare per leggere su una stoffa cucita all'interno i versi della poetessa scritti in dialogo con quelli di Celan.

Se l'incontro tra poesia e arte può trasformare i versi in un bucato lirico, non stupirà la metamorfosi del componimento di Celan *La Contrescarpe* in un muro alfabetico dipinto ad affresco, da un'idea degli allievi del maestro Giuseppe Caccavale, docente presso l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs di Parigi, né tantomeno il progetto di Laura Canali e di Camilla Miglio di creare una mappa geopoetica della poesia *E con il libro di Tarussa – tutti i poeti sono ebrei – Marina Cvetaeva*,



per la rubrica *Cartografie dell'immaginario* della rivista di geopolitica *Limes*. Nella sua mappa Laura Canali traccia una nuova geografia dell'Europa, caratterizzata da luoghi utopici, «spazi non del tutto immaginari né del tutto reali», a partire dalla traduzione di Camilla Miglio qui riproposta e commentata.

In *Todesfuge – note all'opera* Giancarla Frare descrive il processo con il quale, a partire dai versi di Celan, nasce la sua volontà di lavorare sul tema della testimonianza e di prostrarre nel tempo la memoria storica: dal confronto con il poeta emerge un'immagine traumatica che non ammette soluzioni, ma che deve continuare a essere oggetto su cui interrogarsi. Sulla questione della rappresentabilità della parola poetica celaniana riflette anche Edoardo Trisciuzzi in *Alchimie della memoria. Immagini celaniane nell'opera di Anselm Kiefer*. Analizzando l'opera dell'artista tedesco e in particolare il ciclo di dipinti ispirati da *Todesfuge*, Trisciuzzi rintraccia nel tratto pittorico la presenza di quel Meridiano salvifico di un'«arte terrena e universale» che già Celan aveva ricercato nella parola poetica.

Alessio Scarlato in *Per una svolta (cinematografica) del respiro* sposta la prospettiva di analisi dalla pittura al cinema. Nel suo intervento analizza il contributo offerto da Celan alla traduzione in lingua tedesca del commento al documentario *Nuit et Brouillard* di Alain Resnais, lasciando emergere gli elementi di contrasto rispetto all'originale in lingua francese di Jean Cayrol per poi seguire le tracce della voce del poeta che legge *Todesfuge* in *Histoire(s) du cinema* di Jean-Luc Godard.

Conclude la prima sessione il contributo dal titolo *Comporre dopo (e durante) la Shoah* in cui Andrea Cauduro presenta il brano per violino solo inedito *Herr C.*, composto dal musicista sulla scia delle suggestioni musicali ricavate dall'attento ascolto delle opere di Schönberg, Messiaen e Górecki e dai parallelismi di queste con il percorso poetico e biografico di Paul Celan.

Si manifesta dunque una linea comune alle riflessioni degli artisti qui presentate: la necessità di ripensare l'arte a partire da Auschwitz. Paul Celan risulta allora come un interlocutore fondamentale, la poesia diventa con lui indispensabile per tener vivo il ricordo seppur nel dolore, in quanto testimonianza e non atto di barbarie, come aveva sentenziato e poi confutato Adorno.

Con Celan la scrittura poetica non è solo espressione del proprio trauma individuale, ma si fa luogo in cui il poeta dialoga con i molteplici aspetti del mondo che lo circonda, dalla scienza alle forme artistiche. Una scrittura alla continua ricerca di un *tu*, di un altrui, con cui confrontarsi. La presenza di citazioni, corrispondenze, richiami intertestuali configurano la poesia celaniana come uno spazio tangibile. In esso avviene l'incontro, tema della seconda sessione dal titolo LA POESIA VA VERSO UN ALTRO.

Come ricorda Francesca Zimarri, «l'istanza dialogica celaniana è il motivo propulsore della sua produzione poetica». Nel suo contributo *La pietra che fiorisce, la lingua che pietrifica. Un'interpretazione del ciclo Eingedunkelt*, emerge come la ricerca di un interlocutore venga spesso affiancata dal poeta all'immagine della pietra che fiorisce, annunciazione «dell'istante utopico in cui il messaggio della poesia viene raccolto da un 'tu' per tornare a fiorire».

Ulteriori contributi della sessione si interrogano sul concetto di intertestualità esplorandolo in due diverse direzioni, da un lato ricercando nei versi di Celan tracce di altri autori, dall'altro ricostruendo la sua presenza nell'opera di poeti e filosofi contemporanei.

È un incontro privato e personale quello che Helena Janeczek racconta in *Con Paul Celan nel bagaglio*. Janeczek riflette da scrittrice sul valore che la poesia di Celan – una «patria tascabile», nelle sue parole – non solo assume nella sua opera, ma anche in quella di poeti come Milo De Angelis e Giuliano Mesa, sottolineando il ruolo fondamentale svolto da Vittorio Sereni, tra i primi a favorire il transito della poesia di Paul Celan in Italia.

Ne *La presenza della poesia* Amelia Valtolina approfondisce l'assiduo dialogo che Jacques Derrida instaura con il verso di Celan, in particolare con il *Meridian*, sottolineando come nella sua «lettura di questo grande e maestoso testo» il filosofo si soffermi con folgoranti intuizioni sul valore della *Gegenwart* del dire poetico, inteso come luogo irripetibile dell'incontro con l'Altro.

«Begegnung» (incontro) è la parola chiave su cui poggia interamente l'intervento di Ylenia Carola che come suggerisce il titolo *Paul Celan / Jacques Derrida. Struttura fugata e etica dell'incontro*, continua a riflettere sul rapporto tra il filosofo e il poeta a partire dal testo *Schibboleth. Pour Paul Celan*, redatto da Derrida nel 1986 in memoria del poeta scomparso.

Con il saggio *Tra pietre e stelle. Paul Celan e la tesi adorniana sulla poesia dopo Auschwitz*, Paola Gnani, ricostruisce l'evoluzione del rapporto intercorso tra Paul Celan e Theodor W. Adorno, mettendo in luce le 'risposte' che Celan ha elaborato sul piano poetico e poetologico nei confronti del *diktat* adorniano sul fare poesia *nach Auschwitz*, e le continue revisioni a cui Adorno ha sottoposto le proprie posizioni.

Sulla scrittura segnata dal dolore del dopo l' 'accaduto' riflette anche Mario Pezzella in *Trauma e memoria in Paul Celan*. Partendo dalla poesia *Frankfurt, September* Celan tenta un'elaborazione del concetto di trauma a partire dall'idea freudiana della 'coazione a ripetere' elaborata in *Al di là del principio del piacere*. Il trauma, che trova il suo spazio nella «ferita del cuore del tempo», scompone sì il linguaggio poetico tradizionale ma non può sciogliersi nel silenzio.

Come accade in questo caso con l'opera di Freud, Celan si confronta spesso con poeti, scrittori e studiosi ospitando parole altrui nei suoi versi. Il dialogo con Georg Büchner che avviene nel discorso *Der Meridian* è il nucleo della riflessione di Marina Pizzo in *Essere letteralmente umani: presenza e abisso nel Meridian*. Qui rifacendosi alle parole del drammaturgo, Celan riprende il problema del superamento dell'arte attraverso la presenza di una figura umana che sappia urlare il suo *Gegegnwort*, riscagliando la poesia nelle altezze abissali che le competono.

Conclude questa sessione il contributo di Massimo Baldi, *Tra il dire e il detto, il crimine. Sette tesi su Paul Celan e Bertolt Brecht*, in cui lo studioso a partire dalla lettura di *Ein Blatt* e utilizzando le tracce intertestuali brechtiane, tenta una lettura «filologicamente motivata e filosoficamente coraggiosa» dei versi celaniani intesi come spettro di riflessione e di rappresentazione della storia e delle sue criticità.

Nell'opera di Celan il discorso naturale è fortemente implicato sia nella riflessione poetologica che nella concreta strutturazione della scrittura. La realtà da cui nasce la poesia, il destino creaturale, diventa 'materia', oggetto capace di opporre resistenza. La lingua di un singolo, di una creatura, diventa forma, si fa realtà solida, concreta, tangibile, capace di dare dimensione e solidità allo spazio poetico. La poesia di Celan mostra uno straordinario e complesso legame con i luoghi: «topografie interiori», «spazi di polarità», «paesaggi di memoria». Questo aspetto viene indagato da diversi punti di vista e prospettive nella sezione IL PAESAGGIO DA CUI IO —.

Il contributo di Lorella Bosco *Die Pole: la Gerusalemme interstiziale di Paul Celan* prende le mosse proprio da un luogo reale, la città di Gerusalemme, e dal viaggio che Celan compie per visitarla tra il settembre e l'ottobre del 1969. Il viaggio reale viene sovrapposto a un percorso più intimo e ideale, facendo emergere una serie di polarità che corrispondono ad alcuni elementi fondanti e impliciti della poesia celaniana: il confronto con la storia passata, la speranza di un nuovo corso, la lingua ebraica, identità e appartenenza, la dicibilità del discorso poetico.

Sul dialogo con il luoghi si concentra anche la riflessione di Marit Rericha che, nel suo *Percezione e prospettiva nei luoghi celaniani*, si muove nella topografia dei versi giovanili e di quelli più tardi sulle tracce di una corrispondenza tra gli elementi metrico-stilistici e la concretezza della percezione spaziale e visiva. Ne deriva una geografia della memoria che pur lasciando ben distinguibile il punto di osservazione e la direzione dello sguardo di chi li ha scritti, è dotata ancora oggi di una concretezza tale da renderla attraversabile ed esperibile.

La plasticità e la spazialità che rendono il paesaggio poetico celaniano sempre percorribile dominano anche la prospettiva di analisi di Roberta Arena, che in *Paesaggio, passeggiata, poesia. I 'paesaggi memoria' di Paul Celan* riflette sui 'luoghi' attraversati dal poeta e individua in essi uno spazio concreto di analisi del rapporto fra l'io e la natura, tra l'io e il mondo, evidenziando le faglie e le interruzioni causate dall'esperienza della guerra e delle persecuzioni. In particolare la rappresentazione del paesaggio viene indagata nella sua potenzialità utopica di ricostruzione della realtà, nella possibilità che offre la poesia di ristabilire un contatto con essa.

La presenza del discorso naturale e geologico viene ripresa da Maria Enrica Giannuzzi in *La cosmogonia atea di Engführung* e messo in relazione alle «diverse esperienze della temporalità». In *Engführung* le immagini geologiche vengono collegate al motivo dell'attesa di una parola poetica a venire, capace di farsi materia prima, voce che si raprende e diventa luogo in cui si possa sostare e prestare ascolto. Dialogando con la filosofia e la storia della religione, lo studio si sofferma inoltre sul legame tra parola poetica e dimensione religiosa in una prospettiva negativa caratterizzata dall'assenza divina.

L'attraversamento è un motivo ricorrente nella poesia di Celan assieme a quello dell'oscurità, rimanda a un'idea di esplorazione di uno spazio non noto, o più in generale, a un'istanza di confronto con una

realtà ancora da conoscere ed esperire. La poesia è un invito ad attraversare quello spazio, quella realtà, a 'occuparli' e dunque 'conoscerli' standovi fisicamente 'dentro'. Ciò avviene anche avvicinandosi ad essa attraverso la pratica della traduzione, che concretizza in versi il risultato di un dialogo, di un incontro. È proprio attorno alla traduzione che ruotano gli studi inclusi nella sessione NELL'ALTRUI, che danno prova, nel loro insieme, di come negli ultimi anni l'attenzione degli studiosi si sia spostata sulla concretezza dei testi, privilegiando un'attitudine ermeneutica e un approccio interpretativo di carattere scientifico.

Enza Dammiano nel suo *Paul Celan traduttore: il poeta «setzt Wundgelesenes über»* prende spunto dai versi finali dalla poesia *Dein vom Wachen*, che fanno riferimento esplicito alla traduzione e allo stesso tempo all'atto della creazione poetica e al loro legame con il concetto-immagine di ferita. Si sofferma inoltre sulle traduzioni dei poeti russi, tra cui Blok, Esenin, Mandel'stam, Evtušenko e Chlebnikov, mostrando come questa attività di Celan si intrecci con la sua riflessione poetologica.

Marco Moscarello, in *La complessità liminare. Riflessioni sulla 'soglia' e sulla lettura della poesia russa*, riprende l'immagine della ferita associandola a quella della cicatrice, della faglia e della soglia, segni figurativi del trauma storico. Secondo Moscarello le traduzioni celaniane dei poeti russi dell'Età d'Argento rivelano un comune sentire e una rielaborazione affine sia del trauma storico sia della tensione libertaria presente in quei versi, che sfocia nel progetto utopico di «risemantizzazione» della realtà che Celan affidava alla sua poesia.

Il contributo di Gabriella Sgambati *La lingua di Paul Celan tra anagrammi ed ecolalie* porta l'attenzione sulle traduzioni in giapponese dell'opera celaniana. La prospettiva di germanisti e scrittori giapponesi offre nuove chiavi interpretative. In particolare queste «*translettature*» sono capaci di far emergere sensi nascosti e sfuggenti, non facilmente afferrabili nei testi originari, di rintracciare «sillabe del dolore, anagrammi ed ecolalie di lingue altre», che l'autrice mette in relazione con gli studi di Starobinski e di De Saussure sugli anagrammi e la costruzione semantica e simbolica del testo.

L'attenzione alla concretezza dei testi e della lingua caratterizza il contributo di Barnaba Maj, «*durch... den Bißerschnee...*» *L'ultima poesia del ciclo Atemkristall*, in cui l'autore riporta alcune riflessioni che hanno accompagnato il suo lavoro di traduzione del ciclo, pubblicato nel 2012, con le illustrazioni di Simone Pellegrini. A partire da un'analisi

testuale approfondita e dettagliata Barnaba Maj rilegge *Atemkristall* individuando nella neve, *der Schnee*, il filo conduttore dell'intero ciclo. 'Dialogando' con la lingua della poesia, inoltre, mette in luce come Celan stesso 'dialogasse' con la propria, scavando nelle stratificazioni di senso, negli usi, nei lessici specialistici, sfruttandone sapientemente le potenzialità espressive.

Marco Capriotti, nel suo contributo *Paul Celan – Carmelo Bene. Due corpi a corpo con i significanti*, innesca un dialogo «ardito» tra Celan e Bene. Nonostante le numerose differenze tra le due figure, Capriotti individua importanti punti di convergenza e affinità, soprattutto nelle modalità di riflessione su limiti e potenzialità di una lingua svuotata e corrotta, e sulla ricerca di mezzi capaci di riassegnare senso alla parola.

Le riflessioni di Capriotti ci conducono in un'ulteriore sezione del volume che già nel titolo, PAUL CELAN IN ITALIA, annuncia il criterio unificante dei contributi che ospita.

In *La ricezione italiana di Paul Celan. Il caso Todesfuge*, Diletta D'Eredità ricostruisce il cammino attraverso il quale l'opera di Paul Celan è giunta nel nostro paese. Attraverso l'analisi delle diverse traduzioni della poesia *Todesfuge*, dimostra l'esistenza di numerose e contrastanti linee interpretative che hanno animato le letture critiche e le traduzioni celaniane, definendo così il contesto che accoglie la poesia di Celan nel campo culturale italiano dei nostri giorni.

Nel contributo *La fortuna di Paul Celan in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta* Arturo Larcari limita il suo spazio di osservazione al campo culturale italiano degli anni Cinquanta e Sessanta, per tracciare con precisione il ruolo svolto dagli agenti e dalle vicende che hanno accompagnato l'arrivo della poesia di Celan in Italia. Sono quelli gli anni che, a suo dire, costituiscono il passaggio logico necessario a individuare gli ostacoli, le incomprensioni e la diffidenza che hanno rallentato l'attestazione del nome di Celan nel panorama lirico del Novecento, che per molto tempo resta ignaro del carattere dialogico e sovversivo della sua parola poetica.

Con *Il respiro della necessità: Paul Celan nella poesia italiana contemporanea*, Alessandro Baldacci ci accompagna invece nella lettura del verso celaniano a partire dalle influenze che di questo è possibile tracciare nella poetica di alcuni significativi poeti italiani del Novecento. Tra le voci scelte spiccano quelle di Amelia Rosselli, Andrea Zanzotto,

Milo De Angelis e Giuliano Mesa. Si tratta di un corpus già significativo ma potenzialmente ampliabile in futuro se, come Camilla Miglio afferma nel suo contributo, si riconosce alla recente traduzione a cura di Dario Borso di *Microliti, Oscurato e Poesie sparse pubblicate in vita* la possibilità di costituire un essenziale punto di svolta «interpretativa e linguistica» nel discorso su Paul Celan in Italia, funzionale, in particolare modo, alla comprensione della fase tarda della sua opera stigmatizzata come oscura, incomprensibile e compromessa dalla malattia mentale, nonché al chiarimento dell'annosa discussione sul presunto ermetismo della sua poesia.

L'ultima sezione del volume è dedicata al progetto A SCUOLA CON PAUL CELAN e raccoglie i risultati di un ciclo di incontri, letture e riflessioni attorno all'opera del poeta bucovino che ha coinvolto la classe VB del Liceo Scientifico Spallanzani di Tivoli. Obiettivo del progetto è stato quello di portare l'attenzione degli allievi su un poeta spesso trascurato dalle programmazioni scolastiche, oltre che di sperimentare le potenzialità didattiche del testo poetico e, nello specifico, di testi recepiti nella maggior parte dei casi come criptici e di difficile comprensione. Dalla nuova lettura che i ragazzi hanno dato dei versi celaniani sono nati, così, componimenti poetici e musicali, presentazioni, performance di danza e opere grafiche. La sessione che li raccoglie si apre con un contributo della professoressa Paola Muroni, docente di lingua e cultura tedesca del liceo tiburtino e coordinatrice del progetto.

L'attenzione rivolta all'opera di Celan, il continuo volgersi alla sua poesia da parte di studiosi, critici, ma soprattutto di artisti dell'immagine pittorica e grafica, oltre che di musicisti e attori di teatro, mostra come il messaggio affidato tanti anni fa al 'mare in una bottiglia' continui a viaggiare e a essere raccolto, come un seme che viene trasportato dal vento verso un terreno fecondo in cui può posarsi, germogliare e fiorire.





*ELARGISSEZ L'ART!*



# Giosetta Fioroni lettrice di Paul Celan: percorsi tra il dolore e il silenzio del XX secolo

Carla Subrizi

INVANO dipingi cuori alla finestra,  
il duca del silenzio,  
giù nella corte recluta soldati.  
Il suo vessillo issa nell'albero – una foglia che gli si azzurra  
quand'è autunno;  
gli steli della malinconia ripartisce fra l'esercito, e i fiori del tempo;  
con uccelli nelle chiome va ad immergere le spade<sup>1</sup>.

Nel 2010 Giosetta Fioroni dedica una serie di tavole a Paul Celan: si tratta, come dice l'artista, di «fogli in forma di libri e altre carte» raccolti per una mostra tenuta presso La Diagonale/Libreria, a Roma. Già nel 1999 aveva realizzato due opere su carta dedicate a Celan: una senza titolo nella quale si legge «Gleiche Brüder gleiche Quappen Dio li fa e poi li accoppa Microliti Paul Celan», un'altra intitolata *Invano*, nella quale sono riportati versi di Celan dalla poesia omonima. La prima di queste due tavole è quasi interamente occupata dalla figura di un volto di profilo certamente femminile dinanzi alle parole del poeta; nella seconda c'è invece una sorta di paesaggio in cui una piccola casa e un cuore plumbeo, in uno spazio perlopiù rosso-fuoco, sono i due personaggi di una storia affidata alle parole della poesia *Invano*.

Il silenzio e la malinconia (la 'tristezza' secondo altre traduzioni<sup>2</sup>), presenti in questi versi, abitano anche gli spazi delle due tavole del

---

<sup>1</sup> *Umsonst*, Celan 1976, p. 35. Traduzione di Moshe Kahn.

<sup>2</sup> Cfr. Celan 1998, pp. 10-11.

1999. *Invano* fa parte delle poesie che Celan dedica probabilmente alla madre e alla realtà conosciuta con lo sterminio operato dal nazismo. Celan potrebbe avvertirci anche, tuttavia, che è «invano» dipingere «cuori alla finestra». Sembra che il suo messaggio vada al di là della storia per interrogarsi sulla stessa possibilità della poesia (e dell'arte) dopo Auschwitz. La poesia che apre la nuova fase della storia dopo il secondo conflitto mondiale non può che essere per Celan «progetto d'esistenza»<sup>3</sup>. Jean-François Lyotard, in *Anamnèse du visible* affermerà che l'arte, nell'epoca postmoderna, è un «evento» e non può che diventare una «lotta», «pour donner trace ou pour faire signe, dans le visible, d'un geste visuel qui excède le visible»<sup>4</sup>. Interrogare l'immagine a partire da ciò che manca; fare della figura uno strumento per vedere altro, usare la parola per sondare l'indicibile: questi sono stati i 'problemi' che l'arte e la poesia, insieme alla filosofia, si sono posti per ripensare e riscrivere la modernità, dopo il moderno, al di là della rappresentazione e nello stesso tempo nel 'cuore' della stessa. «La littérature», dice ancora Lyotard, «n'a jamais eu pour objet véritable que de révéler, représenter en mots, ce qui manque à toute représentation, ce qui s'y oublie. Cette 'présence', quelque nom qu'elle porte chez l'un ou l'autre, qui persiste non pas tant aux confins, mais au coeur de la représentation»<sup>5</sup>. Il paradosso, della visione dell'invisibile nella pittura e del silenzio della parola nella poesia, percorrerà dunque la seconda metà del Novecento in forme diverse ed è attraverso tali forme che Celan e la Fioroni, come è già enunciato nelle due prime tavole del 1999, hanno trovato un primo punto di incontro alla fine degli anni Novanta. Questo è dunque il nodo che permane, la questione filosofica o poetica che il poeta e l'artista, a loro modo, hanno interrogato, a distanza, tra la fine della modernità e la postmodernità avanzata.

Le carte che Giosetta Fioroni realizza nel 2010 sono pertanto molto diverse dalle precedenti del 1999: il modo di procedere accanto alle parole di Celan è lo stesso ma ora il dialogo si è fatto più intimo.

---

<sup>3</sup> Celan 1988, p. 60.

<sup>4</sup> Lyotard 2012, p. 562. Il testo pubblicato per la prima volta nel 1997 (catalogo della mostra di Bracha Lichtenberg Ettinger, cfr. Marketta Seppala, *Memory and Amnesia*, in *Doctor and Patient*, Ylöjärvi, Pori Art Museum, 1997) è apparso poi in una versione leggermente modificata nel libro postumo Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophie*, Galilée, Paris 2000.

<sup>5</sup> Lyotard 1988, pp. 16-17.

Le opere tornano sui titoli e sulle parole di Celan: *Mohn und Gedächtnis*, *Grata di linguaggio*, *Corona*, *La Rosa di Nessuno*, *Atemwende* (Svolta del respiro) o anche *Oscurato*, *Todesfuge*, *Filamenti di sole*. La narrazione, rispetto al 1999, scompare totalmente. Le parole di Celan costruiscono architetture fragili, fatte di voci, suoni, segni quasi graffiati nello spazio. Le parole dialogano con le immagini o divengono esse stesse immagini. Le immagini, talvolta collage o assemblaggi di materiali reali, sono perlopiù senza riconoscibilità. Cerchi, superfici scure quasi nere, atmosfere silenziose nonostante le parole trascritte. Sospensione della figura in luogo di un prendere forma dell'immagine lentamente e senza pervenire ad alcuna possibilità di rappresentare? Le parole scritte sono fondamentali per la struttura degli spazi: la scrittura è però quasi infantile, le parole sembrano essere state prelevate dal quaderno di un bambino. Giosetta Fioroni ha lavorato spesso mettendo in parallelo la favola e una sorta di malinconia. Talvolta, a uno sguardo più attento, gli acquarelli o le illustrazioni dedicati alle favole o i teatrini (dalla fine degli anni Sessanta) si rovesciano infatti rapidamente in un qualcosa che è tutt'altro dal gioco o dalla spensieratezza. Rivelano una atmosfera di inquietudine, sono abitati dalla memoria o sono chiusi e possono essere indagati attraverso uno spioncino. Come nelle opere dei primi anni Sessanta, ovvero i quadri con le ragazze (*Ragazza TV*, 1964-1965) o i bambini soli (penso a *Bambino solo*, 1968) con lo sguardo rivolto a orizzonti invisibili e sicuramente lontani dunque irraggiungibili, la condizione di solitudine e di silenzio che si coglie è una risposta critica alla storia recente, alla società dello spettacolo, al mondo delle apparenze del consumo e dell'industria culturale.

Immagini e parole, colori e suoni, visione e silenzio si intrecciano dunque in queste tavole, secondo giustapposizioni che lasciano spazio a molti vuoti o a frammenti di spazio, tempo e memoria.

Parole (di Celan) e immagini si intrecciano tuttavia non soltanto in queste tavole della Fioroni ma anche tra epoche lontane, tra le immagini di un'artista e le parole del poeta, attraversando fasi cruciali della storia del XX secolo che spesso sono state definite da determinati compartimenti del tempo: modernità, modernismo, postmodernità. Storia, memoria, dolore, parole, lingue diverse si intrecciano peraltro anche nelle poesie di Celan che, come ha scritto Camilla Miglio nel suo

importante saggio dedicato al poeta, sono «indicazioni spesso contraddittorie, e che tali devono restare»<sup>6</sup>. La contraddizione è infatti la radice della nuova e diversa sensibilità che nasce nel secondo dopoguerra, epoca che si apre nel segno dell'incertezza, della paura del possibile dinanzi al dolore divenuto una realtà concreta.

Ora queste epoche, modernità e postmodernità, sono state aspetti, anche se nevralgici, non soltanto della storia del mondo occidentale ma anche di una determinata idea di tempo, di progresso, di linearità della storia stessa, andata definitivamente in crisi proprio dopo la seconda guerra mondiale. Celan è stato il testimone della fine di questa fiducia riposta nel progresso; la Fioroni è stata un'artista che ha ripensato queste questioni in una epoca che a distanza, tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, poteva nuovamente riflettere sul passato per capirne o riscriverne alcuni passaggi.

Si cerca di riflettere su alcune corrispondenze. La poesia di Celan ha date precise; il riferimento di Fioroni a Celan anche: quindi non voglio qui parlare di un poeta e di un'artista ma di un progetto dedicato dalla Fioroni a Celan e di un incontro, in due momenti lontani del Novecento, intorno a questioni che non si sono risolte e che anzi continuano a interrogare l'individuo al di là del secondo conflitto mondiale, a ben quasi cinquanta anni da esso. Perché dunque questo incontro alla fine degli anni Novanta? Atmosfera postmoderna? Bisogno di ripensare il passato? Come il momento storico (non un momento) vissuto, scritto e testimoniato da un poeta come Celan può aver incontrato la sensibilità di un'artista alla fine del secolo? Fioroni è infatti non coetanea ma la data della sua nascita non è poi così lontana da quella di Celan. Lui nacque nel 1920, Fioroni nel 1932: la distanza è resa abissale soltanto a causa degli eventi della storia che vedevano Celan neanche ventenne all'inizio del secondo conflitto mondiale e degli orrori che doveva portare con sé, mentre Giosetta era ancora una bambina. Altre storie dividono o connettono i due artisti. Ma non posso qui soffermarmi sulle intere biografie artistiche e mi limiterò a riflettere sui punti di incontro che ruotano intorno a sentimenti, stati d'animo, assenza di certezze e senso di un profondo, o comunque conosciuto, dolore.

Si tratta di capire in che modo sia possibile ripensare oggi i caratteri salienti della modernità e della postmodernità, del loro intreccio o del

---

<sup>6</sup> Miglio 2005, p. 15.

loro transitare dall'una all'altra. O come sia possibile oltrepassare la semplice consequenzialità sostituendo a essa una epistemologia, ad esempio, del dolore. Le strade della poesia, per Celan, sono fatte di «percorsi del dolore sotto la superficie levigata dei versi»<sup>7</sup>. Riflettere su come Giosetta Fioroni sia tornata sui versi di Celan in anni recenti può costituire quindi una indicazione per attraversare differenti storie e memorie del tempo da due punti di vista complementari a un discontinuo bisogno di confrontarsi con il dolore e soprattutto con la difficoltà a trovare parole o immagini per dirlo. Il postmoderno dopo il moderno come sosteneva Lyotard? Il bisogno continuo di tornare al passato, inteso come un futuro anteriore, ovvero rifiutando l'idea che esso sia oramai alla spalle?

Appare inequivocabile che si tratti di momenti nodali di una storia che continua a lasciare segni profondi nella più attuale situazione culturale. La crisi e la perdita di riferimenti che si legano alla cosiddetta fine della modernità, così come i tentativi di porre dinanzi a questi aspetti una alternativa possibile, hanno disegnato paesaggi contemporanei alterati non soltanto dalle irrefrenabili spinte della economia o della politica ma anche profondamente segnati da emozioni in bilico tra la consapevolezza acquisita dalla storia e la necessità di oltrepassare il limite che tale consapevolezza non poteva fare a meno di incontrare. La crisi ha coinvolto la soggettività dell'individuo, riconoscibile da allora in una frammentazione identitaria al limite tra la follia e il dolore. È una frammentazione che ha molti aspetti con la scissione, la mancanza di coesione, una sorta di schizofrenia del soggetto che da allora non può fare altro che cercare, inventare, immaginare una possibile altra identità, un'altra storia o la continua riscrittura della storia: unici antidoti non dinanzi alla morte ma dinanzi all'impossibilità di parlarne. Da questa frammentazione (attraverso questa frammentazione) l'individuo riemerge con la necessità di ritrovare/trovare un linguaggio fatto di altre parole (o immagini), costruzioni, connessioni. Ciò che è sopraggiunto è stato il tentativo di dare voce o immagine a quanto non poteva più trovare espressione nei linguaggi già provati e

---

<sup>7</sup> Miglio 2005, p. 137: nel capitolo *Celan/Valéry. Descrizione di una battaglia* Miglio affronta il rapporto avvenuto tra le parole e il pensiero dei due poeti quando Celan decise di tradurre *La jeune parque* di Paul Valéry.

usati della poesia (nella maniera degli «usignoli» nota Celan<sup>8</sup>). Il dolore non poteva essere spiegato né rappresentato. Celan, dopo l'Olocausto, cercò il modo per ripensare il linguaggio, per cercare altre parole e strutture possibili del discorso attraverso le quali far parlare il nulla, il silenzio impossibile da sostenere, lo stato profondo di dissociazione quando il trauma non è soltanto la consapevolezza del proprio personale destino, (orrendo per Celan che perse entrambi i genitori nel 1942-1943 a causa della loro deportazione in un campo di sterminio) ma anche la consapevolezza della difficoltà di esistere quando tale situazione traumatica si rivela non come una fase della storia ma come 'il fatto' che è stato possibile nella storia. L'etica si intrecciò all'impossibilità di poter continuare ad agire o a fare arte e poesia come si era fino ad allora fatto. Celan sperimenta allora le possibilità della poesia senza dimenticare che è l'individuo a non essere più lo stesso. Proprio tale condizione traumatica, tra dolore e impossibilità di esprimerlo, fonda le radici di un individuo che si trova non alla fine della modernità ma alle prese con la sola certezza che la storia (la verità o l'assoluto della storia) non esiste. Essa è una invenzione dell'uomo, e soprattutto non esiste alcuna spinta in avanti, alcun progresso, se si è potuto compiere un gesto come quello che divide il Novecento in due parti: tra utopia dei primi decenni e senso del perdono (possibile) o della speranza ai quali tendere dopo il 1945. Anche Paul Klee ce lo ricorda nei suoi ultimi quadri del 1940.

Tra la fine degli anni Novanta e il 2010 Fioroni interroga dunque il poeta non per cercare risposte ma per capire quali sintonie o relazioni potessero emergere. Non è casuale che tale incontro sia avvenuto in anni recenti. Gli anni Novanta sono stati gli anni di un profondo riesame del passato. La riscrittura della storia era divenuto un punto importante del dibattito internazionale. Le trasformazioni storiche e sociali, conseguenti alla fine della Guerra Fredda, e l'entrata nella cosiddetta fase della globalizzazione, delineavano un paesaggio geografico e culturale mutato, nel quale le culture o popolazioni 'emergenti' rivelavano storie, lingue, conoscenze consolidate nel tempo ma fino ad allora marginali al mondo occidentale e alla sua 'storia'. Tale vicinanza di identità e differenze culturali ha posto la

---

<sup>8</sup> Miglio 2005, p. 173.



questione dell'interazione tra culture, della condizione ibrida che poteva essere determinata dall'incontro di storie e memorie lontane concettualmente e non sulle carte geografiche. Ma ha posto soprattutto il problema del confronto con l'"altro" culturale, storico o geografico. La storia che aveva incluso o escluso paesi, fatti, popoli o razze, ora si trovava a dover riconsiderare confini e margini, centri e periferie, lingue e modelli culturali. All'inizio degli anni Novanta, è più difficile e complesso spiegare o sostenere alcuni passaggi che proprio l'incontro di altre storie e identità metteva in evidenza con l'urgenza di essere considerati. Per queste ragioni la necessità di una riscrittura della storia attraversa il decennio, per quanto riguarda la storia dell'arte; gli anni Novanta sono una successione viva e sempre più approfondita di mostre, convegni, pubblicazioni che pongono tale problema a partire dalle lacune ma soprattutto dalle ragioni che avevano determinato tali mancanze. Gli anni Novanta sono anche gli anni del consolidamento di una nuova ondata di studi (in realtà emersi già a partire dagli anni Ottanta) che tornano a indagare e a interrogare la metà del secolo, durante e dopo il secondo conflitto mondiale. La relazione tra trauma ed esperienza, tra trauma e storia si configura come una possibilità per ripensare la stessa storia e i suoi passaggi<sup>9</sup>. Il fatto che tali studi si siano sviluppati negli anni Novanta è un sintomo del clima di 'mutate aperture e trasversalità culturali' che caratterizzano il decennio. Dopo circa quaranta anni di distanza dagli eventi tragici che avevano reso il Novecento un secolo unico per l'ampiezza e le conseguenze dei fatti della storia, quella che era considerata la maggiore e più incombente 'eredità' del secolo era ora indagata da nuove prospettive, per capire come questa fosse da considerare alla base della formazione del soggetto contemporaneo: una identità profondamente caratterizzata dalle esperienze del trauma e dello choc, oltreché del dolore.

Mi sono così chiesta se l'incontro Celan/Fioroni, attraverso le carte dell'artista, non fosse un segno (un'altra indicazione) di come proprio gli anni Novanta fossero stati gli anni di una indagine profonda 'dell'identità e della memoria culturali' e, soprattutto, della necessità di questa indagine. Julia Kristeva ha parlato di una *révolte intime* che

---

<sup>9</sup> Cfr. tra le pubblicazioni dedicate a questi temi: Caruth 1996; LaCapra 2001.

può solo realizzarsi affrontando la memoria, le sue lacune e pieghe: i luoghi senza geografia dove si inscrivono i segni o gli effetti dei linguaggi più irrinconoscibili, stratificati tra possibilità e perdita del ricordo di essi<sup>10</sup>.

Il lavoro di Celan costituisce dunque la testimonianza degli eventi catastrofici che hanno segnato proprio la fase culminante della modernità<sup>11</sup>; la Fioroni invece, con la sua ricerca sull'immagine e intorno alle immagini, dagli anni Cinquanta, ha sviluppato più volte un dialogo con la parola e soprattutto con i poeti, tra i quali proprio Paul Celan costituisce un interlocutore privilegiato. Fioroni, mettendosi in relazione alle poesie e alle parole di Celan, dimostra dunque la necessità, anche per un'artista, di aprire, a distanza, un dialogo tra epoche, tra storie ed emozioni, tra trauma e memoria. Fioroni lettrice di Celan è anche, in un certo modo, dire Fioroni lettrice della storia. Il libro di opere su carta dedicato a Paul Celan, si costruisce attraverso la lettura di testi con le sole immagini. Molte delle poesie che Fioroni legge appartengono al periodo dell'incontro con Ingeborg Bachmann, un'altra figura importante della storia del secondo dopoguerra; altre risalgono agli anni successivi (gli anni Sessanta), al periodo in cui Celan è sempre più stretto nel conflitto umano tra storia, esperienza e malattia personale, in una unica sfida al proprio equilibrio fisico e mentale che è anche quello della sua epoca vista e vissuta sulla propria pelle.

La fine della modernità, qui testimoniata da Celan e da alcune sue poesie, trova non poche relazioni con una fase tarda della postmodernità (l'opera della Fioroni dedicata al poeta), non tanto attraverso le cause e gli effetti possibili di un articolato procedere della storia quanto nell'avvicinamento di due dimensioni affettive e poetiche (e artistiche) che sebbene distanti e in modo diverso, hanno trovato il terreno per un incontro.

«Un'opera non può divenire moderna se non è anzitutto postmoderna» affermava Jean-François Lyotard nel suo *Le postmoderne expliqué aux enfants*, concetto che continuava ad approfondire dicendo che «il postmodernismo così inteso non è il modernismo alla sua fine ma allo stato nascente»<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Kristeva 1997.

<sup>11</sup> Cfr. Baer 2000.

<sup>12</sup> Lyotard 1986, p. 30.

Se dunque, seguendo la riflessione di Lyotard, come si è fatto sin dall'inizio di queste pagine, è possibile rovesciare la successione tra modernità e postmodernità per far avvicinare invece ciò che ritorna, warburghianamente, in fasi diverse della storia, provando a produrre accavallamenti o sovrapposizioni di prospettive e sensibilità e non soltanto cause ed effetti, l'opera di Fioroni si rivela come un dato importante di una riflessione che non ha smesso di sollecitare chi con le parole e le immagini ha indagato non il dicibile o il visibile ma ciò che a questi si sottrae. Fioroni dopo Celan lettrice o interprete dell'indicibile? Di quale indicibile si tratta? Per Fioroni avvicinarsi a Celan è stato un modo per riaprire un dialogo con il passato, con le parole del poeta, per indagare, come dice l'artista quel «qualcosa di irraggiungibile» che la poesia restituisce e che l'arte, sempre secondo le parole dell'artista, «trascrive».

La Fioroni parla inoltre di parole «tragiche, dolenti, sensuali, imperative» e di un «intimo contatto» che ha cercato di stabilire provando ad avvicinarsi e non a leggere o a illustrare.

In questo punto di contatto tra dolore e intimità trovo dunque l'incontro della modernità con la postmodernità: non due fasi successive della storia ma l'articolarsi imprevedibile e discontinuo (secondo l'accezione di Michel Foucault) di una fenomenologia dell'impresentabile ovvero, sempre tornando a Lyotard, di una fenomenologia in cui «l'accento può essere messo sull'impotenza della facoltà di presentazione, sulla nostalgia della presenza che prova il soggetto umano, sull'oscura e vana volontà che l'anima malgrado tutto...»<sup>13</sup>.

Se il dolore al di là della seconda guerra mondiale è stato soprattutto determinato dall'effetto tragico ma immediato, quasi davanti ai propri occhi, di quanto era accaduto, la misura del dolore alla fine del XX secolo muta. Oramai stratificato nelle coscienze, si manifesta proprio nel trauma che affonda nella memoria difficile da leggere o ascoltare. Il silenzio a cui sono sottoposte, trascritte, la griglia che nasconde o che limita, l'oscurità che rende illeggibile le immagini, nelle carte della Fioroni sono figure di questa coscienza dell'individuo contemporaneo. Mi sembra allora che Giosetta Fioroni abbia colto questa dimensione esistenziale e poetica: poetica nel senso derivato da *poiesis* ovvero come fare o creazione. L'artista cerca e mette in forma o deforma, crea

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 30.

figure o produce la defigurazione che smussa i limiti, annulla le fisionomie e le rende senza volto. Le tavole/pagine di Giosetta Fioroni procedono senza narrazione, come si è già detto, ma per frammenti. In esse si colgono figure che non rappresentano le parole del poeta: riflettono, sentono, reagiscono. È un dialogo a distanza, tra sensibilità diverse: uno è dentro al dolore e il dolore è il suo paesaggio, l'habitat della vita; l'altra interroga il dolore a distanza seguendone le tracce più o meno forti nella memoria, individuale o collettiva. Il dolore che è stato, il dolore già vissuto diventa anche il nostro dolore, oggi, se solo sappiamo che è esistito, che è stato possibile; si ha «cognizione» di esso, come diceva Carlo Emilio Gadda<sup>14</sup>, e resta come una possibilità che può realizzarsi in ogni momento, che incute paura e angoscia e determina la necessità di fare i conti con esso, di aprire un dialogo. Il dolore non può essere rappresentato, né raccontato: prende corpo attraverso le parole o le immagini. Celan parla di «poesie come paesaggio di parole», parla di «ricordo – anamnesi» e dice che «la poesia ha tempo e non ha tempo». Le parole tristezza, dolore, il colore grigio (in *Grata di parole*), gli occhi ciechi (in *Letto di neve*), le voci sepolte di Celan nominano soltanto una complessa condizione di sofferenza e ricerca (di parole per pronunciarle) che scorre tuttavia nel ritmo frammentario, ripetitivo, interrotto o rotto, ossessivo dei versi. Fioroni usa frammenti o materiali reali: capelli, specchio, piume, sassi, legno, aghi di porcospino. I materiali/oggetti veri, ricontestualizzati nello spazio della pittura, testimoniano di un loro essere stati altrove. Si trovano ora nello spazio di queste pagine come parole sottratte a un discorso che non è più possibile. Dialogano con i colori, con le parole del poeta che la Fioroni trascrive di suo pugno all'interno delle tavole. La pittura si muove con cautela: Fioroni usa lo stencil, ritagli, disegna semplici o minime griglie claustrofobiche sul foglio in cui il nome Paul Celan viene ripetuto più volte, in maniera ossessiva. L'ossessione non è però nel nome ma nella presenza di questo personaggio (nel momento stesso in cui Fioroni realizza le sue tavole) e di quello di cui ha cercato di rendere testimonianza con la sua poesia; è una poesia senza un io o un soggetto che si mostrano, ma con un io che cerca un'identità soprattutto nella molteplicità delle lingue che ha conosciuto e delle traduzioni impossibili tra di esse. Tale assenza di soggettività torna nelle carte di Fioroni

---

<sup>14</sup> Gadda 1987.

attraverso figure che ricordano cose (oggetti), segni o scrittura anonimi, senza appartenenza. Talvolta è un solo elemento (un ritaglio o un frammento di specchio) a essere situato in uno spazio dove non vi è altro. Lo spazio, quindi, non è vuoto completamente ma 'quasi' e questo quasi ha un significato: gli oggetti o le parole sono trattati come residui. Sono quel che resta del silenzio, del vuoto o al contrario sono ciò che resta dello svuotamento, dell'ascolto delle parole del poeta.

In questi frammenti disseminati sul foglio senza sintassi e senza narrazione, nel fare uso di immagini appena accennate o di fisionomie irriconoscibili, nel mettere in campo una articolazione di parole e immagini senza regole o senza che alcuna regola (estetica, storico-artistica) possa stabilire di cosa si tratti, (quali siano le date, il prima e il poi rispetto al lavoro della Fioroni o come tutto questo si collochi in una determinata epoca o tendenza della storia), Giosetta Fioroni produce brevi accadimenti e imprevedibili cortocircuiti tra sensibilità. Non ci fornisce spiegazioni o commenti alla poesia di Celan ma suggerisce allusioni a quell'indicibilità che non può divenire presente né per la quale alcuna esplicita spiegazione è possibile. Per alludere, quindi, ripete alcune parole (ad esempio «oscurato») in maniera ossessiva, una dopo l'altra, in grigio con una sola inserzione di un altro colore (una sorta di colore 'terra', tuttavia spento, neutro, senza corpo); compie degli esercizi sul nome del poeta, scritto, disegnato o montato in diverse maniere; disegna griglie, come ad esempio nei fogli dedicati a *Svolta del respiro*, in cui una serie di parole occupano, quasi confondendosi con le linee della griglia, sempre nella stessa posizione, gli spazi ristretti così ottenuti: silenzio, ispirazione, respirando, pausa, espirazione, l'irrespirabile. Prevale il nero o comunque il colore è livido, simile alla cenere, oppressivo. Inoltre su queste pagine 'nere', in cui è l'oscurità a determinare lo spazio, si protendono braccia senza corpo, sagome di mani, sagome di volti di profilo senza carne: il corpo è presente in queste carte ma anch'esso allude a unità perdute. Il corpo è a brandelli o senza identità, né maschile né femminile: elementi anch'essi residui, smaterializzati o meglio restituiti alla dimensione immateriale della memoria. Fioroni non illustra le parole di Celan ma cerca delle immagini e inventa gli spazi affinché in essi e con essi si producano relazioni, connessioni intime, rivolgimenti del linguaggio ostile alle rappresentazioni.

L'incontro tra la fine della modernità e la postmodernità, tra l'arte e la poesia della metà del Novecento (il fare poesia dopo Auschwitz che Adorno aveva dichiarato «un atto di barbarie»<sup>15</sup>) e la fine dello stesso secolo ha disegnato una fenomenologia del dolore che non si radica nella tragicità di alcuni eventi della storia ma sopravvive a essa, estendendosi fino all'oggi.

Christine Buci-Glucksmann, in anni recenti, ha parlato dello «sguardo malinconico»: «lo sguardo è una capacità di vedere e di non vedere nello stesso tempo ed è per questo che sono partita da uno sguardo che è uno sguardo malinconico»<sup>16</sup>. C'è un tornare costante, anche se con intensità differenti al visibile e al dicibile, a partire da ciò che questi non possono né mostrare né dire. Il terrore conosciuto con la seconda guerra mondiale non ha, dunque, solo diviso il secolo in due parti, ma lo ha attraversato in modi diversi, fino ad apparire e sparire nelle forme dell'arte e della poesia: nelle ricerche che hanno fatto del bianco il solo colore possibile, che hanno prodotto la defigurazione del visibile, che hanno cercato di trovare parole per esprimere il silenzio, non soltanto per rappresentarlo o raccontarlo, che hanno fatto dell'azione un modo per mettere l'immagine in movimento, performativamente. Lo sguardo (e la voce), situato così su un confine fragile e immateriale, è uno sguardo malinconico: avverte di non riuscire o non poter vedere. E la memoria (dello sguardo e della voce, di ciò che loro manca) è la «memoria dell'oblio»<sup>17</sup>: la percezione dell'impossibilità di vedere o di sentire tutto, pienamente.

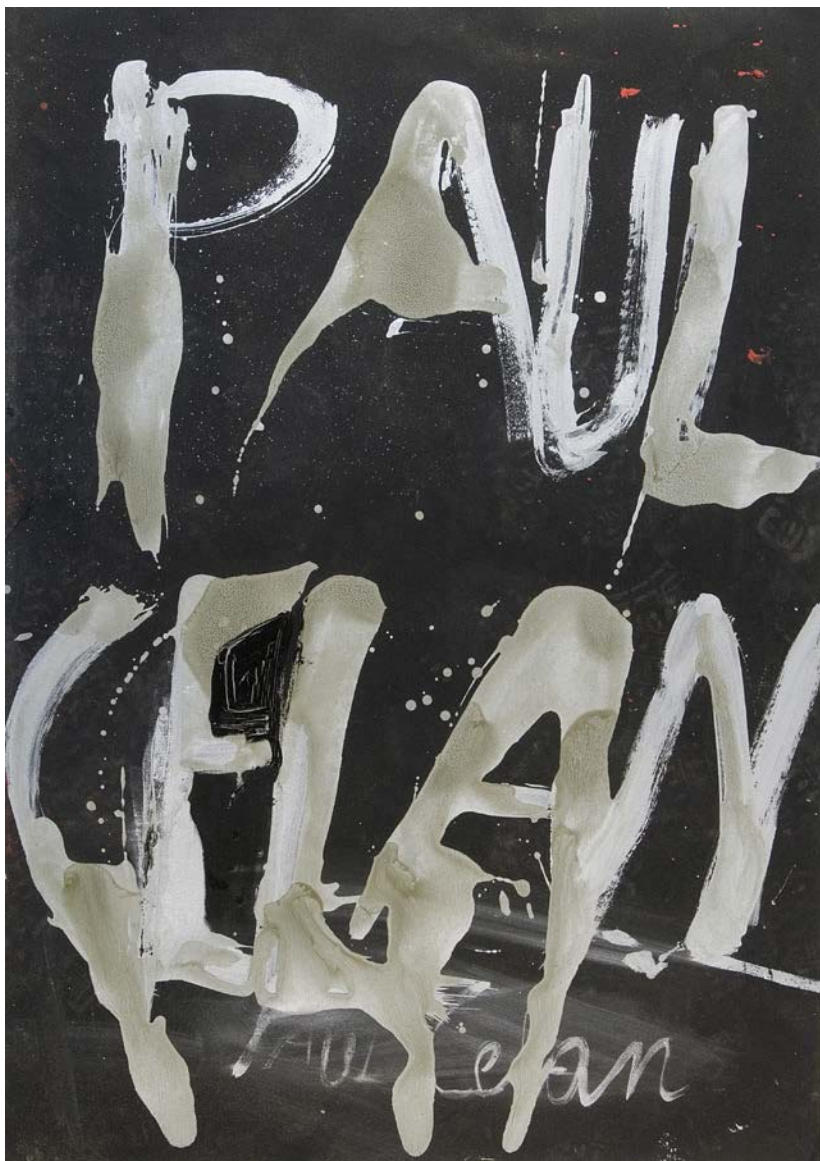
La storia delle parole o delle immagini si dimostra così come un mezzo importante non per stabilire le tappe di un procedere per cause ed effetti ma come la possibilità per ricongiungere i nessi interrotti, per delineare paesaggi a distanza: gli eventi tragici del XX secolo non sono solo confinati in un'epoca. Sono l'esperienza e la memoria di quegli eventi che, erodendo i confini in cui la storia colloca i fatti, rendono invece il presente problematico: sollecitano, in fondo, proprio il presente e la vita di ogni giorno a ricordare, a capire e, soprattutto, a trasformare.

---

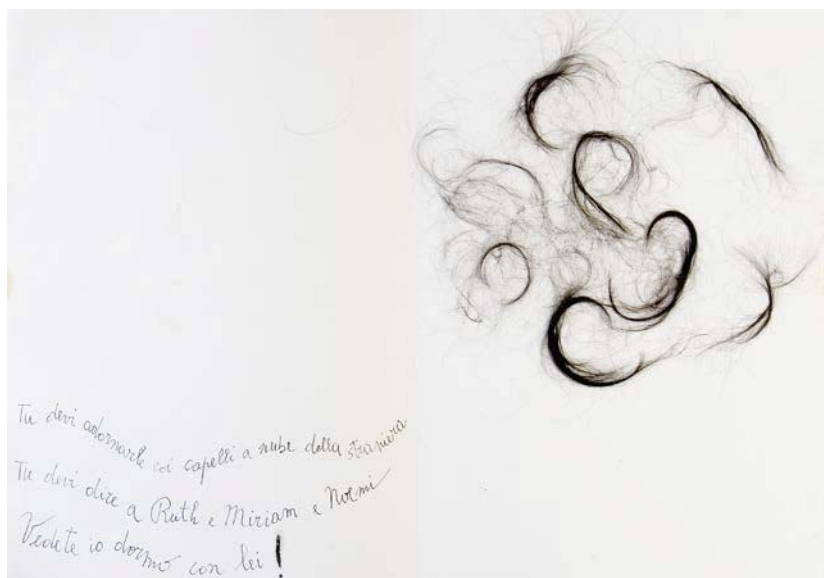
<sup>15</sup> Adorno 1972, p. 22.

<sup>16</sup> Buci - Glucksmann 2008, p. 15.

<sup>17</sup> Lyotard 2012, p. 590.



**Fig. 1.** Gioietta Fioroni, *Paul Celan* (2010), cm.100x70, tecnica mista su carta, Fioroni 2010, copertina.



**Fig. 2.** Giosetta Fioroni, *In Egitto* (2010), libro fatto a mano, tecnica mista su carta, in Fioroni 2010, pp. 10-11.

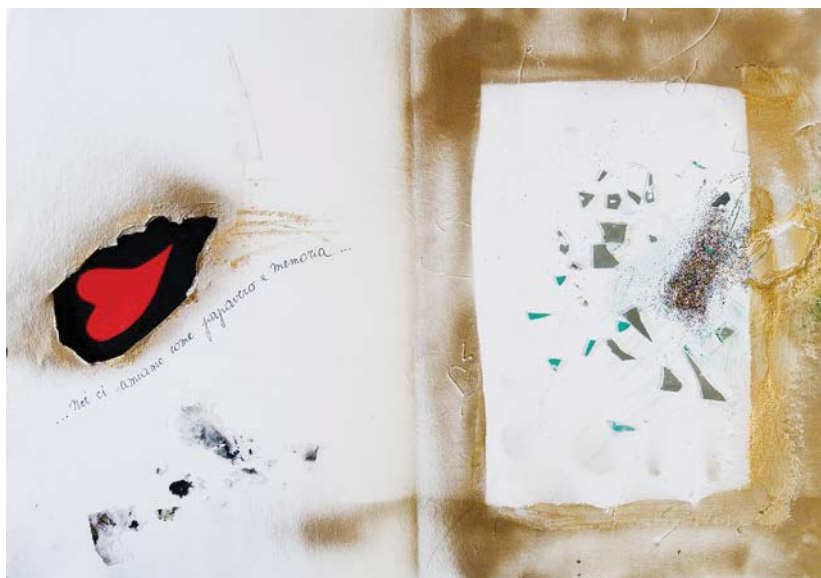


**Fig. 3.** Giosetta Fioroni, *Corona* (2010), cm.70x50, libro fatto a mano, tecnica mista su carta, in Fioroni 2010, p. 17.





**Fig. 4.** Gioietta Fioroni, *Corona* (2010), libro fatto a mano, tecnica mista su carta, in Fioroni 2010, p. 19.



**Fig. 5.** Gioietta Fioroni, *Corona* (2010), libro fatto a mano, tecnica mista su carta, in Fioroni 2010, p. 20-21.

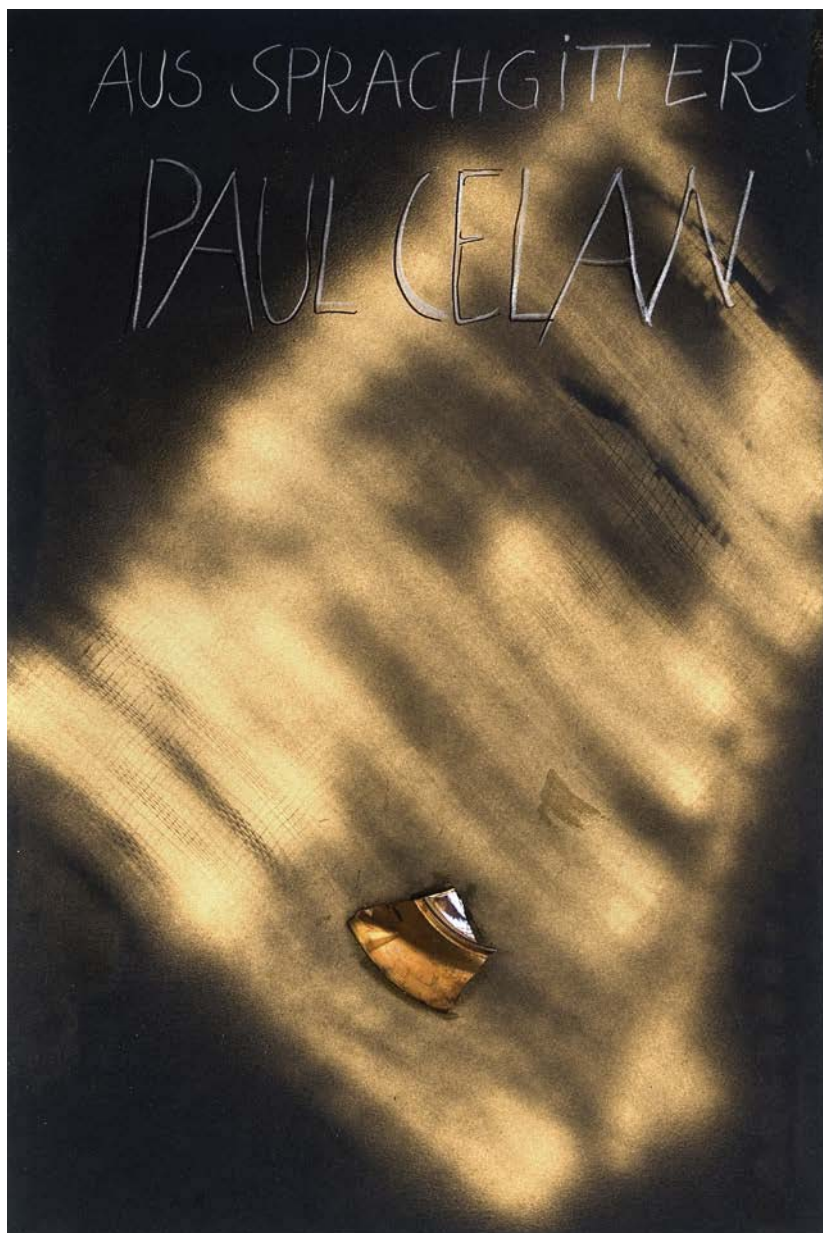


Fig. 6. Giosetta Fioroni, *Grata di linguaggio* (2010), cm. 57x38, libro fatto a mano, tecnica mista su carta, in Fioroni 2010, p. 37.



Fig. 7. Giosetta Fioroni, *Grata di linguaggio* (2010), libro fatto a mano, tecnica mista su carta, in Fioroni 2010, p. 38.

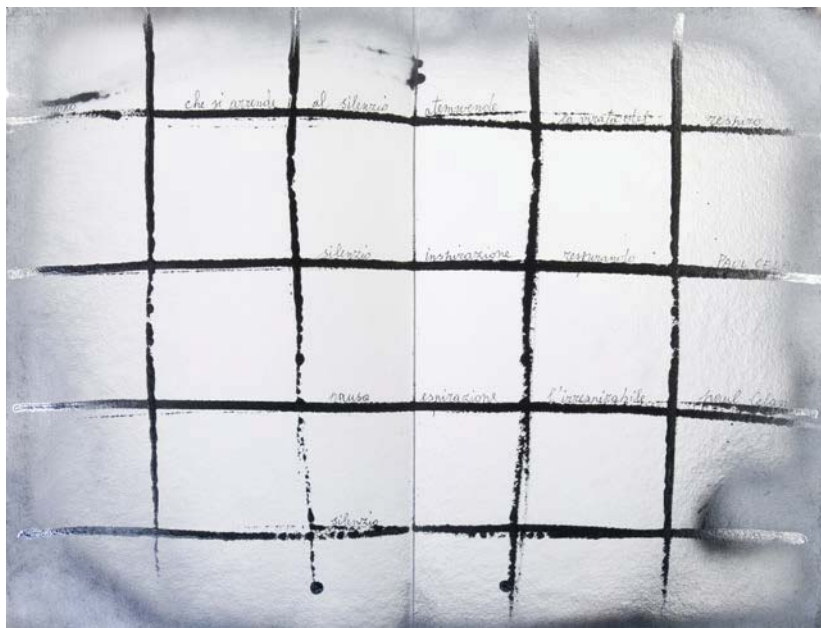


Fig. 8. Giosetta Fioroni, *Atemwende* (2010), libro fatto a mano, tecnica mista su carta, in Fioroni 2010, pp. 62-63.

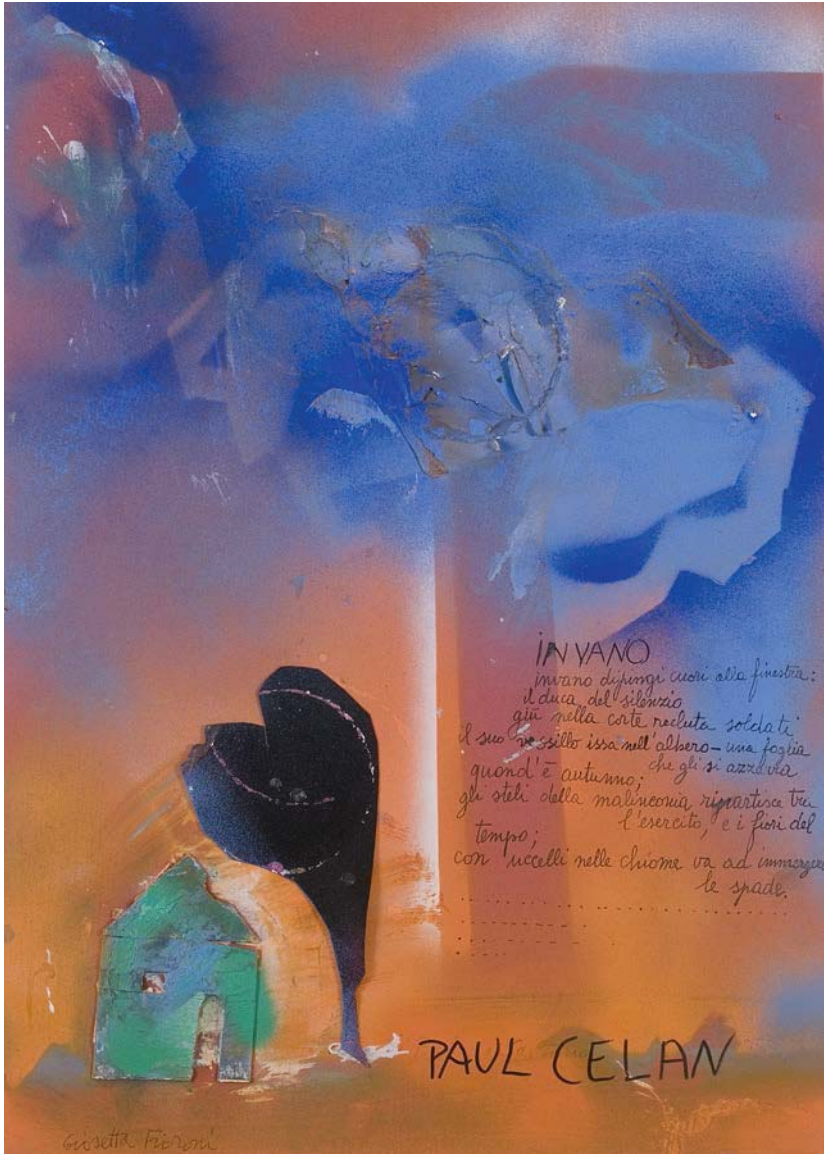
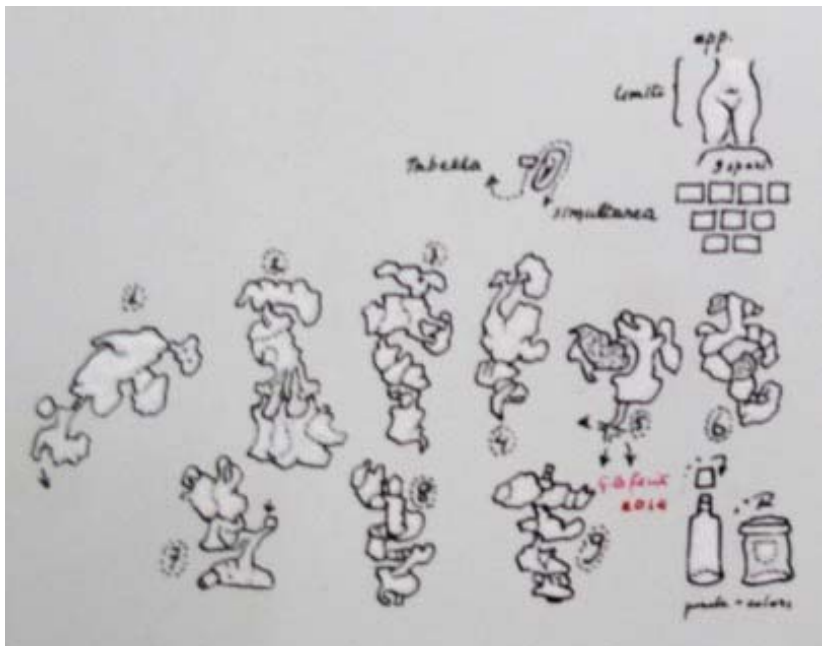


Fig. 9. Giosetta Fioroni, *Invano* (1999), cm.70x50, tecnica mista su carta, in Fioroni 2010, p. 84.



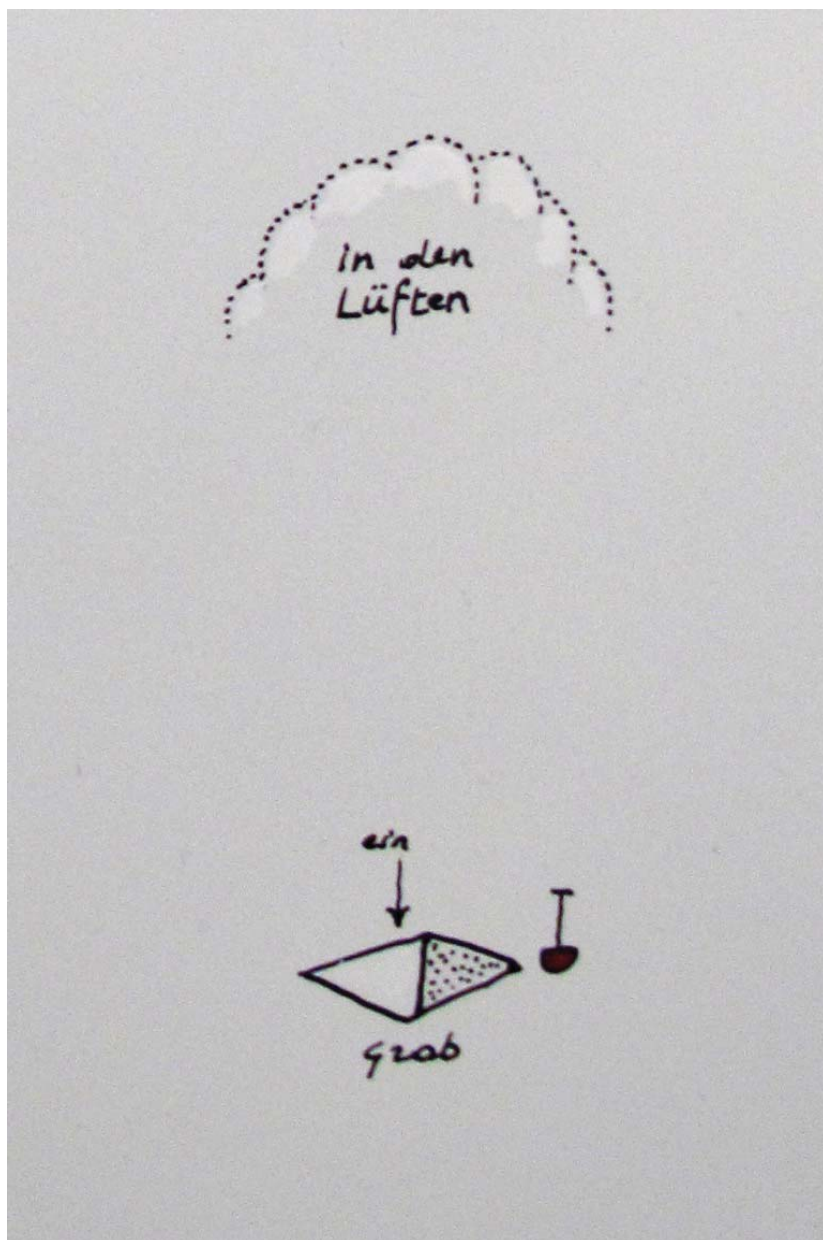


Fig. 10-12. Gianfranco Baruchello, *in den Lüften* (2014), 100 x 100 cm, smalti su alluminio, © fondazione Baruchello.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Poesie*, a cura di Moshe Kahn e Marcella Bagnasco, introduzione di Moshe Kahn, Milano, Mondadori, 1976.

*Der Meridian und andere Prosa*, Berlin, Suhrkamp, 1988.

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

### Opere di Giosetta Fioroni

*Fogli in forma di libri e altre carte per Paul Celan*, catalogo della mostra, Roma, La diagonale/libreria, 2010.

### Studi critici

ADORNO, T. W., *Critica della cultura e della società in Prismi*, Torino, Einaudi, 1972.

BAER, U., *Remnants of song: trauma and the experience of modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

BUCI-GLUCKSMANN, C., *Une femme philosophe*, Paris, Klincksieck, 2008.

CARUTH, C., *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1996.

GADDA, C. E., *La cognizione del dolore*, Milano, Einaudi, 1987.

KRISTEVA, J., *La révolte intime*, Paris, Fayard, 1997.

LA CAPRA, D., *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 2001.

LYOTARD, J., *Anamnèse du visible*, in HERMAN PARRET, *Jean-François Lyotard. Textes dispersés II: artistes contemporains*, Leuven, Leuven University Press, 2012.

ID., *Heidegger et «les juifs»*, Paris, Galilée, 1988.

ID., *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.

ID., *Misère de la philosophie*, Galilée, Paris 2000.

MIGLIO, C., *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005-

SEPPALA, M., *Memory and Amnesia*, in *Doctor and Patient*, Ylöjärvi: Pori Art Museum, 1997.





# Dare acqua alla pianta del sognare (dialogo con Paul Celan)

*Elisa Biagini*

CONTA le mandorle,  
conta ciò che era amaro e ti teneva desto,  
contaci me:

Cercavo il tuo occhio quando lo aprivi e nessuno ti guardava,  
filavo quel filo segreto  
sul quale la rugiada che tu pensavi  
scivolava giù alle brocche  
che una sentenza, che non trovò il cuore di alcuno, protegge.

Là solo entravi interamente nel nome che è tuo,  
muovevi il passo con piede sicuro verso di te,  
oscillavano i battagli liberi nella cella del tuo silenzio,  
ti raggiungeva l'intraudito,  
cingeva anche te col braccio ciò che è morto,  
e andavate in tre per la sera.

Fammi amaro.  
Contami tra le mandorle<sup>1</sup>.

Questo è un esperimento di dialogo attivo con un poeta amato: Paul Celan. Testi costruiti intorno a singoli versi allontanati dal contesto originario e usati come micce per scatenare una nuova deflagrazione poetica.

---

<sup>1</sup> *Zähle die Mandeln*, Celan 1976, pp. 55-57. Traduzione di Moshe Kahn.

Mi si chiudono  
 le notti dentro  
 il palmo,  
 ti tocco  
 e sei d'inchostro.

\*

*Troppe cose già dette,  
 troppo già respirato,  
 nel palmo  
 solo una pietra risputata,  
 piccola come  
 una mandorla  
 (il dolce è troppo  
 nascosto e troppo  
 duro il guscio).  
 Contami tra le mandorle<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> *Zähle mich zu den Mandeln*

\*

*La lingua vola ovunque, rotola,  
 gettala via, gettala via,  
 e così la riavrai<sup>2</sup>:  
 sarà un frullare d'orecchio,  
 un'ala che s'apre a misurare il cielo.*

<sup>2</sup> *wirf sie weg, wirf sie weg, | dann hast du sie wieder*

\*

*Con gli occhiforbici<sup>3</sup>  
 ti ritaglio  
 il profilo, ti fermo  
 con la lama di tempo  
 che mai fa ruggine.*

<sup>3</sup> *mit den Augen | -schere*

\*

*È tutto diverso, da come tu pensi, da come io penso<sup>6</sup>,  
eppure sotto la pelle c'è luce  
intermittente, s'attiva alla  
tua unghia-consonante, al dito  
allungato della voce.*

<sup>6</sup> *Es ist alles anders, als du es dir denkst, als ich es mir denke*

\*

Contaci me  
tra quelli a  
cui è venuta  
meno la  
parola, per  
troppa luce,  
fra quelli  
che si contano  
le dita  
all'incontrario.

\*

*Sullo spigolo del  
congedo<sup>7</sup> mi sbuccio  
il respirare.  
Il fiato  
rammendato col  
filo più scuro:  
d'abbandono.*

<sup>7</sup> *am Abschieds- | grat*

\*

*Si parla buio  
che appiccica il  
respiro, si parla*

vetro che buca  
 la carta:  
*ascolta*  
*con la bocca*<sup>9</sup>,  
 guardati nel tuo specchio  
 con l'orecchio.

<sup>9</sup> *hör dich ein | mit dem Mund*

\*

È la pausa dell'orologio  
 scarico, il cuore dentato<sup>10</sup>  
 a cui il bavero  
 resta impigliato,  
 tu, bottone infilzato.

<sup>10</sup> *Herzzähnen*

\*

Appoggio la fronte  
 sul vetro, guardo nella  
*notte delle tue parole*<sup>11</sup>,  
 la voce s'imbianca di  
 silenzio, le ombre  
 s'infittiscono tra i denti:  
*io sono te, quando io io sono*<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> *Nacht deiner Worte*

<sup>12</sup> *ich bin du, wenn ich ich bin*

\*

Ho le orecchie  
 confuse come api  
 per tutto il tuo  
 liquido silenzio, i lobi  
 fazzoletti annodati:  
 poggio il capo  
*sul cuscino più nero*<sup>13</sup>

<sup>13</sup> *nach schwarzerem Pfühl*

\*

*Mettigli questa parola sulla palpebra<sup>15</sup>:*

le lettere scivoleranno nella  
ruga di luce, daranno acqua  
alla pianta del sognare.

<sup>15</sup> *Leg ihm dies Wort auf die Lider*

\*

La saliva non usata prima  
chiude le fessure tra i  
denti, poi mura la  
lingua al palato.

\*

*C'è uno che ha i miei occhi<sup>16</sup>*

li strizza come spugna dopo  
i piatti, li tira come lenzuoli,  
li incastra a fermare le porte  
e da qui ogni passaggio  
è amaro, come di un vento  
che ti soffia dritto in bocca.

<sup>16</sup> *Es ist einer, der hat meine Augen*

\*

Cresce il tuo  
piede che  
non cede

e l'unghia  
si tinge color  
del rimanere.

La crepa che da te  
 parte, segna  
 il passo al  
 vicino.

(da *Da una crepa*, Einaudi, 2014)

Dopo aver passato tanti anni in compagnia delle sue poesie mi sono resa conto che Paul Celan era diventato per me una figura familiare, un lontano parente scomparso di cui si ricercano vecchie lettere o foto per riannodare un filo: ho sentito la necessità di andare oltre la pagina bianca per tentare un contatto più profondo – non solo intellettuale – con le sue parole e così, parallelamente alla scrittura su carta, è nata l'idea del 'bucato poetico'. Ho cercato in casa delle vecchie camice e ho cucito al loro interno della stoffa dove avevo precedentemente scritto a mano dei miei versi in dialogo con quelli del poeta. Le ho poi stese come si farebbe con dei panni appena usciti dalla lavatrice, solo che in questo caso veniva richiesto alle persone di avvicinarsi e sbottonare (e poi riabbottonare) le camice per poter leggere i testi poetici: un gesto di un'intimità fisica che di solito non associamo al mondo della poesia.



Fig. 1. Dall'installazione di Elisa Biagini, *Bucato poetico* (2009), in <http://www.elisabiagini.it>.

## **Bibliografia**

### **Opere di Paul Celan**

*Poesie*, a cura di Moshe Kahn e Marcella Bagnasco, introduzione di Moshe Kahn, Milano, Mondadori, 1976.

*Werke. Tübinger Ausgabe*, hrsg. von Bernhard Böschstein und Heino Schmull unter Mitarb. von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.

### **Opere di Elisa Biagini**

*Da una crepa*, Torino, Einaudi, 2014.

### **Sitografia**

ELISA BIAGINI, <http://www.elisabiagini.it>.





# *La Contrescarpe*

*Giuseppe Caccavale*

IL VERO

Della croce, di essa rimase, aria,  
solo quel braccio, il tra-  
versale: si stende,  
invisibile si stende davanti al  
cavo più profondo del cuore: tu  
ricordi te a te stesso, tu  
ti sollevi dalla menzogna -:  
libero  
per forte angoscia  
tu ora respiri  
e tu  
  
parli<sup>1</sup>.

## **L'Esperienza di Sommières**

Queste righe vogliono essere inchiostro teso nello spazio, queste righe raccontano l'esperienza del mio incontro con la poesia di Paul Celan. Non ho gli strumenti adatti per decifrare una sua poesia. Posso solo tradurla, attraversarla con il mio comportamento, portarla alla luce in un altro linguaggio. Il mondo in cui ho immerso la poesia di Celan è quello visivo. Ecco l'esperienza.

---

<sup>1</sup> *Das Wirkliche*, Celan 2001, pp. 76-77. Traduzione di Michele Ranchetti e Jutta Leskien.

Il paesaggio in cui ero è ben presente ancora nei miei occhi. Era inizio estate del millenovecentonovanta, ero a Sommières, in quegli anni abitavo nel Sud della Francia, a Marsiglia. Erano le prime ore del pomeriggio e mi trovavo su una grande dalla ai piedi di un vecchio mulino trasformato in abitazione, trascorrevo qualche giorno in casa di amici. Avevo portato con me una raccolta di poesie appena comprata nella libreria di Marsiglia *L'odeur du temps*, dove mi servivo di solito. La raccolta nelle edizioni C. Bourgois con in copertina un'opera di Kandinsky era *Grille de parole* – Grata di parole – di Paul Celan. Scesi dal mulino e portai con me quel libro, mi accomodai sulla dalla ai bordi del fiume Vidourle, intorno avevo alberi, l'acqua del fiume specchiava il paesaggio, intorno voli di uccelli e silenzio. In quella sacralità così semplicemente umana aprii il libro. Non avevo mai letto nulla di Celan, i miei occhi incontrarono questi versi: «Non leggere più – guarda! Non guardare più – va!». Avevo trent'anni. Ero profondamente deluso da ciò che accadeva nelle Arti Plastiche, gli artisti erano diventati un esercito arruolato alla stessa guerra, quella della speculazione finanziaria. Ero orfano di esempi, dovevo per la sopravvivenza di ciò che amavo, il mondo visivo, correre ai ripari. Quei versi furono per me un balsamo, li leggevo come suoni dalla vita e non come cose scritte professionalmente. Guardavo quei versi come offerta verso orizzonti inediti, stando in Francia trovai quasi tutte le sue raccolte. Per me fu un incontro salutare, un mondo di dolore trasformato in dono per costruire altri mondi, la possibilità per me di re-inventare con lo studio modalità di lavoro oramai in disuso. Così dopo, grazie alla sua lettura, incontrai Osip Mandel'stam, Nelly Sachs, Marina Cvetaeva, Rose Ausländer. Tutti poeti che portavo nei miei viaggi di allora tra Gand e il Monte Athos. Per me non si è trattato di utilizzare versi disegnandoli o dipingendoli su superfici, la mia sensibilità mi spingeva verso profondità sconosciute, qualcosa che obbligava alla decifrazione, alla traduzione, all'attraversamento di ogni singola parola. Cominciai dalla sabbia e dal suono del setaccio. Ogni granello di sabbia una parola, ogni parola un gesto preciso. Un cominciare di nuovo a vedere daccapo. Ecco, le poesie di Paul Celan sono state per me degli strumenti ottici di alta precisione. Leggendo, i miei occhi andavano a scuola di ri-grammatizzazione dello sguardo. Lo strumento che mancava a mio avviso alle Arti Visive, sentivo necessario ri-fondare lo sguardo. Devo ringraziare queste poesie, mi hanno dato l'audacia di dissotterrare

grammatiche visive che spingevano di nuovo l'occhio al centro dello sguardo. Uno sguardo lucido e non una svilita ubriacatura visiva, non la costruzione di un rassicurante stilema, bensì un inciampare continuo nella ricerca e nello studio. Ho scalato queste poesie chiedo dopo chiedo per guardare da altitudini dove agli occhi si porgevano panorami con compiti chiarissimi, portare di nuovo le cose alla loro natura di semplicità, entrare dentro a esse per portare alla superficie l'osso grammaticale del loro farsi suono, parola, forma. Le parole lette seduto sulla dalla ai piedi del Vidourle lasciarono respirare daccapo i miei occhi, avevo di fronte comportamenti inediti da intraprendere. Quelle parole venivano da sofferenze inumane e stranamente mettevano forza ai compiti da svolgere a un giovanotto come me. Forse la stessa forza che l'uomo impiega per sterminare si trasforma in uguale forza per mettere di nuovo in vita la vita. La poesia da allora è diventata per me il solo mondo che resta incontaminato dopo il 'pogrom consumistico'. La poesia è rifiuto e in questo costante rifiuto a non allinearsi si trasforma in lezione di vita, in organismo carico d'energia, almeno per chi la legge. La poesia mi fa dire adesso che c'è più figura in una parola che in una figura. Paul Celan ha fatto del fumo parola. Solo dopo molti anni in compagnia della sua opera mi accorgo che la sabbia mi è diventata forma, è diventata figura detta attraverso il gesto, attraverso l'impegno fisico. La sabbia, la polvere di grafite, l'astrattezza degli elementi naturali hanno domato le mie mani, sulle righe dello spazio come uno scriba scrivo a dettato ascoltando la chiarezza.

Il caso ha voluto che, dopo anni di lettura dell'opera di Paul Celan, andassi a insegnare Arti Murali al 31 di rue d'Ulm a Parigi, nella Scuola Nazionale Superiore di Arti Decorative. Paul Celan insegnava al 45 di rue d'Ulm, all'École Normale Supérieure. Così il primo progetto elaborato con gli allievi non poteva che essere la lettura e la traduzione visiva di una sua poesia. La rue d'Ulm è vicino a Place de la Contrescarpe, quindi la sua poesia *La Contrescarpe* si è trasformata dopo vari studi di Arti Tipografiche in un muro alfabetico, un muro dipinto ad affresco. Ogni parola è stata macerata nell'intonaco e, si è fatta forma, colore, figura. La poesia si è fatta spazio, una pagina d'aria.

Ritorno alla mia prima lettura, ritorno alla dalla lungo il fiume a Sommières. Quel particolare momento è sospeso lungo il mio cammino, continuamente cresce in me. Dal preciso strumento ottico che

sono state le poesie di Paul Celan ora ogni sua raccolta è una costellazione che ho di fronte, scruto all'interno di essa e ogni parola come una stella impone di illuminarmi di chiarezza il tempo che mi tocca vivere.



**Figg. 1-3.** *La Contrescarpe*, una poesia di Paul Celan costruita a buon fresco nell'atelier di Arti Murali sotto la direzione di Giuseppe Caccavale — École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs di Parigi, 2011/2012.

## **Bibliografia**

### **Opere di Paul Celan**

*Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, traduzione e cura di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Einaudi, Torino, 2001.



# Geopoetica e Paul Celan

Laura Canali

FICCA IL CORDOGLIO nelle borse degli occhi,  
il grido vittimale, il diluvio salato,

giungi con me a una tregua  
e oltre<sup>1</sup>.

La poesia è per me uno strumento musicale che non emette suoni ma solo vibrazioni. La cassa armonica dell'anima le cattura e aiuta i miei sentimenti a connettersi l'uno all'altro. Amo leggere le poesie soprattutto in quelle ore notturne che sembrano fatte apposta per farci rimanere imbrigliati alle angosce più profonde. Fondere la poesia con la geografia, fisica e dell'anima, è una sfida: un viaggio intimo ed emotivamente forte ma che mi lascia sempre più ricca di storie, di ricordi, tiene in vita vite che non ci sono più ma che non dobbiamo dimenticare.

Il 27 gennaio 2014 nell'ambito della giornata della memoria, ho presentato la mia opera dedicata a Paul Celan, la prima mappa geopoetica. Questo lavoro rappresenta l'Europa ma spazia poi attraverso la mitologia, la storia moderna, fino ad arrivare alle costellazioni dell'emisfero boreale. Il filo conduttore è stata la poesia: *E con il libro di Tarussa - Tutti i poeti sono ebrei - Marina Cvetaeva*<sup>2</sup>. Il mio disegno vuole rappresentare un'Europa senza confini politici, perché per seguire le indicazioni geografiche dell'autore bisogna seguire altri

---

<sup>1</sup> *Füll die Ödnis*, Celan 2011, p. 79. Traduzione di Dario Borso.

<sup>2</sup> Cfr. la traduzione della poesia e il saggio di Camilla Miglio, «*A Nord del Futuro*», con sottobraccio il «*Libro di Tarussa*». *Una mappa per Paul Celan*, *infra*.

percorsi. I punti cardinali della mia mappa sono: la Germania che diventa la «zona dei popoli muti», Parigi è «Pont Mirabeau», il fiume Oka rappresenta l'Est - e anche la patria di Paul Celan - e la Costellazione dei cani invece indica le origini ebraiche del poeta. Il centro del disegno è dominato dal Mar Nero al quale ho dato il ruolo di cuore pulsante dell'Europa, vicinissimo alla regione di nascita di Celan, la Bucovina. Stato conteso e dilaniato dai suoi vicini fin dal 1772: (Fig. 2) attualmente è un territorio diviso tra Ucraina e Romania. La zona della Bucovina l'ho colorata di verde (Fig. 1) per ricordare un luogo d'infanzia, felice, comunque seminascosto dalle pieghe marroni della terra europea piagata dagli eventi storici. L'Europa è vecchia ma soprattutto, per diventare vecchia, ha vissuto. Tutto questo lascia dei segni. La sua superficie non può dunque essere liscia, ma, proprio come la pelle delle persone anziane, è lacerata e rugosa. Tatuaggi naturali delle conseguenze della vita.

Nella complessa esistenza del poeta Paul Celan, sembra che ogni evento, ogni luogo, ogni nome, porti con sé un duplice aspetto. Per esempio la sua terra natale, la Bucovina, irrimediabilmente legata alla parola Buchenwald dalla stessa radice polacca: *buk* (albero di faggio). Oppure la «zona di popoli muti» che vuole ricordare la lingua tedesca senza nominare la Germania. Il tedesco era la sua lingua madre ma anche la lingua degli assassini di sua madre. Una tragica ambivalenza. Il 'cuore' Mar Nero, è anche la sorgente dei fiumi: Senna, Reno, Elba e Oka. Questi fiumi sono anche le vene dentro cui scorre il sangue che trasporta con sé sentimenti e la propria storia. Cambiando l'ordine delle cose, il poeta diventa piccolo fino a navigare dentro di sé, il tavolo sul quale scrive le sue poesie diventa una barca e lui voga all'interno di se stesso perché fuori, nel mondo, non esiste più nessun luogo dei ricordi d'infanzia di famiglia.

E visto che non c'è più nessuno ad attenderlo (genitori morti nel campo di concentramento), non rimane che cercare dentro se stessi, nel ricordo, i pezzi della sua vita.



Vieni fino a noi sulle mani  
Chi è solo con la lampada  
Ha solo la mano per leggerci dentro<sup>3</sup>.

Chi perde i punti di riferimento in terra, diventa un pellegrino, e un pellegrino per ritrovare la rotta in terra cerca l'orientamento nelle stelle del cielo. Ecco dunque le due costellazioni di riferimento, la Cintura di Orione a Est e la Costellazione dei Cani a Sud-Ovest. Tutte e due indicano la terra d'origine, la prima quella di nascita, la seconda di appartenenza al popolo ebraico. Il cielo, la terra e il corpo umano, un insieme unico e connesso. Il quadrato in alto nel centro della mia opera vuole ricordare il Pont Mirabeau da cui il poeta si sarebbe buttato nella Senna il 20 aprile del 1970. Al Pont Mirabeau sono dedicati i versi centrali della poesia: «sì schiantò verso la vita, alato di piaghe, — dal ponte Mirabeau». Queste parole mi hanno aiutata molto a comprendere l'angoscia di un'esistenza che cerca di vivere nonostante il dolore.

La poesia finisce con la parola «Colchide» che ho localizzato nell'odierna Georgia, sede dell'antico Regno di Colchide, dove nella mitologia greca era custodito il Vello d'oro, capace di guarire ogni ferita. Un oggetto mitologico, non reale, sarebbe l'unica cosa capace di guarire le piaghe di Celan; ne emerge quindi la consapevolezza di non poter guarire mai nella realtà. Lo sgomento di fronte alla tragedia della seconda Guerra mondiale è totale. Nonostante questo pensiero che a volte mi soffoca, mi sono sforzata di non ricorrere mai al colore nero: è il colore del lutto, chiude la porta, toglie profondità. Ho invece scelto un blu notte come sfondo: un colore aperto, unito al mare e al cielo, che permette alla terra contorta dell'Europa di appoggiarsi agli astri e di accogliere le foci dei fiumi. Sono sicura che Paul Celan abbia tentato in tutti i modi di vivere la sua vita in terra ma forse, a un certo punto, ha scelto il sentiero del cielo, a lui molto familiare.

---

<sup>3</sup> *Stimmen*, in Celan 1998, p. 248. Trad. it. a cura di Camilla Miglio, in C. Miglio, L. Canali, *Paul Celan: La Mappa*, <http://www.limesonline.com/rubrica/cartografie-dellimmaginario>.

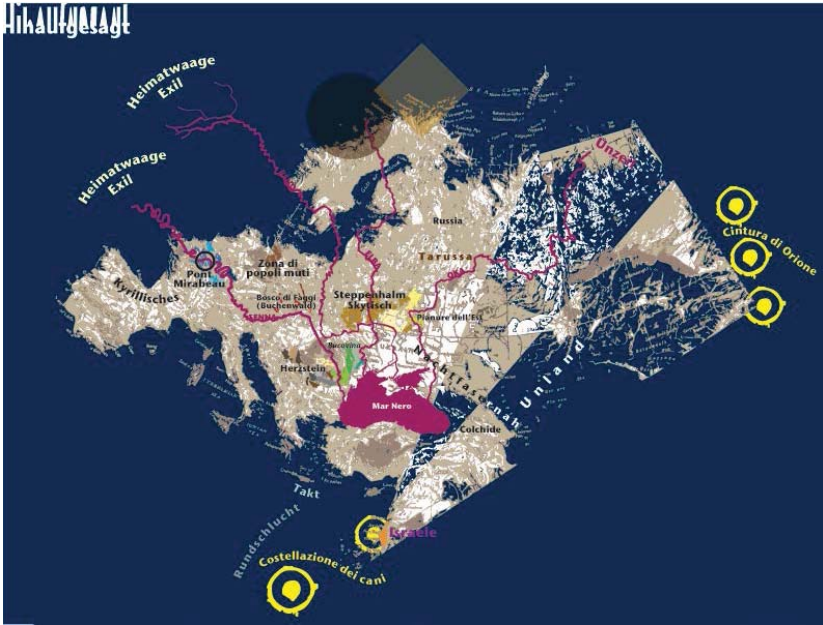


Fig. 1. Laura Canali, Paul Celan, la memoria delle mani (dicembre 2011), disegno vettoriale.

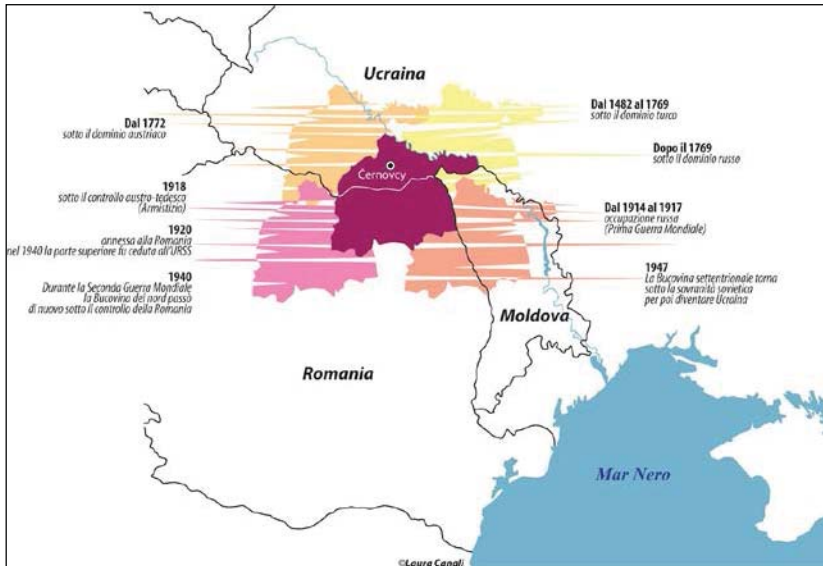


Fig. 2. Laura Canali, La Bucovina senza patria (ottobre 2014), disegno vettoriale.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

*Poesie sparse pubblicate in vita*, a cura di Bertrand Badiou e Barbara Wiedemann; edizione italiana a cura di Dario Borso; con *Per Paul Celan* di Andrea Zanzotto, Roma, nottetempo, 2011.

### Sitografia

C. Miglio, L. Canali, *Paul Celan: La Mappa*, <http://www.limesonline.com/rubrica/cartografie-dellimmaginario>.

*Cartografie dell'Immaginario, I. Nuova traduzione commentata: Paul Celan, E con il libro di Tarussa*, in *Il porto di Toledo*, [http://www.lerotte.net/index.php?id\\_article=221](http://www.lerotte.net/index.php?id_article=221).



## «A Nord del futuro», con sottobraccio il «libro di Tarussa». Una mappa per Paul Celan

*Camilla Miglio*

NEI FIUMI, a nord del futuro<sup>1</sup>

Dare evidenza cartografica a luoghi non del tutto immaginari né del tutto reali significa in primo luogo osservare spazi segnati da traumi, in cui la perdita dei riferimenti geografici, dell'appartenenza a una terra, a una città, a una lingua, spinge a tracciare nuove mappe. Sono mappe dinamiche, difficili da rappresentare con gli strumenti tradizionali del geografo e del cartografo. Spesso si tratta infatti di territori utopici (mai esistiti o proiettati in un futuro irraggiungibile), molto più spesso eterotopici: il che significa che un toponimo, addirittura il suo suono, apre porte impensate su altri spazi, altri luoghi. Un toponimo come Bukowina, in tedesco Buchenland, la terra d'origine di Paul Celan, oggi spartita tra Ucraina e Romania, ma già austroungarica ad alta densità di popolazione ebraica, richiama in un fiato una terra disintegrata, l'onomastica botanica (*Buk*, *Buche* è il faggio), la topografia del terrore e della distruzione (Buchenwald, il bosco di faggi che sorge sulla collina di fronte a Weimar, capitale dell'umanità tedesca).

Con i rivolgimenti della seconda guerra mondiale intere popolazioni sono state spostate, l'ebraismo europeo della diaspora è stato polverizzato, i confini e le città hanno cambiato nome, lingua, composizione demografica. La scrittura poetica in alcuni autori è diventata l'unico mezzo per individuare e creare un paesaggio nella lingua in cui trovino posto i luoghi perduti e i luoghi dell'esilio, la memoria di morti insepolti e una possibilità di futuro per i sopravvissuti.

---

<sup>1</sup> *In den Flüssen*, Celan 1998, pp. 516-517. Traduzione di Giuseppe Bevilacqua.

È il caso di Paul Celan, forse il più grande poeta del Novecento europeo, nato nel 1920 a Czernowitz-Cernauti, in Bucovina, una enclave multilinguistica, già austro-ungarica, poi rumena e oggi ucraina. Dopo la guerra scelse la strada dell'esilio, prima a Bucarest e Vienna, poi a Parigi, continuando però a scrivere in tedesco, lingua-madre e lingua degli aguzzini nazisti. Morì suicida nella Senna nell'aprile del 1970. Il suo sguardo di poeta si fissa nella memoria: la cultura ebraica, la patria orientale perduta, la madre morta nella deportazione, la Shoah. Vivere e scrivere tra diversi poli culturali, vivere e scrivere tra molte lingue diventa per Celan un tradursi continuo: la vita è testo a fronte della scrittura, e viceversa. Ma c'è di più: egli tradusse poesia da nove lingue diverse, quasi a voler ricomporre attraverso il dialogo con altri autori la propria identità ferita dal trauma postbellico. Celan pone una domanda insieme storica e filosofica: è possibile esprimere in forma poetica la violenza e la morte vissute nei campi? Frammenti di lessico provenienti dalle scienze naturali, dai testi sapienziali e cabalistici, dalle tradizioni dell'ebraismo orientale e dalle traduzioni della grande poesia occidentale convergono nei suoi testi alla ricerca di questa disperata risposta.

## Paul Celan, E con il libro di Tarussa<sup>2</sup>

Paul Celan ci porta, con questa poesia, in un paesaggio terrestre e cosmico. Un paesaggio in cui una doppia carta, del cielo e della terra, è segnata non da toponimi ma da luoghi della memoria, personale e universale.

Il titolo dà una prima indicazione:

E con il libro di Tarussa

*Tutti i poeti sono ebrei*

Marina Cvetaeva

Siamo in viaggio. Ci portiamo sottobraccio il «libro di Tarussa». Tarussa (russo Таруса, tedesco anche Tarusa) è una cittadina russa che sorge nel punto in cui il fiume Tarussa si immette nel fiume Oka. È la città di molti artisti, tra cui il regista Andrej Tarkowskij e la poetessa

---

<sup>2</sup> Traduzione di Camilla Miglio. La traduzione corrente, con testo a fronte, di Giuseppe Bevilacqua si trova in Celan 1998, p. 496 ss.

Marina Cvetaeva. Nel 'libro' possiamo riconoscere il *Poema della fine* di Marina Cvetaeva, da cui è tratta l'epigrafe Все поэты жиды («tutti i poeti sono ebrei»). Cosa vuol dire? Ogni poeta è fuori luogo, in viaggio. Si tratta di una condizione dunque non solo ebraica di non appartenenza, di erranza appunto. Le mappe dei poeti saranno dunque sempre instabili e tracciano una geografia nuova.

Il testo di Celan sembra andare in cerca di questa geografia nuova, una esplorazione cosmica della condizione di chi è sempre separato da un luogo vive dimidiato, o forse moltiplicato nelle sue non fisse dimore.

Tutta la poesia è costruita sulla ripetizione e variazione di un complemento d'argomento. Se fosse scritta in latino l'incipit sarebbe *De Constellatione Canis*.

Si apre alla vista, con precisione astronomica, la costellazione del Cane: una stella doppia costituita da un astro maggiore molto luminoso e una stella nana più piccola. Sono insieme, in uno stesso «cerchio di attrazione» (la parola *Bannkreis* usata da Celan più avanti significa insieme cerchio magico e sfera d'attrazione).

Il cielo non è separato dalla terra, e lo sa Celan, attento studioso di testi cabalistici (anche degli studi a lui contemporanei, per esempio di quelli di Gerschom Scholem, autore di un trattato sulla corrispondenza tra le stelle e lettere dell'alfabeto e il loro significato per la mistica ebraica).

Della  
 costellazione del Cane, della sua  
 stella chiara e di quella  
 nana che pure s'intesse con  
 riflessi di rotte verso Terra,

Ogni strofe riavvia, variandola, la traiettoria delle costellazioni che si specchiano su «rotte verso terra». E quindi, come già visto, la prima strofe inquadra la doppia costellazione del Cane (*Sternbild des Hundes*); la seconda il bordone del pellegrino (*Pilgerstab*) che erra verso sud; a sud «cose straniere» notturne ma vicine, cose di morte insepolta e di nascite e ricrescite di vita, a fronte del disastro:

di  
 bordoni di pellegrini, anche lì, di cose del Sud, straniere  
 e vicine come fibre della notte  
 come parole insepolti,  
 errando  
 nel cerchio magico  
 di mete e steli e culle raggiunte.

Alla terza strofe le cose si complicano: si parla di una pre- e ante-dizione, una profezia 'anteriore', qualcosa che è nel passato e nel futuro, che trova una via per l'interno del corpo, e fa sputare pietre pesanti dal cuore in direzione di un luogo fuori da spazio e tempo: «Nonterra, Nontempo».

Le categorie spaziali si addensano, pressate dal ticchettio di un orologio crudele. Una forma geometrica: un cubo di ghiaia nasconde un'altra forma geometrica: un cerchio che non ha due bensì almeno tre dimensioni: è un baratro e ci si sprofonda. Ma la quarta dimensione, quella del tempo, agisce anche qui, nel movimento terribile tra passato e futuro, tra avi e nomi insepolti.

Della  
 pre- e ante- dizione,  
 che ti supera e si  
 innalza,  
 che sta là pronta, identica  
 alle nostre pietre del cuore, che sputammo  
 con tutto il loro in-  
 distruttibile meccanismo d'orologio, fuori  
 nella Nonterra, nel Nontempo. Di questo  
 ticchettio in mezzo  
 ai cubi di ghiaia col  
 cerchio che è baratro  
 nella serie genea-  
 logica-di-quelli-  
 col-nome-e-dei-loro-  
 percorribile a ritroso  
 e in avanti  
 su tracce di iena.



Una pausa rallenta la caduta caotica nella storia e nei nomi precipitati nel baratro concentrazionario e inseguiti dalle iene. Si ricomincia da un albero (qui è taciuto il faggio? *Buche?*). E del bosco che lo circonda (Buchenwald? – il nome resta impronunciato). La memoria dei luoghi e dei morti viaggia tra terre germaniche (la *Stummvölkerzone*, zona dei popoli muti: ricordiamo che nelle lingue slave tedesco si dice *niemec*, ovvero ‘muto’, ‘incapace di parlare’) e terre del Mar Nero (è qui richiamata l’antica Scizia, ma anche la rivista libertaria “Lo Scita”, di cui era redattore l’alter ego russo di Celan, Osip Mandel’štam negli anni ‘20, prima di essere internato in un *gulag* da Stalin).

Di  
 un albero, uno.  
 Sì, anche di questo. E del bosco che l’avvolge. Del bosco  
 Incalpestato, del  
 Pensiero, dal quale germogliò, come tono  
 e semitono e diminuito e finale, scitico  
 nella rima  
 nel ritmo  
 della tempia colpita,

Il paesaggio diventa corpo. Si possono sputare pietre, respirare steli di steppa, interrompere la macchina del tempo (introdurre la «cesura dell’ora»). C’è un luogo dove abitare, un Grande Impero, ed è quello della Gran Rima Interna. La rima va cercata nel testo tedesco: *Heim(at)* – *Reim*. Rimano patria e rima, ma solo nella lingua, nella scrittura, nei suoni, nel ritmo, nella musica che dal baratro si leva verso le stelle. Scagliata contro i popoli muti, paradossalmente ma nella loro lingua: in tedesco. Nello spazio dell’esilio si apre la costellazione della Bilancia: la costellazione di un equilibrio fatto di una doppia appartenenza, un doppio pensiero, mai conciliato, che in momenti di sospensione può trovare una via d’espressione.

con  
 il respiro di ste-  
 li di steppa scritti nel cuore  
 della cesura dell’ora – nell’impero,  
 nel più vasto  
 degli imperi, nella

Gran Rima Interna  
 di là  
 dalla zona dei popoli muti, in te  
 Bilancia di lingua, parola, patria  
 Bilancia d'esilio.

Uno spazio e la musica del verso ripete, in unico verso isolato: l'albero (*Buche*) inscritto nel toponimo della terra d'origine: Bukowina. Il bosco (*Buchenwald*), luogo della distruzione.

Di quest'albero, di questo bosco.

Impressionante, nell'inversione della freccia del tempo, l'argomento della strofe successiva. Ritorna il termine tecnico della geometria solida: dopo i cubi, i quadroni, ovvero parallelepipedi. Anche qui la precisione geometrica prelude a un precipizio spazio-temporale. Irrompono i quadroni del Pont Mirabeau di Parigi da cui si lancia un Icaro alato di ferite e dolore. Viene narrata, al passato, una azione futura. Sette anni dopo aver scritto questa poesia, nei primi giorni di aprile del 1970, Paul Celan salterà proprio dal Pont Mirabeau, scegliendo la morte per acqua nella Senna. Anche il Pont Mirabeau è luogo e topos letterario francese, ancora una traccia di Apollinaire, del suo senso di abbandono cantato in *Le Pont Mirabeau*.

La Senna non ha l'Oka per affluente, eppure, scrive Celan, cose cirilliche sono arrivate con lui oltre il Reno, confine tra Germania e Francia, ma anche oltre la Senna, a cavallo – e pare di vedere il kafkiano Cavaliere del secchio, portato su un secchio nella notte e tra le stelle, da un vento gelido.

Dei quadroni  
 del ponte, da lì  
 si schiantò  
 verso la vita, alato  
 di piaghe, - dal  
 ponte Mirabeau.  
 Dove l'Oka non affluisce. Et quels  
 Amours! (Cose cirilliche, amici, anche queste  
 ho portato a cavallo oltre la Senna,  
 oltre Reno).

Il Libro di Tarussa è anche portatore di un messaggio. In tedesco, Brief, lettera, qui tradotto messaggio per disambiguare il significato del lemma italiano 'lettera', che è anche segno alfabetico.

In questo messaggio è contenuto un piccolo cumulo di parole, che si riconfigurano in un'unica espressione: «Est».

Questo cumulo di parole apre all'occhio lo spazio stellare, fino alla cintura di Orione che si chiama proprio bastone di Giacobbe (Jakobstab), e rimanda al bordone, o bastone del pellegrino (Pilgerstab) da cui la poesia era partita nella prima strofe. La parola verrà fuori dall'animazione di una mappa. Cani astrali, stelle doppie, Orione il cacciatore e il suo bastone. Il cerchio magico sembra chiudersi intorno a una patria possibile, da cercare in una parola, in una lunga battuta di caccia per territori impervi, dove il poeta, – ancora come un personaggio di Kafka molto caro a Celan, Il cacciatore Gracco – è nello stesso tempo inseguitore e inseguito, tra la vita e la morte.

Di un messaggio, di quello.  
Del messaggio-unico, del messaggio-Est. Del duro,  
minuscolo cumulo di parole, dell'  
occhio disarmato,  
fino alle tre  
stelle della cintura di Orione – bastone  
di Giacobbe, tu,  
eccoti di ritorno! –

indirizzato da lui sulla  
carta del cielo, che gli si dispiegava.

La carta del cielo dispiegata su un tavolo. Per la seconda volta nella poesia, ricorre un verso isolato. Prima abbiamo letto dell'Albero (*Buche*) e del Bosco (*Buchenwald*). Toponimi nascosti dell'origine e della distruzione dell'origine. Qui il legno dell'albero è stato lavorato. È diventato legno. Il legno tavolo di lavoro, di scrittura.

Del tavolo, dove questo accadde.

Il tavolo di lavoro si fa panca. Panca per rematori. Il viaggio, la navigazione riprende. Il rematore, in qualche modo costretto a remare (*Ruderknecht* è un forzato del remo). Solo col suo scalmò, verrebbe da dire: calamo. Lo scalmò è animato: sa ascoltarlo, è «chiaro d'udito» come chiara era la stella del Cane. Chi rema, ovvero: chi scrive, risale tutti i fiumi, questa volta da ovest verso est, novello Giasone. E pronuncia, stentatamente, non dolcemente, digrignandola, la parola-patria: Colchide.

*Colchis, Colchique. Herbstzeitlose.* È il nome della patria del vello d'oro, ma anche il nome di un fiore, che Celan conservava in un quadernetto portato con sé nel Lager. La *Colchique*, della famiglia dello zafferano (ma anche il titolo di un altro degli *Alcools* di Apollinaire: fiore velenoso di amori funesti). In tedesco *Herbszeitlose* (fiore d'autunno senza tempo).

Di una parola, dal cumulo,  
che ne fece, del tavolo,  
una panca per rematori, dal fiume Oka  
veniva e dalle acque.

Della mezza parola che  
il rematore digrigna nell'orecchio tardo estivo  
del suo scalmò  
dall'udito chiaro:

Colchide.

Si riflettono i tempi e le ere, la storia personale e la storia dei popoli, la distruzione e una possibile ricostruzione nelle nuove mappe della poesia. Chi legge guarda mappe e riflessi, interroga nomi e cerca di sistamarli su nuove mappe dinamiche.

Disegnando la carta geopoetica, Laura Canali ha sovrapposto la mappa astronomica di Celan e quella geografica d'Europa. Si fanno scoperte interessanti: la Costellazione dei Cani venatici è proprio sopra Israele, la cintura di Orione è a «Est».

Noi, nel tracciare la mappa, abbiamo provato a seguire Celan e aprire sul nostro tavolo una cartina in cui ogni nome, ogni spazio è

pieno di tempi e ci manda messaggi, lettere, richiami. Ai lettori scoprire i ritmi e le rime segrete, i percorsi inaspettati, i toponimi anche da noi taciuti. Si troveranno versi e nomi in italiano e in tedesco, traccia di un doppio sguardo: sulla poesia di Celan e sul suo testo a fronte.

## **Bibliografia**

### **Opere di Paul Celan**

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.



# *Todesfuge* — note all'opera

*Giancarla Frare*

## FUGA DELLA MORTE

Nero latte dell'alba lo beviamo la sera  
lo beviamo al meriggio e al mattino lo beviamo la notte  
beviamo e beviamo  
scaviamo una fossa nell'aria là non si sta stretti  
In casa c'è un uomo che gioca coi serpi che scrive  
che scrive ogni volta che annotta in Germania i tuoi biondi capelli Margarete  
lo scrive e va fuori e le stelle lampeggiano fischia ai suoi cani  
fischia ai suoi ebrei fa scavare una fossa per terra  
ci comanda suonate una danza

Nero latte dell'alba ti beviamo la notte  
ti beviamo al mattino e al meriggio ti beviamo la sera  
beviamo e beviamo  
In casa c'è un uomo che gioca coi serpi che scrive  
che scrive ogni volta che annotta in Germania i tuoi biondi capelli Margarete  
I tuoi capelli cinerei Sulamith scaviamo una fossa nell'aria là non si sta stretti

Lui grida scavate più a fondo a terra e voialtri cantate e suonate  
impugna l'arma dal fianco l'estrae ha l'occhio celeste  
spingete più a fondo le vanghe voi e voialtri continuate a suonare

Nero latte dell'alba ti beviamo la notte  
ti beviamo al meriggio al mattino ti beviamo la sera  
beviamo e beviamo

in casa c'è un uomo i tuoi biondi capelli Margarete  
 i tuoi capelli cinerei Sulamith e gioca coi serpi  
 E grida suonate più dolce la morte la morte è un maestro tedesco  
 e grida suonate più cupi i violini e andrete in fumo nell'aria  
 e avrete una fossa di nubi là non si sta stretti

Nero latte dell'alba ti beviamo la notte  
 ti beviamo al meriggio la morte è un maestro tedesco  
 ti beviamo la sera e al mattino beviamo e beviamo  
 la morte è un maestro tedesco ha l'occhio celeste  
 la sua mira è precisa il piombo ti investe  
 in casa c'è un uomo i tuoi biondi capelli Margarete  
 aizza i suoi cani su noi ci regala una fossa nell'aria  
 gioca coi serpi e sogna la morte è un maestro tedesco

i tuoi biondi capelli Margarete  
 i tuoi capelli cinerei Sulamith<sup>1</sup>

*Todesfuge* è un'opera realizzata nel 2009 per *Muro contro muro*, evento *monstre* a cura dell'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma. Spazi museali e gallerie private hanno celebrato la caduta del muro di Berlino. In molte maniere, anche parlando dei 'Muri' della Storia e del presente. Lo Studio S, storica galleria di Roma, ne ha fatto una mostra sulla Shoah. Gli artisti invitati hanno scelto una foto d'archivio. Il gallerista ha stampato la foto su una tela, al centro della stessa. La tela è stata messa su un supporto con chiodi agli angoli. Ogni opera aveva dunque un'identica dimensione.

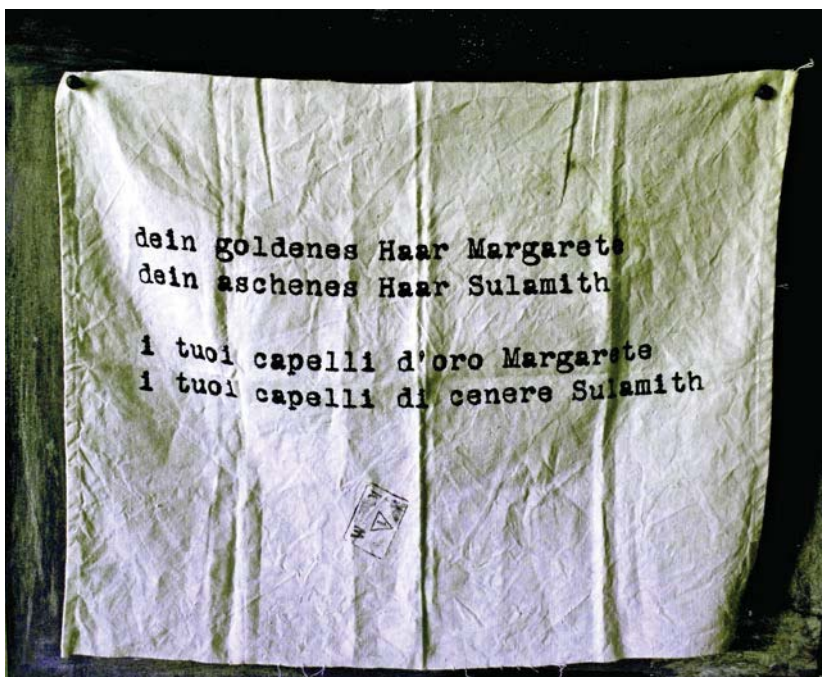
Ho scelto d'inserire i poveri resti fotografati in una livida stanza, come visti dall'alto, scoperti in una fossa, aprendo una botola. La tela è fissata avvitando grandi viti al supporto ligneo che è stato dipinto mimando una cornice di legno. Non è un caso che io abbia preferito le viti a dei chiodi. Ho evitato ogni elemento che dicesse di una violenza in atto. Allo stesso modo ho volutamente raffreddato la tavolozza cromatica (parchi colori, realizzati con pigmenti naturali e inchiostri) a dire di una consunzione ancora precedente alla morte.

---

<sup>1</sup> *Todesfuge*, Celan 1998, p. 62 ss. Traduzione di Ida Porena in Muscetta 1989.



Realizzata l'immagine, io stessa ho avuto bisogno di coprirla. Ho usato un vecchio lino militare, degli anni '30, che porta ancora i timbri dell'epoca, e vi ho stampato in serigrafia e col carattere *courier* delle macchine da scrivere, i celebri versi di *Todesfuge* di Paul Celan, nella traduzione di Giuseppe Bevilacqua. L'osservatore arriva all'immagine solo sollevando il lino e la scritta. Paul Celan è il testimone. La testimonianza, diventa la mediazione fondamentale perché la memoria stessa rimanga intatta. E molti testimoni sono ormai scomparsi. Sollevare il lino è retrocedere nel tempo e riattualizzarlo.







**Figg. 1-4.** Giancarla Frare, *Todesfuge* (2009) cm 100 X 80, tecnica mista: pigmenti naturali su tela; Serigrafia su lino (tela militare).

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

*Poesie di Paul Celan*, traduzione a cura di Ida Porena in *Parnaso Europeo*, a cura di C. Muscetta, Roma, Lucarini, 1989, V, pp. 233-235 e 243-247.



# Alchimie della memoria

## Immagini celaniane nell'opera di Anselm Kiefer

*Edoardo Trisciuzzi*

Bensì portati con l'Arte là dove sei più ristretto in te stesso. E realizza la tua libertà.

[...]

Ma sono pure allo stesso tempo anche vie – fra tantissime altre – sulle quali la lingua si fa sonora, sono incontri, 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 ricerca di se stessi... una sorta di rimpatrio<sup>1</sup>.

La presenza di Paul Celan nello spirito e nell'opera di Anselm Kiefer, uno dei maggiori artisti tedeschi contemporanei, può esser riasunta nel celebre passo del *Meridiano*, in cui a un *élargissement* il poeta contrappone la necessità di proiettare se stessi, per mezzo dell'Arte, laddove 'si è più ristretti'. Ancor prima che nel *corpus* lirico, è nella concezione poetica generale di Celan che Kiefer ritrova la chiave indispensabile a compiere la propria missione artistica e consentire all'uomo di riscattarsi. Al pari e con maggiore intensità di altri rappresentanti delle lettere e del pensiero tedesco – tra cui Rainer Maria Rilke, Ingeborg Bachmann o il poeta cortese Walther von der Vogelweide – Celan costella l'immaginario del *pictor optimus* Kiefer, a sua volta poeta mancato e autore di numerosi libri nel corso della sua carriera<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Der Meridian*, Celan 2008b, pp. 18-19. Traduzione di Giuseppe Bevilacqua.

<sup>2</sup> Cfr. G. Adriani, interv. ad A. Kiefer, in *Anselm Kiefer für Paul Celan*, cat. mostra, Galerie Ropac, Salisburgo 2005, pp. 25-30. Cfr. anche J. Hallmark Neff, *Leggere Kiefer*, in *Anselm Kiefer. Il sale della Terra*, cat. mostra a cura di G. Celant, Milano, Skira, 2011, pp. 99-109.

Rintracciare l'influenza di Celan nell'opera di Kiefer comporta necessariamente l'analisi della questione della memoria e della rappresentabilità dopo Auschwitz, che aveva già distanziato il poeta da Theodor W. Adorno. Se, infatti, l'interdizione adorniana<sup>3</sup> – in seguito parzialmente ritratta – risponde al proposito di *Fuga della morte* di dar forma all'indicibile, nel racconto *Conversazione nella montagna*, al silenzio imposto dal filosofo, il Piccolo ebreo viandante Celan oppone la speranza di continuare a dialogare con la pietra fino a superare i veli stesi dall'orrore<sup>4</sup>. Il riferimento celaniano guida Kiefer nella sua azione etico-intellettuale di realizzare un'opera che, come per il poeta, «non passi sopra il tempo ma vi penetri magicamente»<sup>5</sup> e sottragga la memoria tedesco-giudaica al silenzio imposto dalla Storia.

Nato nel 1945 – anno in cui Celan compone *Fuga della morte* – Kiefer, al pari di altri artisti tedeschi di 'seconda generazione' come Georg Baselitz e Gerhard Richter, matura presto la convinzione che una nuova identità culturale e sociale possa scaturire solo dalla necessità di «smantellare la repressione storica del dopoguerra»<sup>6</sup>. Pur in parte debitore della lezione di Joseph Beuys, Kiefer elabora un metodo creativo volto a riconciliare gli opposti e a generare «nuove condizioni dell'essere»<sup>7</sup> in virtù del potere spirituale della poesia.

Le fotografie del ciclo *Occupazioni* (1969) sono *tableaux vivants* in cui Kiefer si ritrae mentre esegue il saluto hitleriano in luoghi dal particolare valore simbolico (figg. 1-2). Rivolgendo in uno degli scatti il *Sieg Heil* al mare, l'artista cita le contemplazioni dipinte da Caspar David Friedrich in *Monaco in riva al mare* e in *Viandante sul mare di nebbia* (fig. 3) ed esprime l'ideale romantico di comunione tra uomo, natura e Dio di cui si era appropriata l'estetica nazista.

---

<sup>3</sup> Adorno 1972, pp. 4-22.

<sup>4</sup> Cfr. Celan 2008c, pp. 42-46.

<sup>5</sup> Mittner 1971, p. 1637.

<sup>6</sup> Foster et al. 2013, p. 656.

<sup>7</sup> Celant 1997, p. 17. Pur allievo di Beuys all'Accademia di Düsseldorf, al sistema sciamanico-escatologico del maestro Kiefer preferisce una linea di immanenza spiritualistica, ispirata alla filosofia di Martin Heidegger. Cfr. Andreotti, De Melis 2006, pp. 24-39.

Con il ciclo, letto anche in chiave psicanalitica<sup>8</sup>, Kiefer per la prima volta recupera e traduce in immagine artistica un gesto considerato proibito, tanto da esporlo alle feroci accuse di apologia da parte della critica. L'artista indaga le tradizioni letterarie tedesche abusate e contaminate dal regime, come le saghe medievali e il loro recupero di età romantica, in particolare nelle grandi opere di Richard Wagner, considerato da Hitler incarnazione dello spirito germanico. Come il giovane Celan evoca i Nibelunghi per contrapporne i tratti apocalittici come specificamente tedeschi rispetto a quelli ebraici<sup>9</sup>, così Kiefer evidenzia il modo in cui la teoria ariana ha fondato la propria legittimità sull'unificazione di flusso storico e mito. Nel dipinto *Nothung* del 1973 (fig. 4), l'artista pianta la spada di Wotan – arma delle arti wagneriana puntata contro il 'nemico' ebreo – in un vulnerabile atelier-soffitta ligneo, sede della memoria del corpo sociale tedesco. Nel libro *Il difficile cammino di Sigfrido verso Brunilde* (1977, fig. 5) – in cui compaiono le prime fotografie di rotaie ferroviarie abbandonate – i due personaggi nibelungici, trasformati dalla propaganda nazista in emblema della purezza razziale tradita e perduta, simboleggiano la rottura della duplice identità tedesca causata dalla Shoah. A tal proposito, l'artista ha dichiarato di non riuscire «a immaginare la cultura tedesca senza il giudaismo. [...] Una cosa è che i tedeschi abbiano compiuto l'immane crimine dello sterminio. Altra cosa è che si amputino da soli. Hanno preso metà della loro cultura e l'hanno ammazzata»<sup>10</sup>. Kiefer introduce per la prima volta la poesia celaniana nella sua opera nel ciclo di dipinti dedicato dal 1981 a Fuga della morte<sup>11</sup>, in cui rende Margarete e Sulamith immagine della scissione dell'anima tedesca. L'artista raffigura le due donne con le rispettive chiome d'oro e di cenere, attributi con cui sono descritte da Celan e allo stesso tempo elementi centrali nel procedimento alchemico.

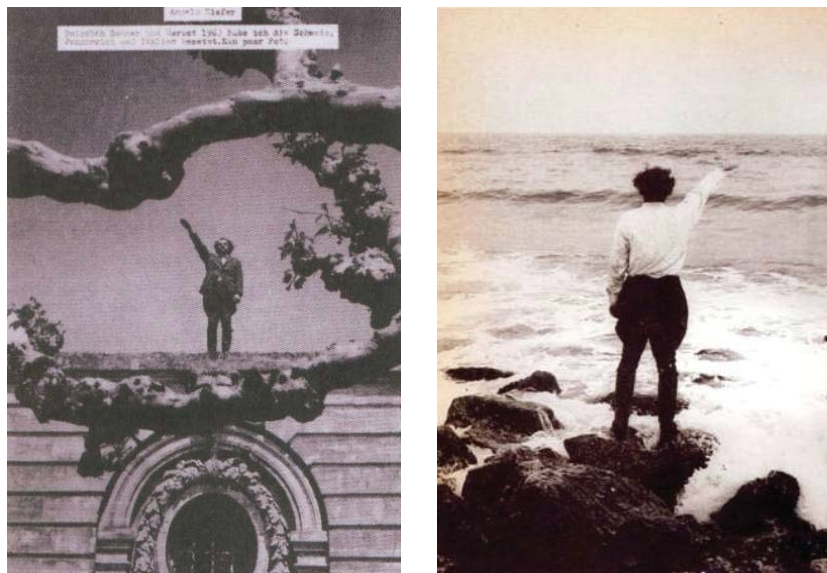
---

<sup>8</sup> Daniel Arasse parla di «investimento freudiano», per indicare come con *Occupazioni* Kiefer avvii nella psiche collettiva tedesca l'ancora incompiuto percorso di elaborazione del lutto. Cfr. Arasse 2001, pp. 38-45.

<sup>9</sup> Il riferimento è alla poesia del 1944 *Primavera russa*. Cfr. Lauterwein 2006, pp. 58-61.

<sup>10</sup> A. Kiefer in Auping, *Anselm Kiefer: Paradiso e Terra*, in *Anselm Kiefer. Il sale della Terra*, cit., p. 199.

<sup>11</sup> Cfr. Celan 2012, pp. 61-65.



Figg. 1-2. Anselm Kiefer, fotografie dal ciclo *Occupazioni* (1969). © Anselm Kiefer.

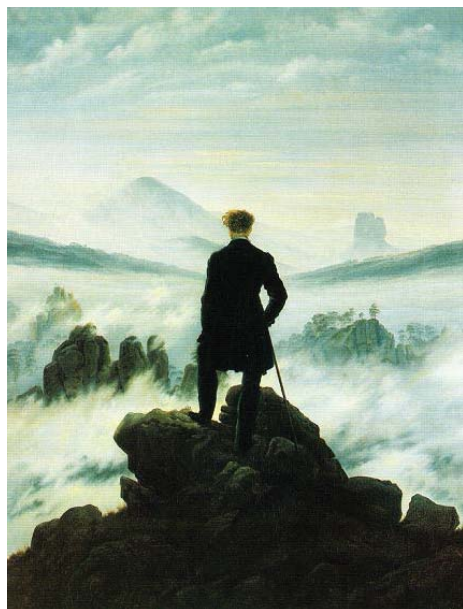


Fig. 3. Caspar David Friedrich, *Viandante sul mare di nebbia* (1818), olio su tela, 98,4x74,8 cm. Amburgo, Kunsthalle.



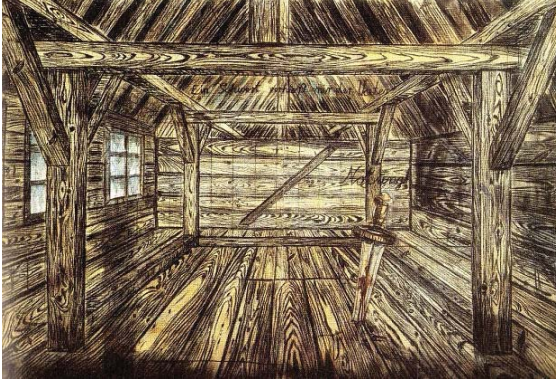


Fig. 4. Anselm Kiefer, *Nothung* (1973), tecnica mista su tela di juta, 300x432 cm. © Anselm Kiefer.

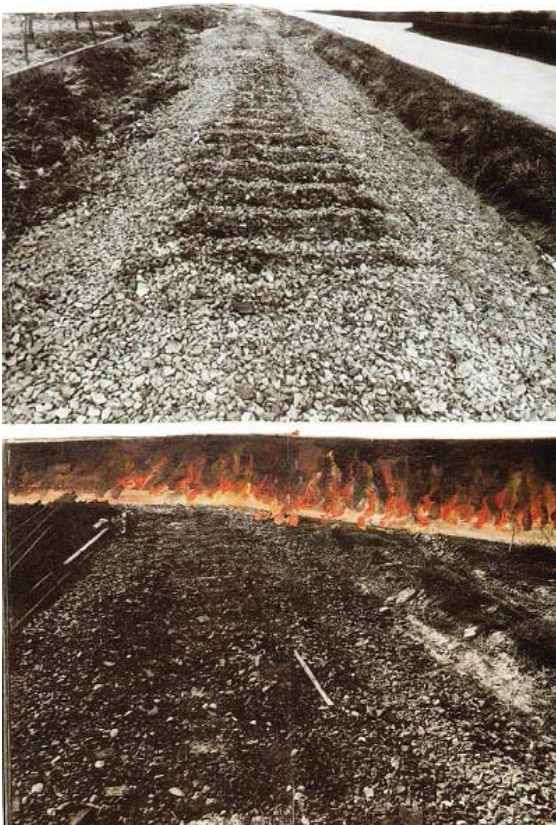


Fig. 5. Anselm Kiefer, *Il difficile cammino di Sigfrido verso Brunilde* (part.) (1977), libro, acrilico ed emulsione su fotografie, 13 pagine, 62x42x100 cm. © Anselm Kiefer.



Fig. 6. Franz Pfaff, *Sulamith e Maria* (1810-11), olio su tavola, 34,5x32 cm. Schweinfurt, collez. Georg Schäfer.

Ben più che semplici personaggi, esse sono due 'forze argomentative'<sup>12</sup> provenienti da una lunga tradizione letteraria e iconografica. Se, infatti, Sulamith rinvia al *Cantico dei cantici* e Margarete evoca la divina amante sedotta del *Faust* goethiano, il dualismo risale al Medioevo quando, per sottolineare la superiorità morale della cristianità sull'ebraismo, le due donne diventano allegorie della Chiesa e della Sinagoga. Dall'Ottocento la relazione si sposta progressivamente sul piano laico e, soprattutto nelle opere dei pittori nazareni, il trionfo del Nuovo Testamento deve riflettere quello del rinnovamento romantico

<sup>12</sup> Lauterwein 2006, p. 90.

sui modelli tradizionali. Se in Franz Pforr solo il titolo del dipinto indica la distinzione tra natura ebraica e cristiana (*Sulamith e Maria*, fig. 6), le figure di Friedrich Overbeck sono immagini dell'Italia e della Germania ed esprimono lo splendore dei nuovi valori artistici tedeschi, debitori e successori di quelli antichi e rinascimentali<sup>13</sup> (fig. 7).

Kiefer ritrae Margarete e Sulamith, irrimediabilmente allontanate dalla Shoah, attraverso il *topos* celaniano dei capelli, in una sorta di 'complementarità negativa'<sup>14</sup>. Nei primi quadri dedicati a Sulamith, l'artista ricopre il corpo della donna con la sua lunga chioma scura e ne rappresenta il tragico destino, forse alludendo al rituale ebraico da osservare durante i periodi di lutto (*I tuoi capelli di cenere, Sulamith*, figg. 8-9). In una versione più recente, Kiefer non raffigura più i capelli ma li materializza con cenere e lunghe ciocche brune incollate su pagine di piombo (*Sulamith*, 1990, fig. 10). Trasformato in una reliquia corporale, l'attributo funerario di Sulamith diventa «la prova, il silenzioso testimone di un atto compiuto, la memoria oggettuale di una presenza costantemente in bilico»<sup>15</sup> che resiste all'annullamento imposto dalla Storia.

In molti casi Kiefer alterna la rappresentazione delle due donne con ampie vedute di campi desolati e segnati da profondi solchi sul terreno. Ancorché restino sempre separate, ognuna sembra incombere sull'altra, come in *I tuoi capelli d'oro, Margarete* e in *I tuoi capelli di cenere, Sulamith*, dipinti corrispettivi del 1981. La cenere scura di Sulamith, che nel primo insidia la chioma aurea di Margarete (fig. 11), ricopre poi tutto il paesaggio, quasi l'esito di un rogo che lascia solo un residuo di paglia sul margine inferiore (fig. 12). La relazione tra i due elementi ripropone la dialettica tra oblio e memoria espressa da Celan in *Papavero e memoria*, poiché con la paglia Kiefer rinvia agli steli della notte celaniani (*die Halme*), immagine malinconica della caducità ma anche calamo del poeta, grazie a cui perdura la corrispondenza con il ricordo dei defunti<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Cfr. Lang 2004, pp. 8-13.

<sup>14</sup> Cfr. Lauterwein 2006, p. 95.

<sup>15</sup> Eccher 1999, p. 18.

<sup>16</sup> Cfr. Lauterwein 2006 pp. 113-15. Sulla natura 'melanconica' dell'opera di Kiefer, cfr. Saltzman 1999, in part. pp. 75-96.



Fig. 7. Friedrich Overbeck, *Italia e Germania* (1811-28), olio su tela, 94x104 cm. Monaco di Baviera, Neue Pinakothek.

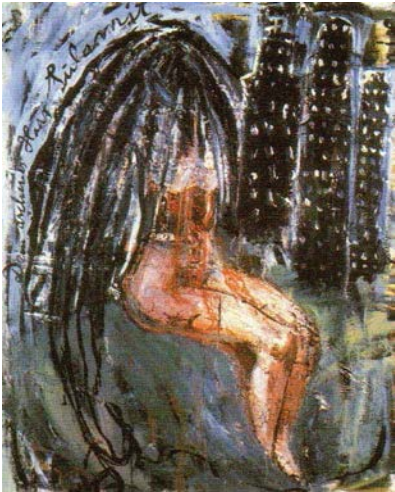
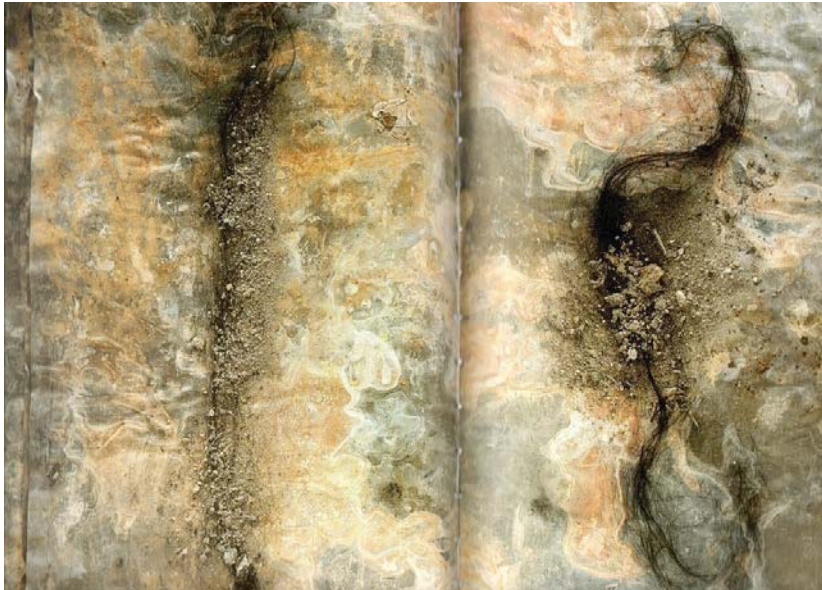


Fig. 8. Anselm Kiefer, *I tuoi capelli di cenere, Sulamith* (1981), olio, emulsione e acrilico su tela, 170x130 cm. © Anselm Kiefer.



Fig. 9. Anselm Kiefer, *I tuoi capelli di cenere, Sulamith* (1981), olio su tela, 170x130 cm. © Anselm Kiefer.



**Fig. 10.** Anselm Kiefer, *Sulamith* (part.) (1990), libro, cenere e capelli su piombo, 64 pagine, 101x63x11 cm. © Anselm Kiefer.



**Fig. 11.** Anselm Kiefer, *I tuoi capelli d'oro, Margarete* (1981), olio, emulsione, carbone e paglia su tela, 130x170 cm. © Anselm Kiefer.



Fig. 12. Anselm Kiefer, *I tuoi capelli di cenere, Sulamith* (1981), olio, emulsione, acrilico e paglia su tela, 130x170 cm. © Anselm Kiefer.

In altri lavori del 1981 dedicati a Margarete l'artista evidenzia quanto profonda fosse stata la trasgressione compiuta dalla propaganda del regime sulla tradizione culturale nazionale. Le spighe infuocate, stagliate contro un cielo cinereo in *I tuoi capelli d'oro, Margarete – Notte di San Giovanni* (fig. 13), si riferiscono all'appropriazione nazista di un antico culto pagano legato al fuoco e alla terra celebrato la notte del solstizio d'estate. Il simbolo dei capelli di Margarete si riduce a sottili filamenti di paglia in *I maestri cantori* (fig. 14), dipinto che rimanda invece all'opera wagneriana *I Maestri cantori di Norimberga*. L'opera era particolarmente amata da Hitler, che nei cantori aveva rintracciato i padri di una cultura fieramente tedesca e nella città lo scenario ideale in cui manifestare la spettacolare imponenza dell'estetica del Reich. Le sofferite parole del componimento («La morte è un Mastro di Germania») risuonano nel dipinto, in cui Kiefer riunifica i destini di Margarete e Sulamith nelle fiamme dei cupi rituali nazisti e sparge la cenere su Norimberga, luogo d'origine dei Mastri cantori cinquecenteschi e luogo del dramma dei 'Mastri di Germania' del Ventesimo secolo.

In una famosa versione di *Sulamith* del 1983 (fig. 15), Kiefer sposta il proprio registro dai ritratti e dai paesaggi al chiuso di un ambiente sotterraneo. Il dipinto rientra nel gruppo di raffigurazioni di architetture che l'artista realizza sul modello di quelle naziste, simulacri in grado di esercitare quel senso di «sopraffazione schiacciante, malinconia monumentale e violenta attrattiva estetica»<sup>1</sup> riscontrato da Andreas Huyssen. La camera dipinta da Kiefer ricalca un progetto incompiuto dell'architetto Wilhelm Kreis per una cripta in onore dell'esercito tedesco, a sua volta ispirato alla scenografia creata dal regista Fritz Lang per il funerale di Sigfrido nel suo adattamento cinematografico del *Canto dei Nibelunghi* (fig. 16). Come nella serie *Al pittore ignoto*, in cui la tavolozza collocata all'interno dei templi «consegna alla memoria l'intima alleanza dei culti della morte e dell'arte»<sup>2</sup> voluta da Hitler, anche in questo quadro l'artista adotta la grandiosità monumentale dell'edilizia di regime e ne ribalta il significato. La presenza di Sulamith è attestata solo dal suo nome inscritto sulla prima arcata e dalla cenere dispersa sulla tela, elementi che, insieme a una *menorah* ardente sul fondo, trasformano il luogo da mausoleo degli eroi nazisti a spazio commemorativo dello sterminio ebraico. Rivestito della cenere della Sulamith celaniana, il sepolcro degli idoli wagneriani e dei martiri del Reich millenario diventa un memoriale al lutto epocale della Shoah, contro-monumento affondato nel passato e nel presente della società tedesca<sup>3</sup>.

Un altro progetto irrealizzato di Kreis, un memoriale per l'Afrika-korps ispirato all'architettura egiziana, è la sorgente visiva del successivo *La sabbia delle urne* del 1997 (fig. 17), opera con cui Kiefer si incunea nella corrispondenza di rimandi e ricordi tra Celan e Ingeborg Bachmann. Infatti, sebbene citi nel titolo la raccolta celaniana del 1948, l'artista dedica il dipinto alla poetessa austriaca e lascia aperto un altro *für* sulla destra. I granelli di sabbia, immagine in Celan della parola poetica testimone del lutto, in un nuovo effetto sinestetico ricoprono il monumento e si mescolano «nella disperazione finale di una *vanitas* estrema»<sup>4</sup> alla transitorietà polverosa delle sue rovine.

---

<sup>1</sup> Huyssen in Hutchinson, *La scommessa di Kiefer*, in Celant 2011, p. 128.

<sup>2</sup> Arasse 2001, p. 90.

<sup>3</sup> Cfr. Saltzman, 2001, pp. 80-85. Il riferimento è ai contro-monumenti tedeschi (*Gegen-Denkmal*), memoriali dedicati in gran parte alle persecuzioni ebraiche e, rispetto a quelli tradizionali, contraddistinti dai caratteri di temporaneità e invisibilità.

<sup>4</sup> Codognato 2004, pp. 180-81.

Il grande girasole spesso raffigurato da Kiefer alla metà degli anni Novanta deriva dal fiore cinereo celaniano di poesie come *Sono solo* (*Fiore di cenere*, fig. 18). I fiori inceneriti, riflesso dell'ordine cosmico, simboleggiano le stelle 'invertite' che negano la promessa fatta ad Abramo, e al contempo rappresentano la parola che 'malgrado tutto' sopravvive, sono «le stigmate di un'arte rigeneratrice»<sup>5</sup> e riconciliano il corpo dell'artista a una volta notturna che torna a essere illuminata, come descritto da Celan in *Stretta*<sup>6</sup>.

Un altro aspetto che interessa Kiefer è l'assimilazione della scrittura runica compiuto dalla simbologia nazista. I frammenti di legno che scandiscono il campo innevato di *Corona nera* (2005, fig. 19) – dipinto realizzato sulla base di alcuni paesaggi invernali fotografati anni prima dall'artista<sup>7</sup> – evocano il 'tessuto di rune' che, come Celan descrive nella poesia giovanile *Corona di settembre*<sup>8</sup>, sono tracce linguistiche che, sebbene raccontino le violenze del passato, sono in grado di rinnovarsi e impedire la dispersione del ricordo, come la natura da cui emergono.

Kiefer dedica a Celan molti dei lavori realizzati nella prima metà degli anni Duemila, come testimonia la mostra tematica di Salisburgo del 2005<sup>9</sup>. Tra questi spicca *Per Paul Celan – Ucraina* (fig. 20), scultura composta da una stratificazione di libri e girasoli e che sembra voler custodire nella materia la memoria della madre del poeta, scomparsa per mano nazista in un lager ucraino. In un ciclo di vedute marine, l'artista associa le fasi del processo alchemico alla poesia *L'unica luce*, in cui Celan accorpa il tempo biblico del Diluvio e l'esodo contemporaneo verso la Palestina<sup>10</sup>. Nel primo dipinto, l'unione del mezzo verso citato nel titolo con quello inscritto («La tua casa cavalcò l'onda scura [...] come arca, essa perse la via») altera il senso generale e porta la memoria del poeta e del suo popolo ad affondare inesorabilmente insieme all'arca (fig. 21). In *Per Paul Celan – Schiuma di mare*, un'altra ricombinazione («La tua casa cavalcò l'onda scura [...] e così trovasti riparo nella sciagura») illustra una fase di speranza, come dimostra la schiuma bianca che sfiora la pila

---

<sup>5</sup> Eccher, 1999, p. 50.

<sup>6</sup> Cfr. Celan 2012, pp. 331-45.

<sup>7</sup> Cfr. Dagen 2007, p. 16.

<sup>8</sup> Cfr. Lauterwein 2006, pp. 206-07.

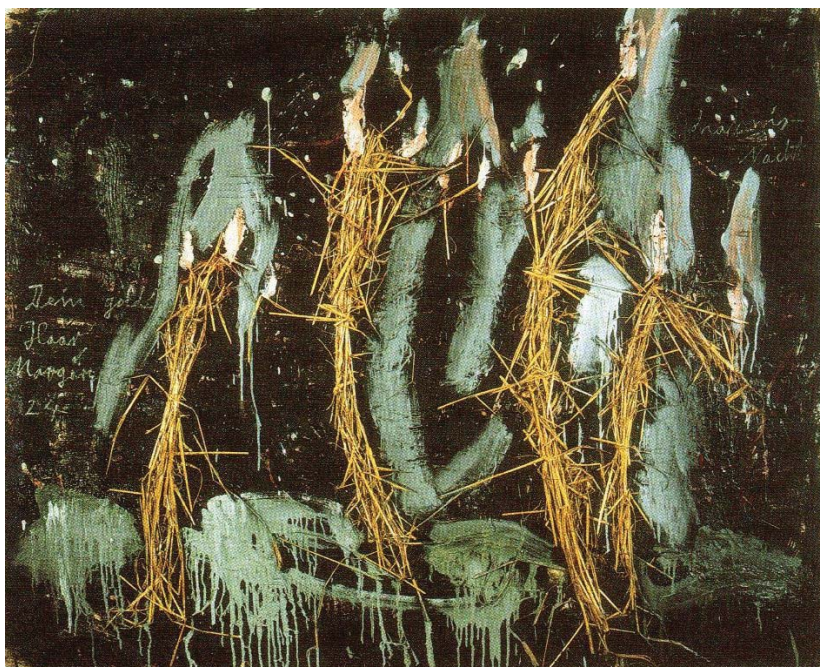
<sup>9</sup> Cfr. AA.VV., 2005.

<sup>10</sup> Cfr. Lauterwein, 2006, pp. 219-25.



di libri su un'arca ora più leggera (fig. 22). Il percorso si chiude con *Per Paul Celan*, una distesa marina su cui si innalza solitario un libro plumbeo, simbolo del verbo poetico, unico in grado di trascendere la morte (fig. 23). In linea con la dottrina cabalistica, secondo cui «l'anima incontrerà il divino solo dopo che si sarà sbarazzata di tutte le limitazioni e, in termini simbolici, sarà discesa nelle profondità del nulla»<sup>11</sup>, lo stesso piombo che aveva ucciso Sulamith diviene, per l'alchimista Kiefer, il principio originario grazie a cui si può compiere la *rubedo* dello spirito.

Anselm Kiefer ha riconosciuto nel sublime con cui Celan impedisce all'orrore di trasformarsi in nulla la guida necessaria per rifondare l'anima del suo tempo e rendere concreta la sua 'utopia'. E come il poeta, Kiefer rintraccia un proprio Meridiano salvifico in un'arte terrena e universale, che rifletta ogni lato dell'esistenza e che trovi nel cuore delle paure la scintilla della rinascita.



**Fig. 13.** Anselm Kiefer, *I tuoi capelli d'oro, Margarete – Notte di San Giovanni* (1981), olio, emulsione, acrilico e paglia su tela, 280x380 cm. © Anselm Kiefer.

---

<sup>11</sup> G. Scholem in J. Hutchinson, *La scommessa di Kiefer*, in Celant 2011, p. 132.



Fig. 14. Anselm Kiefer, *I maestri cantori* (1981), olio, acrilico e paglia su tela, 280x380 cm.  
© Anselm Kiefer.

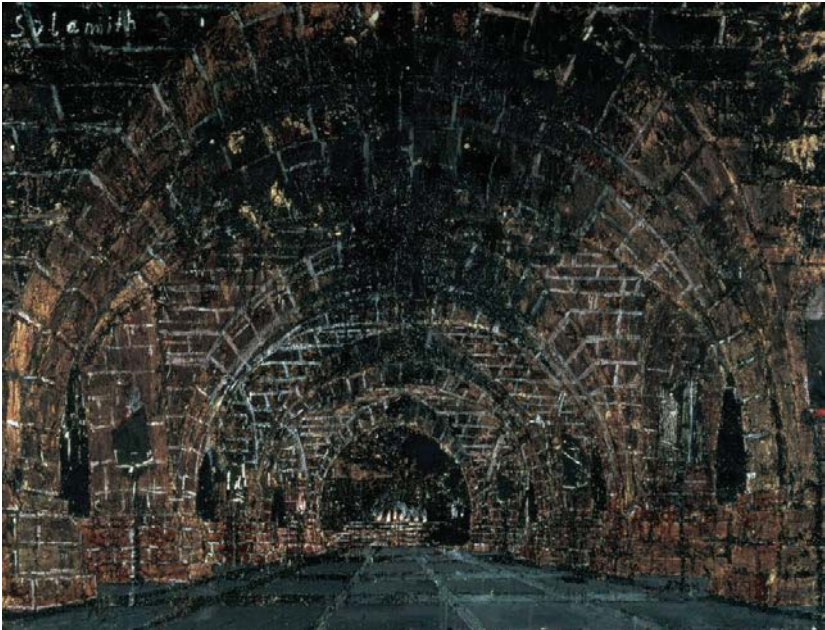
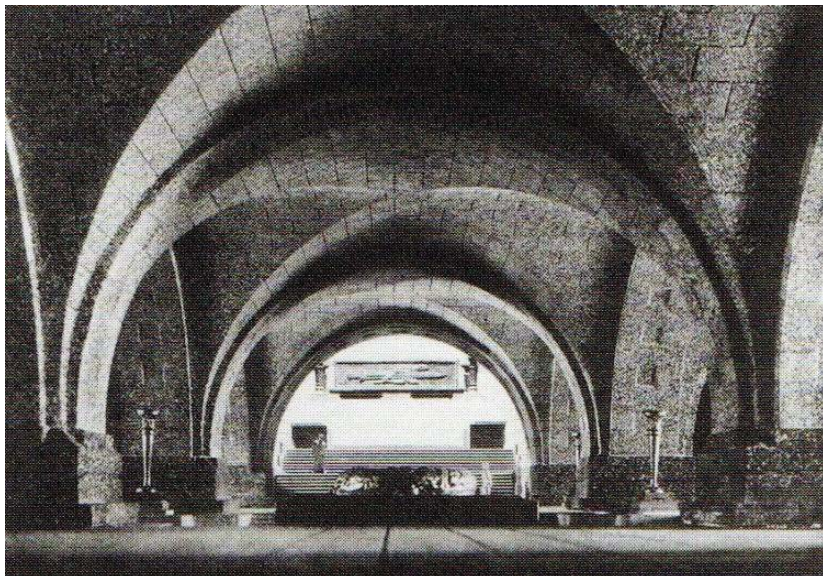


Fig. 15. Anselm Kiefer, *Sulamith* (1983), olio, emulsione, acrilico e cenere su tela, 290x370 cm.  
© Anselm Kiefer.



**Fig. 16.** Wilhelm Kreis, modello per la Cripta ai militi dell'esercito del Reich.



**Fig. 17.** Anselm Kiefer, *La sabbia delle urne* (1997), acrilico, emulsione e sabbia su tela, 280x56 cm. © Anselm Kiefer.



**Fig. 18.** Anselm Kiefer, *Fiore di cenere* (1995), matita, cenere e acquerello su carta, 95x60 cm. © Anselm Kiefer.



**Fig. 19.** Anselm Kiefer, *Corona nera* (2005), olio, acrilico, metallo e legno su tela, 190x330 cm. © Anselm Kiefer.



**Fig. 20.** Anselm Kiefer, *Per Paul Celan – Ucraina* (2005), piombo, bronzo e cartone, 140x70x70 cm. © Anselm Kiefer.



**Fig. 21.** Anselm Kiefer *La tua casa cavalcò l'onda scura* (2005), olio, emulsione e pietra su tela, 280x380 cm. © Anselm Kiefer.



Fig. 22. Anselm Kiefer, *Per Paul Celan – Schiuma di mare* (2005), olio, emulsione e pietra su tela, 190x280 cm. © Anselm Kiefer.

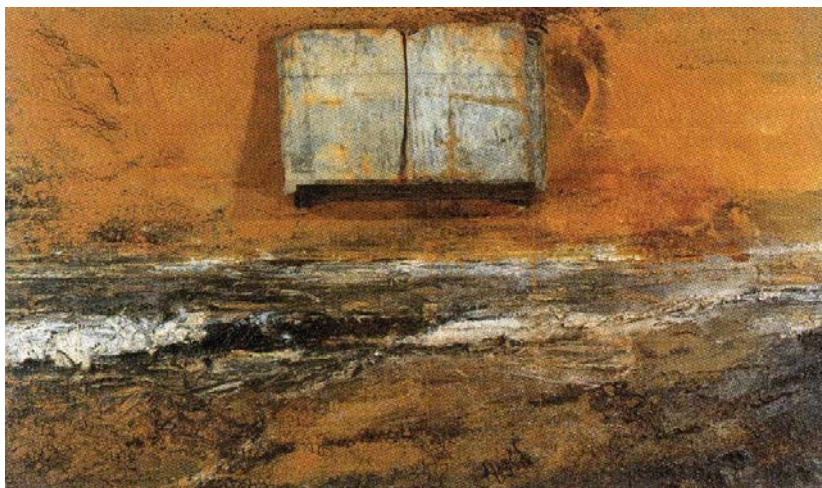


Fig. 23. Anselm Kiefer, *Per Paul Celan* (2005), olio, emulsione, acrilico, pietra e libro di piombo su tela, 190x330 cm. © Anselm Kiefer.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

- La verità della poesia: Il Meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008a.
- Il meridiano*, in ID., *La verità della poesia*, cit., Torino, Einaudi, 2008b.
- Conversazione nella montagna*, in ID., *La verità della poesia*, cit., Torino, Einaudi, 2008c.
- Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 2012.

### Studi critici

- AA.VV., *Anselm Kiefer. Chute d'Etoiles*, cat. mostra, Parigi, Ed. du Regard, 2007.
- AA.VV., *Anselm Kiefer für Paul Celan*, cat. mostra, Salisburgo, Galerie Ropac, 2005.
- ADORNO, T. W., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972.
- ANDREOTTI, R. — DE MELIS, F., *Con la Storia dentro la pelle*, interv. ad A. Kiefer, in *Anselm Kiefer. Merkaba*, a cura di L. Rumma, Milano, Charta, 2006.
- ARASSE, D., *Anselm Kiefer*, Londra, Thames&Hudson, 2001.
- CELANT, G., *The Destiny of Art: Anselm Kiefer*, in *Anselm Kiefer*, cat. mostra a cura di Id., Milano, Charta, 1997.
- ID., (cur.), *Anselm Kiefer. Il sale della Terra*, cat. mostra, Milano, Skira, 2011.
- CODOGNATO, M. — CICELYN, E. (curr.), *Anselm Kiefer*, cat. mostra, Napoli, Electa, 2004.
- CODOGNATO, M., *La vita segreta della storia. Parte II – Il mito*, in *Anselm Kiefer*, cat. mostra a cura di Id. ed E. Cicelyn, Napoli, Electa, 2004.
- DAGEN, P., *Histoires humaines, histoires naturelles*, in *Anselm Kiefer. Chute d'Etoiles*, cat. mostra, Parigi, Ed. du Regard, 2007.
- ECCHER, D. (cur.), *Anselm Kiefer. Stelle cadenti*, cat. mostra, U. Allemandi, Torino, 1999.
- FOSTER, H. ET AL., *Arte dal 900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, a cura di E. Grazioli, Bologna, Zanichelli, 2013.
- LANG, W. K., *L'oro e la cenere*, in "Art e dossier", XIX, 203, 2004.
- LAUTERWEIN, A., *Anselm Kiefer et la poesie de Paul Celan*, Parigi, Ed. du Regard, 2006.

MITTNER, L., *Storia della letteratura tedesca*, vol. III – *Dal realismo alla sperimentazione*, tomo II, Torino, Einaudi, 1971.

RUMMA, L. (cur.), *Anselm Kiefer. Merkaba*, Milano, Charta, 2006.

SALTZMAN, L., *Anselm Kiefer and the Art after Auschwitz*, Cambridge-New York, Cambridge Univ. Press, 1999.

ID., *Lost in translation: Clement Greenberg, Anselm Kiefer and the Subject of History*, in *Visual Culture and the Holocaust*, a cura di B. Zelizer, Londra, Athlone Press, 2001.

ZELIZER, B. (cur.), *Visual Culture and the Holocaust*, Londra, Athlone Press, 2001.

### **Referenze fotografiche**

Figg. 1, 9 e 15: da Celant 2011, cit., pp. 192, 133 e 59.

Figg. 2, 4, 5, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22 e 23: da Lauterwein 2006, cit., pp. 35, 65, 79, 101, 104-105, 107, 94, 117, 158, 169, 205, 217, 220, 221 e 222.

Fig. 3: da *Friedrich*, in coll. *I Classici dell'Arte*, n. 56, present. di R. Tassi, Rizzoli-Skira, Milano 2005, p. 103.



# Per una svolta (cinematografica) del respiro

*Alessio Scarlato*

UN OCCHIO, APERTO

Momenti, colori di maggio, freddo.  
Quello non più da trattare, caldo,  
percettibile in bocca.  
La voce di nessuno, di nuovo.  
Il profondo dolorante dell'occhio:  
la palpebra  
non sta in mezzo, il ciglio  
non numera, ciò che sopravviene.  
La lacrima, a metà,  
la lente più acuta, mobile,  
coglie per te le immagini<sup>1</sup>.

## **Il genocidio degli ebrei in *Nuit et brouillard***

Il progetto di *Nuit et brouillard* (Resnais, 1955) nasce durante la mostra *Résistance, Libération, Déportation*, tenuta al Museo Pedagogico di Parigi tra il novembre 1954 e il gennaio 1955. Tra gli organizzatori spiccano gli storici Henri Michel e Olga Wormser, collaboratori del *Comité d'histoire de la Deuxième Guerre Mondiale* (CHGM) e della *Réseau du souvenir*, che saranno promotori della realizzazione del film<sup>2</sup>. Come tappe

---

<sup>1</sup> *Ein Auge, offen*, Celan 2000, I, p. 187. Traduzione mia.

<sup>2</sup> Guida indispensabile per la ricostruzione della genesi del film è Lindeperg 2007.

intermedie verso la sua realizzazione, i due storici curano un'antologia di testimonianze dei deportati e un numero speciale (nn. 15-16) della *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre Mondiale*, incentrato sul sistema concentrazionario tedesco, modellato sui campi dell'Ovest, in particolare Buchenwald. La ricerca d'archivio del regista Alain Resnais arricchisce il materiale raccolto dai due storici con i documenti perlopiù fotografici ritrovati nei musei d'Auschwitz e Majdanek e all'Istituto olandese di documentazione bellica di Amsterdam.

Il testo di commento di *Nuit et brouillard*, affidato a Jean Cayrol<sup>3</sup>, condensa funzioni informative, pedagogiche, politiche, simboliche. Pur non esibita, il testo ha una scansione riconoscibile. Dall'apparente tranquillità che oggi mostrano i luoghi che hanno ospitato i campi, si torna al 1933, delineando con attenzione la struttura del campo, raccontata dal punto di vista del deportato. La macchina del funzionamento agli occhi del prigioniero è rappresentata in primo luogo dal Kapò; a questa si contrappone la resistenza che nasce nelle latrine e nei mercati clandestini. Cayrol e Resnais passano in rassegna i luoghi del campo, l'ospedale, la prigione, il bordello, rovescio grottesco delle istituzioni cittadine<sup>4</sup>, per riprendere un filo cronologico con la visita di Himmler ad Auschwitz nel 1942, la cui importanza non era stata sottolineata nel piano originario di Wormser e Michel. Infine, il ritorno sul presente, che dallo sguardo indifferente della ricognizione iniziale è stato riportato alla propria responsabilità; un presente nel quale il testimone assume la prima persona singolare («Au moment où je vous parle») per aggirarsi con il suo sguardo tra le rovine di Birkenau, non ancora divenute museo, e mostrare la tensione tra l'oblio e il grido senza fine del passato.

*Nuit et brouillard* è dunque un film-archivio, costruito sullo sguardo dell'uomo concentrazionario, pensato come atto d'accusa al popolo francese per l'indifferenza che stava mostrando verso i crimini di guerra in Algeria. Il lavoro di traduzione e post-sincronizzazione in tedesco prende le mosse da un suggerimento del deputato Paul Bausch

---

<sup>3</sup> Jean Cayrol è stato un membro attivo della Resistenza francese ed è stato deportato a Mauthausen nel 1943. L'esperienza della deportazione e del ritorno come un Lazzaro 'dal mondo dei morti' è al centro della sua esperienza, dalla raccolta poetica *Poèmes de la nuit et du brouillard* (1946) ai romanzi e i saggi, tra cui emerge *Lazare parmi nous* (1950).

<sup>4</sup> Cayrol evita la domanda più inquietante, se tali istituzioni cittadine non preparino quelle forme di potere biopolitico assoluto, che si dispiega senza freni nel campo.

all'Ufficio federale della stampa (*Bundespresseamt*). La casa di produzione francese, l'Argos, si preserva però di controllare la traduzione e stabilisce che il lavoro di post-sincronizzazione sia fatto in Francia. Hanns Eisler, compositore delle musiche del film, propone Bertolt Brecht e Helen Weigel come traduttori, in modo che il commento sia riscritto in modo più conciso e brutale, perdendo il carattere 'letterario', ma l'Argos segue il consiglio dello stesso Cayrol e propone la traduzione a Celan, già impegnato su un suo romanzo, *L'espace d'une nuit*. Celan si metterà a lavoro sul testo nell'autunno del 1956.

Facendo nostra la metafora centrale di *Der Meridian*, la traduzione di Celan compie una svolta del respiro, riaccentua le parole di Cayrol, attraverso piccoli slittamenti semantici, che seguono alcuni principi guida. Il più importante: la presa in carico esplicita del genocidio degli ebrei, che rappresenta uno dei punti ciechi del film di Resnais. Il testo di Cayrol condensa la difficoltà a distinguere la compresenza nei campi di logiche d'annientamento e di logiche economiche, che si articolano attraverso i rapporti con le industrie tedesche. Questo è evidente nella scena della visita di Himmler nel 1942, che Cayrol descrive così: «1942. Himmler se rend sur les lieux. Il faut anéantir, mais productivement. Laissant la productivité à ses techniciens, Himmler se penche sur le problème de l'anéantissement. On étudie des plans, des maquettes. On les exécute, et les déportés eux-mêmes participent aux travaux». Con queste parole, scompare l'identità delle vittime né vi è un riferimento specifico alla *soluzione finale*.

La dinamica resistenziale con la quale nel dopoguerra si è letto lo scontro con i fascismi ha finito per produrre una visione riduttiva del linguaggio immunologico del nazismo. Né, per chi reclamava la specificità del genocidio degli ebrei, era chiaro il salto di qualità che lo sterminio per gas significa rispetto ai *pogrom*. Lì dove Cayrol diceva «la foule des pris sur le fait, des pris par erreur, des pris au hasard, se met en marche vers les camps», Celan traduce «Die Masse der Festgenommenen, Mitgenommenen, Mitgekommenen, tritt den Weg in die Lager an», a rimarcare che non è stato il caso, ma una volontà precisa a individuare tali prigionieri. Quei detenuti sono stati presi e accompagnati. Verso la fine del commento, quando Cayrol parla di «le vieux monstre concentrationnaire» Celan traduce «Rassenwahn (delirio razziale)». In una prima stesura, aderente al testo di Cayrol, aveva tradotto «das alte Ungeheuer der Konzentrationslager».

Con i campi, ci troviamo di fronte a una duplice logica d'esclusione, di carattere politico e biopolitico, di cui gli esiti estremi sono da una parte il cosiddetto *musulmano* e dall'altra il *Sonderkommando*: colui che nel campo di concentramento è ridotto a uno stato d'inedia, fino a essere escluso anche dagli altri prigionieri; e colui che nel campo di sterminio è costretto a essere strumento dei carnefici del proprio popolo. *Nuit et brouillard* nasce nell'ambito della cultura resistenziale francese, per cui la dialettica che agita la comprensione di questo 'altro pianeta' sta nella possibilità di contrastare la riduzione del prigioniero a 'musulmano'; di mantenere la natura umana, ossia politica, del proprio agire: «Mais c'est incroyablement résistant un homme. Le corps brûlé de fatigue, l'esprit travaille, les mains couvertes de pansements travaillent»<sup>5</sup> (Celan traduce *travailler* con *rege sein*, essere vivo, operoso).

Cayrol cerca di capire il funzionamento della macchina concentrationaria, ponendoci di fronte a un andirivieni tra presente e passato, perché la memoria della resistenza nel campo sia da monito rispetto alla guerra d'Algeria. Celan invece traduce pressoché tutto al presente, imprimendo al testo un maggior grado di autonomia rispetto al dato visivo. Lo stesso presente è rimarcato implicitamente quando, piuttosto che tradurre letteralmente «Herbsthimmel (cielo d'autunno)», Celan fa segno, con «Oktoberhimmel», allo spazio di tempo dal quale sta parlando. Celan perciò cancella, anche quando è espresso in termini negativi, il riferimento all'immagine: «Ces images sont prises quelques instants avant une extermination» in Cayrol, «Weinige Augenblicke vor einer Liquidierung» in Celan; «Pour le déporté, c'était une image» in Cayrol, «Für den Häftling besitzt sie keine Wirklichkeit» in Celan. La profondità della storia, lo scarto tra presente e passato, l'emergere della data, è affermato con un solo avverbio. All'inizio del commento, Cayrol elenca le città dei campi, che erano soltanto dei nomi sulle carte geografiche. «Einmal» aggiunge Celan.

Celan, al di là del compito conoscitivo, vuol far emergere dalle parole di Cayrol un dovere 'commemorativo'. Le parole devono *seppellire i morti*, e nel farlo devono rifiutare qualsiasi espressione che ricalchi il linguaggio del III Reich: «Les morts de la nuit faussent toujours les comptes» in Cayrol; «die Nacht gibt die Toten nicht hier (la notte non rende i morti)» in Celan; e ancora, «un trait rouge biffe les morts» è

---

<sup>5</sup> Forte è l'assonanza con *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) di Robert Bresson.

tradotto «Durchgestrichen heißt tot (il segno significa morte)». Celan si ritrae di fronte a immagini troppo crude, che mortificano le vittime, reificandole. Quando Cayrol commenta lo sforzo di rinvenimento delle tracce dei sommersi, «...à la recherche de quoi? De la trace des cadavres qui s'écroulaient dès l'ouverture des portes», Celan tace l'immagine finale dei cadaveri che cadono all'apertura delle porte: «...auf des Suche wonach? Nach einer Spur der Leichen». Oppure, quando Cayrol descrive il tentativo dei prigionieri di poter almeno recuperare la propria individualità attraverso un'agonia propria («S'étendre enfin n'importe où et avoir son agonie bien à soi»), più pudicamente Celan parla della possibilità di morire in pace («Endlich irgendwo liegen und ungestört sterben dürfen»).

Al contempo, Celan è più preciso rispetto ad alcune espressioni vaghe di Cayrol: il gas «Zyklon» è il gas tossico «Zyklon B»; i trasporti da cui nessuno torna («dont personne ne saura jamais rien») sono quelli in Celan che hanno come destinazione il crematorio («ihr Ziel sind die Krematorien»), le «chambres funèbres» sono «Gaskammern». Costruisce un andamento del testo che ha come nota dominante la precisione di pietra delle parole, lì dove Cayrol invece preferisce il trascendimento simbolico. In un passo già citato, quello del viaggio dei prigionieri, Celan inverte la successione tra cause e conseguenze: non «l'asphyxie, la folie» ma «Wahnsinn, Ersticken». Lo sguardo di Cayrol è quello del prigioniero, che cerca di capire l'altro pianeta nel quale è stato trasportato; quello di Celan è lo sguardo di chi viene dopo, di chi sa e deve combattere l'oblio e dare quella sepoltura che è stata loro negata.

Altri piccoli slittamenti del testo di Celan sono interpretabili in funzione del destinatario, il pubblico tedesco della Repubblica federale. Da una parte, alcune notazioni sono più precise nel testo francese, che ha come mira il collaborazionismo: «Internés de Pithiviers, Raflés du Vél d'Hiv, Résistants parqués à Compiègne», che Celan traduce con «Razzia in der französischen Provinz, Großfahndung in Paris, Deportierung von Widerstandskämpfern». Celan invece si rivolge a coloro che hanno costruito questi campi e nella cui indifferenza odierna legge il ripetersi di quel genocidio. Così, se Cayrol parlava di una realtà dei campi «méprisée par ceux qui la fabriquent», Celan traduce «die sie geschaffen haben, ignorieren sie». Quelli che l'hanno costruita l'ignorano, agiscono come se ciò non fosse stato. E allora, a rimarcare ciò che è stato, Celan compie alcune sottolineature. La lista dei campi termina

in Cayrol con Dachau, per la memoria resistenziale francese era uno dei campi più conosciuti, in quanto meta di molti dei deportati politici; in Celan termina con Bergen Belsen, il campo liberato dai britannici e che attraverso una pedagogia dell'orrore gli Alleati avevano utilizzato per mostrare in modo inequivocabile l'orrore concentrazionario ai tedeschi. La lista delle città coinvolte nella deportazione sostituisce due città del mondo mitteleuropeo oramai travolto, Budapest e Vienna, a Odessa e Zagabria. Alla lista delle industrie coinvolte nell'uso della forza lavoro dei campi, Celan aggiunge «*und anderei*», a rimarcare l'incompletezza di quell'elenco. Più avanti, verso la fine del commento, con più nettezza rispetto a Cayrol, sottolinea che alcuni dei «*kapos chanceux, des chefs récupérés*» hanno trovato un nuovo impiego e sono stati reinseriti nei ranghi dell'amministrazione, della politica, della giustizia («*Irgendwo gibt es noch Kapos, die Glück hatten, Prominente, für die sich wieder Verwendung fand*»). Così, quando Cayrol si chiederà «*qui est responsable?*», Celan accentuerà ulteriormente, facendo risuonare in quella responsabilità l'idea di colpa: «*Wer also ist Schuld?*».

Altri slittamenti sono dovuti piuttosto a esigenze di accordo con il ritmo delle immagini o anche soltanto a una scelta estetica, come quando Celan condensa alcuni brani<sup>6</sup>, o con alcune piccole aggiunte sottolinea alcuni passaggi<sup>7</sup>. Nella DDR, la versione di Celan sarà rifiutata; sarà tentata da altri una traduzione letterale, che modifica però profondamente l'epilogo, rendendo il dolore senza fine del testo originario con una traduzione sui generis, che avrebbe lasciato intendere la possibile fine di ogni dolore. L'équipe realizzatrice francese rifiuterà indignata questa versione.

---

<sup>6</sup> Con «*Von Gefahren umlauert backsteinfarbener Schlaf* (Un sonno color-mattone minacciato dal pericolo)» Celan traduce «*De ce dortoir de brique, de ces sommeils menacés, Nous ne pouvons que vous montrer l'écorce, la couleur*».

<sup>7</sup> Alcuni esempi: «*Der Frost wühlt in den Wunden*», per coloro che costruiscono le scalinate di Mauthausen; «*Beachtung so gut wie keine*», per indicare ironicamente l'attenzione dei medici nei campi verso i propri pazienti; il trauma incancellabile che segna la vita delle donne che tornano è accentuato, ripetendo che esso dura «*fürs Leben*»; il numero enorme di prigionieri provenienti da tutte le nazioni, «*Ihre Zahl geht ins Unermessliche*».

## La voce di Celan nelle *Histoire(s) du cinéma*

Nei decenni successivi a *Nuit et brouillard*, in particolare a partire dalla grande diffusione del serial americano *Holocaust* (Chomsky, 1978), il nemico da combattere non sarà tanto l'oblio ma la banalizzazione; la trasformazione del campo in uno spazio raccontabile attraverso i tradizionali modelli diegetici, che siano comici o luttuosi. L'eroe presuppone la capacità politica di dar inizio a un'azione; tale capacità è pensabile, in alcuni casi, nell'agire del resistente all'interno del campo di concentramento; ma la vittima dei campi è stato privato d'individualità, di un nome, di una morte propria. Non v'è catarsi, né eroe responsabile, nella morte di massa. Come raccontare quando la 'realtà dello sterminio' contraddice l'universo 'narrabile' della *polis*?

Jean-Luc Godard è dai tempi della sua militanza extraparlamentare di fine anni Sessanta spesso criticato per il suo antisionismo, che a volte sfocia in tratti polemici fuori misura come quello contro Golda Meir in *Ici et ailleurs*, accostata al volto di Hitler. Ma quando, al finire del secolo, tra il 1988 e il 1998, dà vita a uno dei monumenti della storia del cinema, a quella grande opera di *found footage*, che è le *Histoire(s) du cinéma*, mette al centro del secolo quel buco nero della rappresentazione che era stata la Shoah. Buco nero, perché il cinema aveva il dovere di rappresentarlo e non era stato in grado di farlo. Rispetto a questa mancanza, tutte le immagini del cinema sono chiamate a testimoniare. Anche le mani di Hitler durante il documentario della Riefensthal, anche il quadro di Picasso, anche le armonie di Arvo Pärt, Kurtág o Bjornstad (*The Sea*, 1995), anche le parole di un articolo dello stesso Godard di trent'anni prima (1965), dedicato a come costruire un'immagine giusta, sono riproducibili ossia montabili al di fuori del contesto originario. Sono riaccentuabili, possono far sentire il colpo di glottide. Se la Shoah è stata, tra le altre cose, la meccanizzazione della morte, il contraccolpo potrà darsi proprio attraverso la capacità di rendere testimonianza, o ancor meglio di rendere visibile quell'invisibile che si annida in ognuna di quelle immagini meccanicamente riproducibili, di vedere a quale immagine lontana poteva essere associata.

Mentre *Shoah* (1985) di Lanzmann delineava l'unicità dello sterminio del popolo ebraico all'interno della lunga storia dell'antisemitismo, Godard con le *Histoire(s)* prova a coglierne il posto all'interno del Novecento e dei suoi processi di distruzione industriale. Rispetto al

complesso di immagini, come aveva tentato di spiegare Celan con *Der Meridian*, esito teorico della controversia Goll, e come con forza insegna Godard, non si sta compiendo opera di plagio, non si sta nascondendo l'origine per disconoscere il diritto d'autore. Esistono doveri d'autore, dice Godard. In questo enorme museo intermediale della memoria e dell'immaginario (occidentale) del Novecento, ascoltiamo anche la voce di Celan che legge *Todesfuge*, che qui da autore di una svolta cinematografica del respiro, ne diviene invece strumento. La ascoltiamo nell'ultimo episodio, intitolato *Les signes parmi nous* (titolo di un romanzo di Ramuz), episodio conclusivo e ricapitolativo, che si apre sotto il segno della 'fedeltà' che non resuscita: della fedeltà alle cose amate, al passato, a coloro per cui noi siamo testimoni e che non possono più far sentire la propria voce, secondo come ci diceva Foucault quando rese omaggio, nella sua lezione inaugurale, a chi lo aveva preceduto (Jean Hyppolite) nella cattedra al Collège de France e Godard invece rivolge al bimbo del ghetto di Varsavia: «Ora so qual è la voce che avrei voluto che mi precedesse, mi portasse e mi invitasse a parlare poco fa. So cosa c'era di così temibile nel prendere la parola poiché la prendevo nel luogo dove l'ho ascoltato e dove lui non c'è più per sentirmi»<sup>8</sup>.

Sentiamo la voce di Celan per alcuni secondi, da 13'30" a 14', mentre scandisce i versi 6-9 di *Todesfuge*<sup>9</sup>. Quella voce è accostata a un veloce montaggio alternato di immagini da *Wedding March* (1928) di Stroheim e *Metropolis* (1927) di Lang. Due opere-mondo che prevedono l'implosione verso cui si stava muovendo l'Europa. Nonché due opere maledette, tagliate, rimontate, frutto di megalomania dei propri autori e di interventi di produttori, sopravvissute a incendi, non soltanto metaforici. Da una parte, con *Wedding March*, la fine del Grande Impero,

---

<sup>8</sup> «Et je comprends mieux pourquoi j'éprouvais tant de difficulté à commencer tout à l'heure. Je sais bien maintenant quelle est la voix dont j'aurais voulu qu'elle me précède, qu'elle me porte, qu'elle m'invite à parler et qu'elle se loge dans mon propre discours. Je sais ce qu'il y avait de si redoutable à prendre la parole, puisque je la prenais en ce lieu d'où je l'ai écouté, et où il n'est plus, pur m'entendre», Foucault 1971, p. 88.

<sup>9</sup> «[...] der schreibt der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete | er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei | er pfeift seine Juden hervor laßt schaulfen ein grab in der Erde | er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz [che scrive ogni volta che annotta in Germania i tuoi biondi capelli Margarete | lo scrive e va fuori e le stelle lampeggiano fischia ai suoi cani | fischia ai suoi ebrei fa scavare una fossa per terra | ci comanda suonate una danza]», trad. it. di Ida Porena, in Miglio – Fantappiè 2008, p. 313.



di quel mondo mitteleuropeo la cui nobiltà oramai decaduta, costretta a un matrimonio d'interesse, impersonata dallo stesso Stroheim, costringe l'arte, ossia l'amata violinista Mitzi, a un matrimonio con un violento macellaio<sup>10</sup>. D'altra, con *Metropolis*, il fuoco che brucia come una strega la falsa Maria, un incendio provocato dagli stessi operai del sottosuolo per averli incitati a una rivolta. Le macchine, da loro stessi distrutte, avrebbero condotto all'allagamento delle loro abitazioni e alla morte dei propri figli. L'apocalisse del Grande Impero e dell'Impero della Tecnica, visti nello stesso scorcio di tempo.

Come Celan, Lang e Stroheim mostrano l'intreccio reale (e non simbolico) tra la seduzione della bellezza e l'incenerimento. Alla scritta *Endlösung* corrisponde la *Margarete* scandita da Celan. Quell'intreccio conduce, secondo il montaggio godardiano, alle immagini documentarie di George Stevens (il futuro autore di *A place in the sun*) all'apertura dei campi di Dachau, allo sforzo, qui testimoniato da un testo di Blanchot, di non trasformare-trasfigurare quelle morti reali in morti simboliche, cariche di senso. Quello che è stato fatto anche con *Todesfuge*, così che quando vediamo dei prigionieri accompagnare con le note di un concerto per violino di Bach (BWV 1042) il cammino di altri detenuti nella *Passeggera* (film incompiuto di Andrzej Munk, 1963), possiamo scivolare nell'equivoco che si tratti di un'estetizzazione di quel dolore e non una sua attestazione testimoniale. È un rischio che lo stesso Celan avvertiva in *Todesfuge*. «Io non musico nemmeno più, come facevo ai tempi della sovraccarica *Todesfuge*»<sup>11</sup>.

Montaggio quindi, come forma cinematografica per tentare una svolta del respiro, ossia per dar spazio all'alterità che si apre tra un'immagine e un'altra, tra una parola e un'altra, e tra ognuna di queste e la propria origine. Metterle 'una di fronte all'altra'. Montare non è né unire né confondere. Vuol dire creare una tensione dialettica, in questo caso tra carnefici e vittime, letta in una luce apocalittica, un istante prima del Giudizio, secondo un movimento che più che alla storia della Ragione liberatrice di tradizione hegeliana, si rifà alla storia di barbarie su cui è edificata la civiltà secondo il Benjamin di *Über den Begriff der Geschichte*. Montare significa far vedere che il carnefice Hitler

---

<sup>10</sup> L'unica copia della seconda parte di *Wedding March* fu distrutta in un incendio.

<sup>11</sup> Baldi 2013, p. 47.

ha vampirizzato Chaplin, montare significa ascoltare il canto di Margarete che sublima e quindi rimuove l'incenerimento di Sulamith. Montare significa ascoltare la voce di Celan e pochi secondi dopo vedere l'immagine di un gerarca nazista, vederne l'inconciliabilità e riconoscere l'ignominia di chi, durante l'incontro del Gruppo 47 avvenuto nel 1952, nel quale Celan fu invitato a leggere alcune sue poesie, giudicava il suo modo di leggere un eloquio *à la* Goebbels. Montare significa fare quello che a sua volta già Celan nella stessa *Todesfuge* ha fatto: strappare al passato delle tracce d'origine diversa e, dal proprio universo atemporale (l'Arte come marionetta giambico-pentapodale), porle di fronte alla propria responsabilità. Montare è pensare, collegare brandelli di reale strappati all'indifferenza dell'oblio; significa far cinema, ossia scrivere storia. «Scrivere storia significa dunque *citare storia*. Nel concetto di citazioni è, però, implicito che l'oggetto storico venga strappato al suo contesto»<sup>12</sup>. Il realismo testimoniale non è, e anche qui Celan in *Der Meridian* lo aveva chiarito, un'accentuazione del tradizionale realismo naturalistico o storico, né significa trasferire al testimone il ruolo di autore onnisciente. È prendere parte rispetto a una tradizione che proietta le proprie parole e le proprie immagini anche sul fatto più semplice e farne emergere tale funzione 'proiettiva', senza lasciar scivolare tutto ciò in un gioco post-moderno. Godard, come Celan, intende parlare 'per conto d'altri', intende fare storia, e fare storia significa in primo luogo 'fedeltà per le cose cadute', come dirà sempre in *Les signes parmi nous*, riprendendo una definizione di Péguy.

Montaggio però al contempo significa assumere il rischio che nel legame tra vittima e carnefice si possa affermare una necessità. Come se Sulamith si potesse determinare soltanto a partire dal carnefice stesso e fosse destinata a un proprio sacrificio: l'ebreo come 'altro dal carnefice', come indugiava a fare, per esempio, Sartre nelle sue *Réflexions sur la question juive*. Verso tale rischio scivola lo stesso Godard quando, in altre sezioni dell'opera, rovescia dialetticamente lo sterminio degli ebrei nel conflitto tra ebrei e palestinesi e rischia di leggere la Shoah come il sacrificio per la costruzione dello Stato d'Israele. Anche Godard, figlio di una cultura resistenziale che studia per decenni la deportazione nell'ottica del campo di concentramento (e non di sterminio), non ha inteso fino in fondo la specificità della persecuzione

---

<sup>12</sup> Benjamin 2000, p. 545.

biopolitica vissuta dagli ebrei durante la II Guerra mondiale. È il rischio della sublimazione che vampirizza la sofferenza; è ciò che combatte Celan nella denuncia della simbiosi tra Margarete e Sulamith e si mostra nella banalizzazione di serial come *Holocaust* nonché si articola nel 'piacere estetico', nella contemplazione di quella sofferenza che è così attraverso l'arte giustificata e permeata di un senso in funzione della *polis*. Questo allora lo sforzo pur contraddittorio di Godard e più consapevole di Celan: far vedere che non c'erano eroi attorno ai quali costruire una comunità, ma esclusi rispetto a cui la testimonianza, lo sforzo infinito di comprensione, non potrà produrre alcuna catarsi.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt am Main Suhrkamp, 2000.

### Studi critici

BALDI, M., *Paul Celan. Una monografia filosofica*, Roma, Carocci, 2013.

BENJAMIN, W. I «*Passages*» di Parigi, Torino, Einaudi, 2000.

CERVINI, A. — SCARLATO, A. — VENZI, L., *Splendore e miseria del cinema.*

*Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Cosenza, Pellegrini, 2010.

FOUCAULT, M., *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

HECK, T. — GOSSENS, P., «*Nacht und Nebel. Ein film wird übersetzt*» in *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer*, a cura di A. Gelhaus, Marbach, Deutsche Schiller Gesellschaft, 1997.

LINDEPERG, S., «*Nuit et brouillard*». *Un film dans l'histoire*, Paris, Editions Odile Jacob, 2007.

MIGLIO, C. — FANTAPPIÈ, I., (curr.), *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del convegno Napoli, 22-23 gennaio 2007, Napoli, Il Torcoliere, 2008.

SCEMAMA, C., *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, Paris, L'Harmattan, 2006.

WORMSER, O. — MICHEL, H., (curr.), *Tragédie de la Déportation. 1940-1945. Témoignages de survivants des camps de concentration allemands*, Paris, Achette, 1954.



# Comporre dopo (e durante) la Shoah

*Andrea Cauduro*

RICERCAR

Va,  
ciò che ti passava per le mani,  
per la via delle tue mani, la via della notte — ,  
del destino, va.

Però: una riga, una volta  
Alitata su un foglio, sul  
tavolo ieri annegato —:

*Durante*  
*Durante la notte, durante la notte, diventano,*  
*diventano*  
*bianchi*  
*i giorni.*

Chi camminava sulle mani, che  
scrissero questo: lui,  
che leggeva la scrittura sul lenzuolo, il non  
capito, lui solo  
capisce anche gli altri<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ricercar*, Celan, 2001, p. 69. Traduzione di Michele Ranchetti e Jutta Leskien.

Ho avuto la fortuna di scoprire Celan già ai tempi del liceo e rimasi subito colpito da una delle sue più famose poesie, *Todesfuge*. Col tempo, approfondendo i miei studi musicali, cominciai ad apprezzare non solo la profondità e la sensibilità con cui Celan affronta il tema della Shoah, ma anche l'estrema raffinatezza tecnica con cui riesce a richiamare attraverso l'uso della parola l'idea della Fuga (intesa come tipologia di componimento musicale). Questo rapporto tra contenuto e tecnica, tra idea e lavoro da artigiano del materiale linguistico, è stato ciò che poi ho sempre ricercato come valore massimo anche nella mia formazione come musicista. In occasione della Giornata della Memoria, ho cercato di ripercorrere storie e vite di compositori uniti idealmente a Celan dalla condivisione della problematica che più emerge dalla sua opera: che poesia, che arte può esistere dopo Auschwitz? Ho quindi riscontrato diverse analogie nel rapporto tra l'artista (nel mio caso musicista), il dramma dei campi di concentramento, l'isolamento e l'emarginazione e più in generale il rapporto con la tradizione ebraica.

Tra le opere studiate che si inseriscono in questo mio filone di ricerca c'è *A Survivor from Warsaw* Op. 46 del compositore Arnold Schönberg. Si tratta di un oratorio per voce recitante, coro maschile e orchestra, nel quale l'essenza della sofferenza patita dagli ebrei di Varsavia viene perfettamente resa dal linguaggio espressionista tipico del compositore, che riesce a trovare una sintesi perfetta e originale tra messaggio (ossia il contenuto del testo dell'oratorio dove viene narrata l'atrocità delle violenze nel ghetto di Varsavia e le successive deportazioni) e stile musicale.

Del *Quatuor pour la fin du Temps* di Olivier Messiaen mi ha colpito invece la genesi dell'opera, composta dall'autore durante la sua permanenza nel campo di concentramento di Görlitz ed eseguita dallo stesso insieme ad altri compagni di prigionia durante una delle assurde esibizioni organizzate dai nazisti. L'elevatissima carica emotiva e la profondità del linguaggio che emergono in questo lavoro di Messiaen mi hanno fatto tornare in mente il dialogo tra Celan e Adorno circa la possibilità o meno di fare arte dopo Auschwitz. In questo caso la problematica si fa ancora più profonda poiché si tratta di un'arte non commemorativa, non successiva, bensì di un'espressione istantanea nata proprio durante l'orrore. Ascoltando l'opera non si può fare a meno di porsi la domanda per poi lasciarla inevitabilmente irrisolta.

La terza opera da me presa in esame, la Sinfonia n.3 di Henryk Górecki, mi ha aiutato a mettere in luce invece altri aspetti. Nel secondo movimento della sinfonia viene intonato quello che sembra un lamento, dove viene utilizzata come testo un'iscrizione ritrovata sui muri di una prigione della Gestapo, mentre nell'ultimo movimento conclusivo viene ripreso un canto tradizionale. L'andamento meditativo ed estremamente lento di tutta la sinfonia suggerisce la riflessione che ha spinto l'autore a comporre l'opera; la cifra stilistica è data dall'elemento stesso della prigionia e dell'essere ebreo, dove però l'ebraismo e la sua eredità culturale non viene ripresa in maniera esplicita o immediatamente riconoscibile, ma piuttosto con un senso di vaghezza attraverso un canto tradizionale riutilizzato in maniera quasi irriconoscibile. La sofferenza stessa patita dal popolo ebraico non viene esternata in maniera forte e chiara come nell'opera di Schönberg, ma viene introiettata in una dimensione più personale, familiare (l'incisione e il canto tradizionale sono entrambi messaggi di una madre alla figlia).

Questi elementi, che ho ritrovato anche nella vita e nell'opera di Celan, mi hanno spinto a comporre il brano *Herr C.*<sup>2</sup>. Già nel titolo ho caricato di evidenziare il rapporto tra Celan e la lingua tedesca, lingua della sua arte e contemporaneamente lingua dell'aguzzino.

Il brano è per violino solo; il violino è lo strumento principe della musica *klezmer*, la musica ebraica. In questa tradizione è lo strumento intimo di chi è costretto a scappare. Racchiude in sé una vastissima gamma di timbri e quindi di rimandi emotivi, può essere dolce e aspro, violento e delicato. Per mezzo del violino ho ideato una musica che in qualche modo potesse rimandare alla estrema complessità della figura di Celan.

Il richiamo alla tradizione emerge musicalmente solo in alcuni passaggi; non volevo calcare troppo la mano o risultare troppo didascalico per cui ho cercato di filtrare attraverso gli occhi della contemporaneità quegli elementi che penso siano i più caratterizzanti della cultura e della tradizione ebraica.

---

<sup>2</sup> A. Cauduro, *Herr C.*, in *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media*, <https://celan2014.wordpress.com/2015/05/26/herr-c-di-andrea-cauduro/>.

" HERR PAUL "

Andreas Cander

*♩ = 100 circa*  
violino solo

*pizz* *pp* *cresc.* *Herr.*

*pizz* *mp* *Herr.* *Vai vai vai vai*

*arco* *mf* *p* *tap Mando xx*

*arco* *sf* *p* *pp* *shh!*

*arco* *sf* *pp*

*arco* *mf* *p* *pp* *shh*

*arco* *sf* *pp*



The image displays a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various techniques and dynamics:

- Staff 1:** Features a series of chords with a tremolo effect. Dynamics include *ff* and *sfz!*.
- Staff 2:** Labeled *MURM.* and *Alco*. It shows a melodic line with a tremolo effect and a *Var. vibrato* instruction. Dynamics include *p* and *ff*.
- Staff 3:** Labeled *MURM.* and *Alco*. It features a melodic line with a tremolo effect and a *sfz* instruction. Dynamics include *p* and *ff*.
- Staff 4:** Shows a series of chords with a tremolo effect. Dynamics include *ppp* and *ff*.
- Staff 5:** Shows a series of chords with a tremolo effect. Dynamics include *ff* and *sfz*.
- Staff 6:** Labeled *Alco*. It features a melodic line with a tremolo effect and a *sfz* instruction. Dynamics include *sfz*, *p*, and *ff*.
- Staff 7:** Labeled *MURM.* and *Alco*. It features a melodic line with a tremolo effect and a *mf* instruction. Dynamics include *p* and *mf*.

Handwritten musical score for violin solo, titled "Herr Paul" by Andrea Cauduro (2014). The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a series of chords and melodic fragments with dynamic markings like "TAMP" and "shh". The second staff continues with "pizz" and "arco" markings, and includes the instruction "Vocali variabili". The third staff shows "arco" and "stop" markings. The fourth staff concludes with "pizz", "Libero", "arco", and "pizz" markings, ending with "shh!" and "FIN". The score is handwritten and includes various performance instructions and dynamics.

Figg. 1-3. Andrea Cauduro, *Herr Paul* (2014), prima stesura del brano per violino solo Herr C.

## **Bibliografia**

### **Opere di Paul Celan**

*Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, traduzione e cura di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Einaudi, Torino, 2001.



LA POESIA VA VERSO UN ALTRO



# Con Paul Celan nel bagaglio

*Helena Janeczek*

## IN VIAGGIO

C'è un ora che ti rende seguace la polvere,  
la tua casa a Parigi l'ara sacrificale delle tue mani,  
il tuo occhio nero l'occhio più nero.

C'è un cortile dove ferma una carrozza per il tuo cuore.  
I tuoi capelli vorrebbero volare mentre vai- gli è vietato.  
Chi resta indietro e saluta, questo non lo sa<sup>1</sup>.

Quando arrivai a Milano, avevo diciannove anni e un libro di Paul Celan nel bagaglio. Un volume piccolo, tascabile, che conteneva due raccolte: *Sprachgitter* e *Die Niemandrose*, con il suo contenuto in parte già trasmigrato dalla carta alla memoria. Qualche anno prima era accaduto che in classe ci venne sottoposto un ciclostile con la tomba nell'aria dove non si sta stretti. Serviva per una verifica consistente nell'analisi comparata di testi poetici; esercizio che mi risultava ostico e odioso e dal quale cercavo di tenere al riparo le mie private sperimentazioni di scrittura in versi. Queste ultime, per un'adolescenza a cavallo tra gli anni '70 e '80, non risultavano tutto sommato più anormale che il fabbricare gioielli con le perline, lavorare a maglia o suonare la chitarra. Erano anni creativi, quelli. Erano però anche anni in cui l'insegnamento prediligeva l'approccio strutturalista rispetto a

---

<sup>1</sup> *Auf Reisen*, Celan 1998, p. 68. Traduzione mia pubblicata in *Tradurre Celan*, in Miglio – Fantappiè 2008, p. 324.

quello storicistico. Quindi in calce al latte nero del mattino trovammo riprodotto giusto il nome dell'autore, l'anno di nascita e di morte e nient'altro. Eppure tanto era bastato perché, tornata a casa, andassi a cercare la voce "Paul Celan" in *Das Große Buch der Deutschen Dichtung*, l'ultimo regalo della mia tata tedesca che stava per rivelarsi un dono magico.

Questa narrazione – è il caso di preavvisare – si tingerà di alcuni generi spazzati via, secoli orsono, dall'abbattersi del moderno disincanto sulle pagine letterarie. Come la fiaba e, ancor più criticamente, il racconto edificante. Però le cose sono andate proprio così, non posso farci nulla: salvo anticipare che si tratterà al tempo stesso di un racconto di formazione, seppur composto da accadimenti poco avventurosi, per giunta subiti con una passività indegna di un percorso di *Bildung* come si conviene. Quel che appare tuttavia rilevante è che le forze attive nell'imprimere una direzione irreversibile al destino di chi scrive provenissero parimenti dalla cosiddetta realtà e dalla letteratura; letteratura intesa come insieme di opera fatta di ritmo, metrica, immagini, e figura interiorizzata dell'autore-guida, quasi fosse divenuto una sorta di avatar.

Sin dall'incontro con *Psalm, Tenebrae* e gli altri componimenti inclusi nel volumone antologico, Paul Celan aveva reclamato un posto esclusivo nel mio pantheon da ragazza. La secca, luminosa potenza dei suoi versi aveva cortocircuitato con la freddezza delle informazioni riassunte nella nota biografica. Malgrado la buona compagnia di Hölderlin e di Trakl, come dei tanti altri poeti tedeschi morti pazzi, suicidi, in guerra, in esilio, deportati ecc., percepivo la sua poesia come un masso erratico. Un salto non misurabile rispetto alle liriche della sua amica Nelly Sachs o al verseggiare delicato e ironico dell'allora molto apprezzata poetessa ebrea Hilde Domin. Un salto comunque molto più profondo di quello mortale nella Senna.

Per questo, una volta arrivata a Milano, Paul Celan mi fungeva da patria tascabile. Scrivevo poesie in tedesco perché lui, a Parigi, aveva continuato a scrivere in tedesco; perché lui aveva trovato quelle parole tanto vicine al silenzio laddove mio padre sullo sterminio dei suoi fratelli e genitori non aveva avuto – e trasmesso – altro che silenzio. Non avevo ancora terminato il primo anno di studi che morì mio padre. Decisi di cambiare corso per poter stare più agevolmente vicina a mia madre, laureandomi non più in russo, bensì in tedesco. Come tutti i laureandi acquistai i volumi einaudiani di *Storia della*



*letteratura tedesca* di Ladislao Mittner dove Celan è apprezzato come «il più grande poeta emerso dalla tragedia della seconda guerra mondiale». Era un giudizio da manuale, dunque si presentava come certezza canonica. Quindi mi parve altrettanto naturale poter trovare nella libreria CUEM dell'Università Statale il volume de *Lo Specchio* che riuniva la prima ampia scelta di poesie di Celan.

Nel frattempo, durante i miei frequenti ritorni a Monaco, avevo conosciuto in libreria una scrittrice esordiente con un romanzo che ruotava intorno al dolore e al mistero di una morte. Avevo ottenuto il suo indirizzo e presi a scriverle lunghe lettere che parlavano, in primo luogo, del lutto per mio padre. Dopo un certo viavai di corrispondenza, mi chiese in una delle sue brevi ma sempre affettuose risposte, se per caso non scrivessi. Cominciai allora a mandarle le mie poesie. Dopo un anno, forse meno, forse più, nella mia posta milanese trovai una lettera della casa editrice Suhrkamp di Francoforte, la stessa che deteneva i diritti dell'opera di Celan. L'amica scrittrice aveva passato le mie poesie al suo editor che si diceva interessato a incontrarmi. Era una giornata estiva e mi pareva di essere finita nel mondo irreali delle favole. La favola si concluse con la pubblicazione di un esile, elegante libro di poesia. Non era mia la voce destinata a lasciare il segno nella poesia tedesca, ma due poeti anch'essi pubblicati per la prima volta da Suhrkamp nell'autunno 1989: Durs Grünbein e Thomas Kling. Però i miei contatti con l'ambiente letterario in Germania mi fecero vagamente percepire che lì Paul Celan restava una presenza problematica: sinceramente ammirato ma ritenuto inavvicinabile, o lasciato per buona creanza su un piedistallo. La trasmissione per filiazioni poetiche, così importante in poesia, continuava a seguire principalmente altre linee.

A Milano, invece, tutti i miei amici, quelli che sarebbero diventati loro stessi poeti, prosatori o studiosi di letteratura, lo leggevano con un trasporto molto più immediato. Aveva un valore d'uso, in Italia, la poesia di Celan. Grazie a lui pareva aprirsi una strada per il recupero di quella dimensione lirica alla quale da un lato aveva abnegato la neoavanguardia, dall'altro la tradizione che da Montale arriva alla 'linea lombarda'. È possibile, come sostiene Berardinelli, che quell'attingere entusiastico e spensierato a un esempio estremo e unico abbia prodotto qualche poesia, riconsiderata oggi, troppo velleitaria, ossia segnata – detto brutalmente – da una venatura kitsch che contraddistingue molta arte dei restaurativi anni '80.

Per me, però, non era importante. Né lo era per gli amici italiani che, attraverso Celan, Zanzotto e Milo de Angelis, riuscirono ad approdare alle loro voci letterarie ben distinte: Cristina Alziati e Mario Benedetti, Stefano Raimondi, Stefano dal Bianco così come – passati principalmente sul versante della prosa – Aldo Nove e Giuseppe Genna. Ai loro nomi intrecciati con la mia storia personale va aggiunto il maggiore dei figli di Celan in Italia: Giuliano Mesa.

Lo conobbi (mai però di persona) quando avevo già inconsapevolmente abbandonato sia la poesia che il tedesco – le orme di Paul Celan. Capì senza intenzione che intorno ai trent'anni mi trovai a scrivere il mio primo libro in prosa, *Lezioni di tenebra*. Non mi rendevo conto che, in quel corpo a corpo con la figura ingombrante di una madre sopravvissuta a Auschwitz, stessi per lasciar andare sia il padre reale che quello simbolico il cui lascito di parole si era rivelato tanto più affidabile di un respiro troncato da un infarto. Eppure, il titolo mutuato consciamente a una composizione di François de Couperin, riverbera una delle prime poesie di Celan che mi si era depositata nella memoria.

Non è una scoperta originale che, nei confronti dei propri padri, vi siano tradimenti necessari, i quali, a riguardarli da una certa distanza, rivelano una sostanziale continuità, impossibile da cogliere quando si sono appena consumati. Ma io che mi sentivo vincolata da un'eredità di morte industriale, quel tradimento non avrei mai potuto compierlo per scelta. Lo sottoscrissi a cose già avvenute, di nuovo quasi per inerzia. Dopo aver presentato il libro a Mondadori – l'editore per il quale avevo cominciato a lavorare. Dopo averlo visto pubblicato, premiato, recensito e sostenuto dagli scrittori italiani più stimati. Dopo averlo visto all'asta per l'acquisizione dei diritti in Germania e tradotto – per un altro caso che sembra irrealmente – da Moshe Kahn, il traduttore del primo Specchio Mondadori delle poesie di Celan.

Così mi sono fatta orientare da quel riconoscimento e dal senso di accoglienza che comunicava. Ho lentamente smesso di scrivere poesie perché avevo smesso di scrivere in tedesco. Non importa come e quando avessi cominciato, coscientemente, a farmene una ragione. Importa invece che quel passaggio magari non l'avrei mai compiuto se non avessi avuto prima la certezza che, nel mondo in cui stavo aprendomi un varco verso il futuro, anche Paul Celan era pienamente riconosciuto, accolto, amato. E dunque era salvo.

L'ultimo tassello di questa storia, quello che mi ha permesso di riconoscerne la forse persino un po' imbarazzante compiutezza narrativa, mi si è rivelato solo da poco.

Si tratta del carteggio tra Paul Celan e Vittorio Sereni, finalizzato alla pubblicazione del primo libro di poesie in Italia. Ma nel 1962, quando il direttore editoriale della Mondadori cominciò a sottoporre il progetto a Celan, gli effetti della *Goll-Affäre*, ossia l'estesa opera di falsificazione e manipolazione ordita da Claire Goll per accusare Celan di plagio, la quale due anni prima aveva toccato il picco, ne avevano irreversibilmente accentuato la paranoia. Paranoia strettamente clinica così come estrema malfidenza nei confronti di qualsiasi impresa potesse tradire la sua poesia, possibilità naturalmente insita in ogni traduzione.

Sereni presenta un'idea geniale che purtroppo non si realizza. Vorrebbe far tradurre Celan ad Andrea Zanzotto. Naufragata quell'ipotesi, continuerà a sottoporgli nuove proposte sino al momento del suicidio. Mancano ancora sette anni (1976) prima che *Lo Specchio* così fortemente voluto possa uscire. Fa una strana impressione rendersi conto che Sereni avesse cominciato a lavorare alla pubblicazione di quello che sarà il volume tradotto da Moshe Kahn e Marcella Bagnasco quando Giuliano Mesa e Milo de Angelis andavano alle elementari e i poeti e prosatori della generazione successiva, me compresa, non erano ancora nati. E fa ancora più impressione che l'artefice di quell'impresa cocciutamente perseguita per poco meno di un quindicennio fosse stato proprio Vittorio Sereni.

Come gli scrittori e poeti del tedesco Gruppo 47, anche l'autore del *Diario d'Algeria* e de *Gli strumenti umani* era uscito dalla guerra combattuta giocoforza dalla parte del torto con la convinzione che, sotto l'artiglieria pesante e sotto le bombe aeree, fosse finita sepolta anche l'innocenza della poesia lirica. Eppure la poesia di Sereni, proprio laddove si avvicina alle ferite e alle colpe più brucianti, si impenna quasi con una ferocia trattenuta, un abbrivio di canto a denti stretti. E quindi no, non sembra casuale che laddove i suoi ex compagni d'alleanza bellica non riuscivano a scorgere altro che oscuri cascami di surrealismo e simbolismo, a provare estremo imbarazzo rispetto a uno stile declamatorio che fece pronunciare a qualcuno «ma questo (Celan) legge come Goebbels», proprio Sereni, sin dalle prime prove che aveva potuto leggere, aveva colto una sostanza molto diversa.

All'impegno di Sereni, e ancora prima al suo occhio limpido, i poeti italiani emergenti negli anni '80 devono lo strumento umano con il quale poterono sgomberarsi di una linea poetica di cui lui stesso fu – a seconda della prospettiva – massimo esponente o capostipite. Forse io gli devo qualcosa in più e qualcosa in meno. Gli devo il volume disponibile in ristampa all'epoca del mio trasferimento, il fondamento più grande e afferrabile per l'accoglienza di Celan in Italia. Mi piace riconoscere a Vittorio Sereni la libertà di muovermi liberamente, prosaicamente per Milano perché, grazie a lui, Paul Celan è finito in molte buone mani di poeti.

## **Bibliografia**

### **Opere di Paul Celan**

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

*Poesie*, in Helena Janeczek, *Tradurre Celan*, in Miglio C. — Fantappiè I., a cura di, *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del convegno Napoli, 22-23 gennaio 2007, Napoli, Il Torcoliere, 2008.

# Tra pietre e stelle

## Paul Celan e la tesi adorniana sulla poesia dopo Auschwitz

Paola Gnani

NEI FIUMI a nord del futuro  
getto la rete che tu, esitante, appesantisci  
con ombre scritte da pietre<sup>1</sup>.

Per molti anni Paul Celan si confrontò con la tesi di Adorno contenuta nel saggio *Kulturkritik und Gesellschaft*, scritto nel 1949 e pubblicato nel 1951, in cui il filosofo aveva decretato l'impossibilità di scrivere di nuovo poesie dopo il genocidio: «La critica della cultura si trova dinanzi all'ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie. Scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbaro e ciò avvelena anche la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie»<sup>2</sup>. Celan percepì le parole di Adorno come una vera e propria sentenza. Per lui scrivere poesie dopo Auschwitz rappresentava il respiro, la direzione, il senso della vita che gli rimaneva da vivere. Cominciò così a lottare per confutare la tesi del filosofo e rivendicare il diritto d'esistenza della propria opera. La prima risposta alla tesi adorniana venne dalla *Conversazione nella montagna (Gespräch im Gebirg)*<sup>3</sup>, un testo in prosa scaturito da un «incontro mancato»<sup>4</sup> con Adorno a Sils-Maria, in Engadina, nell'estate del 1959. Orchestrato da Peter Szondi, l'incontro sarebbe dovuto avvenire verso la fine di luglio. Sils era un luogo splendido e soprattutto carico di memorie letterarie. Lì avevano soggiornato Nietzsche, Proust,

---

<sup>1</sup> *In den Flüssen*, Celan 1998, p. 516. Traduzione mia.

<sup>2</sup> Adorno 1972, p. 22.

<sup>3</sup> Celan 1993b, pp. 42-46.

<sup>4</sup> Celan 1993d.

Rilke, Hesse, Kraus, Thomas Mann e lo stesso Adorno. Szondi pensò che la località dell'Engadina fosse il luogo ideale per fare incontrare il poeta e il filosofo. Paul Celan giunse a Sils all'inizio di luglio. Adorno sarebbe arrivato alla fine del mese. Il 23 luglio, però, in anticipo sul previsto, il poeta abbandonò la Svizzera e ritornò a Parigi. La partenza, tuttavia, non fu un colpo di testa, né il risultato di una decisione affrettata: fu un atto ponderato e intenzionale<sup>5</sup>. Theodor W. Adorno rappresentava, in quel momento, una delle figure più autorevoli della cultura tedesca e Celan sperava di trovare in lui un interlocutore privilegiato. Attraverso il *Gespräch im Gebirg* gli lanciò un «messaggio in bottiglia»<sup>6</sup> concepito non solo come replica alle sue affermazioni sulla poesia dopo Auschwitz, ma anche come testimonianza dalla forte valenza simbolica sul dramma millenario dell'esistenza ebraica.

Il *Gespräch im Gebirg* si presenta come un breve racconto, in cui l'ebreo Klein incontra l'ebreo Groß «più vecchio di lui di un quarto di vita d'ebreo»<sup>7</sup> — Adorno aveva 17 anni più di Celan — e i due, conversando, percorrono un tratto di strada fra le montagne, mentre il sole va tramontando. La situazione, in apparenza semplice e lineare, è, in realtà, tesa e complessa, con un fitto intreccio di rimandi alla vita di Celan e alle sue letture: da Büchner a Spengler, da Buber a Kafka, fino a Osip Mandel'stam, vero e proprio *alter ego* per Celan, che concepiva la poesia come la ricerca di un interlocutore e, al tempo stesso, come una ricerca di se stessi e delle proprie radici. Il *Gespräch im Gebirg* termina con l'immagine di una stella<sup>8</sup> che si alza sopra la montagna e i due ebrei. La stella rappresenta un elemento simbolico di estrema importanza. Quando l'immagine di un ebreo si collega a quella di una stella, infatti, il pensiero corre subito alla stella che gli ebrei dovevano portare cucita sul petto durante gli anni della persecuzione nazista. La

---

<sup>5</sup> Cfr. Celan - Szondi 2005, pp. 138-139.

<sup>6</sup> A proposito del concetto di «messaggio in bottiglia» cfr. quanto affermato da Celan nella *Bremer Rede*: «La poesia, essendo non per nulla una manifestazione linguistica e quindi dialogica per natura, può essere un messaggio nella bottiglia, gettato a mare nella convinzione - certo non sempre sorretta da grande speranza -, che esso possa un qualche giorno e da qualche parte essere sospinto a una spiaggia, alla spiaggia del cuore, magari. Le poesie sono anche in questo senso in cammino: esse hanno una meta». (Celan 1993c, pp. 35-36).

<sup>7</sup> Celan 1993b, p. 42.

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, p. 46.

stella, inoltre, è uno dei simboli più importanti della tradizione ebraica: rappresenta il *maghèn David*, lo scudo di David, con il suo significato fondamentale di libertà e salvezza.

A questo punto, è opportuno analizzare le ragioni per cui Celan decise di lasciare Sils-Maria, preferendo rispondere ad Adorno attraverso un racconto scritto a centinaia di chilometri dall'Engadina. Se avesse incontrato il filosofo di persona a Sils, avrebbe mostrato di accogliere in qualche modo la sua tesi; invece, scrivendo il *Gespräch im Gebirg*, replicò alla tesi adorniana mantenendosi sul terreno che gli era più proprio: la parola poetica, quella stessa parola che la sentenza del filosofo sembrava voler spegnere e che Celan non intendeva assolutamente far tacere. Inoltre, concependo il testo prevalentemente in forma dialogica, Celan utilizzò quella particolare tensione comunicativa che, come aveva indicato Mandel'stam<sup>9</sup>, si genera soltanto in assenza dell'interlocutore. Nella distanza della separazione, in effetti, riusciamo spesso a dire a una persona cose importanti che non siamo stati capaci di esprimere quando la sua figura era davanti ai nostri occhi, in carne e ossa. In aggiunta a ciò, va ricordato che Adorno, oltre a rappresentare una figura culturale d'altissimo profilo, possedeva, per Celan, un'altra caratteristica essenziale: era ebreo, anche se solo di parte paterna. Di conseguenza, con lui avrebbe dovuto sussistere un legame *ab origine*<sup>10</sup>. Invece, proprio in quest'aspetto, in cui il poeta credeva si potesse individuare il terreno più fertile per un dialogo, si profilò uno degli elementi più problematici del rapporto. Adorno, infatti, aveva nei confronti dell'ebraismo una posizione molto diversa da quella che Celan andava maturando in modo sempre più marcato. Basti pensare, ad esempio, che non conosceva l'ebraico.

Il 12 maggio 1960, Celan si reca a Francoforte e lì, per la prima volta, incontra Adorno. Non sappiamo che cosa si siano detti; possiamo però dedurre una parte della loro conversazione da una lettera che Celan spedì al filosofo una decina di giorni più tardi insieme a una copia del *Gespräch in Gebirg*:

---

<sup>9</sup> Cfr. Mandel'stam 1966.

<sup>10</sup> Müller-Doohm 2003, p. 536.

Ecco qui, che solleva lo sguardo verso di Lei e in direzione di Sils, la piccola prosa di cui le avevo parlato a Francoforte. (È curioso che venga pubblicata proprio adesso, come se appartenesse alla 'preistoria' del mio Premio-Büchner). Si tratta, già dal titolo, di 'ebreo-tedesco'<sup>11</sup>. È un qualcosa – accettiamo, dunque, ciò che ci è stato assegnato – è un qualcosa dal naso decisamente adunco. [...] Può essere qualche altra cosa? Un atavismo acquisito e forse da acquisire, uno sviluppo sperato, sul cammino che passa attraverso l'involuzione<sup>12</sup>.

L'immagine centrale di questa lettera è il «naso adunco», tratto tipico della raffigurazione dell'ebreo nell'iconografia antisemita, ossessivamente ripetuto nella propaganda nazista. Attraverso il motivo del «naso adunco» Celan esprime quello che, secondo lui, avrebbe dovuto essere il presupposto fondamentale del rapporto con Adorno. Leggendo tra le righe, tuttavia, si percepisce anche come, nel periodo successivo all'episodio di Sils, il poeta si fosse reso conto dell'effettiva posizione di Adorno rispetto alla tradizione ebraica. Nonostante questo, coltivava ancora un residuo di speranza nella possibilità di una revisione della sentenza sulla poesia dopo Auschwitz. Celan era convinto che, se Adorno avesse recuperato il proprio «atavismo», avrebbe potuto mutare opinione. Lo si percepisce distintamente nel passo in cui la speranza in uno «sviluppo» è collegata all'idea di un «cammino che passa per l'involuzione», un evidente richiamo al «livello più basso di cultura e barbarie» menzionato da Adorno in *Kulturkritik und Gesellschaft*.

Qualche settimana più tardi, Adorno risponde a Celan ringraziandolo per il racconto, che definisce «estremamente interessante», ma anche «enigmatico»<sup>13</sup>. La lettera termina con un'esortazione a «non trarre alcuna conclusione sulla categoria 'grande'»<sup>14</sup>. Questo è l'unico accenno diretto al *Gespräch im Gebirg*. In merito alle questioni sollevate dal racconto, il filosofo prende tempo, dicendo che «sarebbe pura impudenza se avesse la

---

<sup>11</sup> *Judendeutsch* nel testo originale. Celan era solito definire così lo yiddish. Il riferimento è all'uso di *Gebirg* anziché *Gebirge* nel titolo del racconto.

<sup>12</sup> Celan, *Lettera a Theodor W. Adorno*, 23 maggio 1960, in Adorno - Celan 2011, pp. 46-47.

<sup>13</sup> Adorno, *Lettera a Paul Celan*, 13 giugno 1960, in Adorno - Celan 2011, pp. 46-47, p. 49.

<sup>14</sup> *Ibidem*.



pretesa di esserne l'unico destinatario»<sup>15</sup>. L'atteggiamento prudente e il rifiuto di essere considerato come «l'ebreo Grande» lasciano emergere il disagio di Adorno, che non amava rivestire il ruolo dell'«ebreo Grande». Per lui, l'unico e vero *ebreo Grande* era Gershom Scholem.

Ciò che Celan raffigura nel *Gespräch im Gebirg* e ribadisce nella lettera del 12 maggio è sintetizzato anche in un appunto, che risale allo stesso periodo: «La poesia che si sviluppa grazie alla tua involuzione. Incontro con sé, scoperta di sé. Questo passo circolare e di gambero è quel che ti è dato, prestato, donato, dettato. Laddove essa si leva, ti solleva – verso dove? E così mi feci male sollevandomi»<sup>16</sup>. Le parole di quest'annotazione costituiscono un *trait d'union* non solo fra il *Gespräch im Gebirg* e la lettera ad Adorno, ma anche con la seconda replica che Celan inviò al filosofo. La formulò nel *Meridian*, il discorso pronunciato in occasione del conferimento del Premio Büchner, il 22 ottobre 1960. La parte centrale del discorso è costellata di riferimenti ad Adorno. Il filosofo, tuttavia, non è mai nominato di persona. Sono comunque citati il mancato incontro in Engadina e il racconto scritto subito dopo: «E un anno fa, ricordando un incontro mancato in Engadina, misi sulla carta un piccolo racconto, dove facevo andare un uomo attraverso i monti “come Lenz”. In un caso, come nell'altro, avevo dedotto la mia sorte da un “20 gennaio”, dal mio “20 gennaio”. Ed io... ho incontrato me stesso»<sup>17</sup>.

Il «20 gennaio» è il *fil rouge* con cui Celan collega la propria opera con il premio Büchner e, al tempo stesso, con il pensiero di Adorno. La data, con cui Büchner aveva iniziato il *Lenz* e lui stesso il *Gespräch im Gebirg*, viene collegata a Sils-Maria e inoltre citata nella forma *20. Jänner*, che ricorre non solo nel racconto di Büchner e nel *Gespräch im Gebirg*, ma anche nel tedesco parlato in Bucovina. I motivi per cui il poeta decise di menzionare proprio il 20 gennaio non erano, tuttavia, soltanto questi. Per lui quella data costituiva un punto focale della memoria: il 20 gennaio 1948 era il giorno in cui aveva incontrato per la prima volta Ingeborg Bachmann a Vienna – anche in Austria si dice *Jänner* – ma il 20 gennaio più importante di tutti era quello del 1942,

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Celan 2010, p. 107.

<sup>17</sup> Celan 1993, p. 19.

quando i nazisti avevano deciso la 'soluzione finale'. Quel giorno anche l'arte e la poesia erano state condannate a morte. Eppure, se a parlare era un individuo che rimaneva memore di ciò che era accaduto e del senso di tutte le date della propria vita, la poesia poteva avere ancora una ragione d'esistere.

Per indicare i punti di contatto con il pensiero di Adorno, Celan fece ricorso a una serie di articolati rimandi, inserendo nel *Meridian* concetti tratti dall'opera del filosofo. Ritroviamo, ad esempio, la critica all'idealismo ritenuto fuori luogo in un mondo deificato, il concetto di un linguaggio la cui forza espressiva scaturisce dall'individualità spirituale e particolare di chi lo esprime, l'idea di cogliere il non-identico come momento del principio d'identità attraverso un nuovo uso della dialettica, l'aspirazione a individuare nell'arte un luogo in cui si può manifestare l'utopico inteso come possibilità dell'Altro. A questi concetti Celan aggiunge un auspicio:

Ma io penso [...] 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 proprio in questo modo, di parlare *per conto di un Altro* – chissà, magari di uno *del tutto Altro*. Questo «chissà», a cui mi vedo giungere ora, è l'unica cosa che posso aggiungere da parte mia, anche oggi e qui, alle vecchie speranze. Forse, così devo dirmi ora, forse è concepibile perfino un incontro di questo «del tutto Altro», [...] con un «altro» non troppo lontano, anzi molto vicino<sup>18</sup>.

Importante è osservare che, nel testo originale, «del tutto Altro», oltre a essere in corsivo e collocato tra virgolette, è scritto sempre con la maiuscola, mentre il secondo «altro» è minuscolo. Una scelta determinante, perché non solo richiama alla memoria il *ganz Andere* della Teoria Critica, ma anche l'immagine dell'ebreo Grande e dell'ebreo Piccolo nel *Gespräch im Gebirg*.

Pochi giorni dopo aver ricevuto il Premio Büchner, Celan si reca alla Fiera del Libro di Francoforte. Qui incontra nuovamente Adorno, che non era presente alla cerimonia di consegna. In quel periodo, Celan

---

<sup>18</sup> Celan 1993, p. 14.

stava vivendo una fase di forte angoscia, causata dalle azioni antisemite che si andavano intensificando in varie parti d'Europa e dalla presenza, in Germania, anche in posizioni di rilievo, di personaggi che avevano fatto parte a vario titolo dell'organigramma nazista. Tuttavia, ciò che lo turbava maggiormente erano le critiche e gli attacchi rivolti a lui stesso, sistematicamente ripetuti all'uscita di ogni nuovo volume di poesie. In sua difesa si erano schierati noti esponenti della cultura come Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann e Peter Szondi. Adorno, invece, era rimasto in silenzio. Il filosofo si era mantenuto in disparte, manifestando, anche in questo frangente, la sua tendenza a restare lontano da qualunque *querelle* in cui potesse venire in qualche modo coinvolto. Celan, per il quale un sostegno pubblico da parte di Adorno avrebbe avuto grande significato, rimase profondamente deluso da questo comportamento elusivo. Così, paradossalmente, proprio mentre il filosofo si addentrava sempre più nella poesia celaniana, Paul Celan si allontanava dal «Professore»: aveva cominciato a chiamarlo così per marcare, anche verbalmente, il proprio distacco. Frustrato ed esacerbato dall'atteggiamento del filosofo, Celan cominciò ad annoverare anche Adorno fra i suoi detrattori e arrivò perfino a indicarlo fra i responsabili della sua disintegrazione nella poesia *Madre, Madre*<sup>19</sup>. La conoscenza di Celan e della sua opera portò, in ogni caso, a un risultato molto importante. Adorno cominciò, infatti, a riconsiderare la propria posizione sulla poesia dopo Auschwitz. L'elaborazione mostrò i primi risultati nella primavera del 1962. Verso la fine dell'inverno, la tesi di *Critica della cultura e società* era tornata di nuovo al centro del dibattito culturale. La discussione era stata suscitata da un saggio di Enzensberger, intitolato *Die Steine der Freiheit* in cui la sentenza di Adorno era stata definita non solo troppo severa, ma addirittura riprovevole<sup>20</sup>. Il filosofo rispose con due saggi, *Jene zwanziger Jahre* e *Zur Dialektik des Engagements*, in cui ammorbidì il radicalismo della sua

---

<sup>19</sup> «Ai coltelli | ti consegnano scrivendo, | culturalmente abili, nibelunghi di sinistra, con | il pennarello, su tavoli di teak, anti- | restaurativi, proto- | collari, pre- | cisi, in nome della disumanità | da distribuire | di nuovo e giustamente, | da mastri, tedeschi, | manniani-manniani, non | abissalmente, no, adorniana- | mente». Paul Celan, *Madre, Madre*, in Celan 2001, p. 125. La poesia, composta il 31 gennaio del 1965, non fu inserita da Celan in nessuna delle sue raccolte. È stata pubblicata per la prima volta nel 1997.

<sup>20</sup> Cfr. Enzensberger 1959.

tesi, ammettendo che una cultura dopo Auschwitz poteva esistere. Appena ebbe letto *Jene zwanziger Jahre*, Celan si mise in contatto con Adorno. Superando delusione e risentimento, telefonò e scrisse al filosofo, dicendo che quel saggio gli era apparso «simile a un presagio» e la figura di Adorno finalmente «prossima e accessibile»<sup>21</sup>. Nei mesi estivi, lo stato di salute del poeta peggiorò. In dicembre fu ricoverato in una clinica per malattie nervose. Seguirono altri ricoveri, in una sequenza sempre più serrata. Nello stesso periodo, Adorno proseguiva il suo percorso di revisione della tesi sulla poesia dopo Auschwitz. Nel luglio 1965, durante una lezione all'Università di Francoforte, il filosofo dichiarò che in *Critica della cultura e società* aveva voluto stigmatizzare soprattutto la vacuità di una certa cultura postbellica che, invece di assimilare il ricordo dell'orrore fin nelle proprie più intime fibre, aveva preferito rimuoverlo. Raccontò di avere scritto il saggio come reazione alle impressioni negative provate al suo ritorno in Germania, nel 1949, quando aveva avuto la sensazione di essere piombato in un campo di macerie non solo materiali, ma anche spirituali. La tesi di *Critica della cultura e società*, quindi, era stata concepita come denuncia e monito, per ricordare che qualunque forma d'arte che non si misurasse con i crimini nazisti era da considerare spazzatura. Pur nel rispetto delle motivazioni addotte da Adorno, non si può non evidenziare che il suo verdetto, benché nato dalla necessità di comunicare la gravità della situazione, aveva comunque un difetto di fondo: era stato formulato in un modo troppo definitivo e inappellabile. Quanto Adorno spiegò agli studenti permette comunque di percepire il retroterra storico, sociale ed etico da cui erano scaturite le affermazioni di *Critica della cultura e società*; era un *humus* che il filosofo condivideva in pieno con Paul Celan. Entrambi, infatti, volevano contrastare il freddo inganno perpetrato da tutti quelli che, durante il nazismo, non avevano voluto vedere ciò che accadeva intorno a loro e ora non ne volevano più sentire parlare o addirittura lo negavano, preferendo forme espressive immemori o di semplice intrattenimento. Adorno e Celan, invece, sostenevano l'idea di un'estetica severa e responsabile, totalmente impegnata a sostegno della verità. Di fronte agli studenti, Adorno confessò anche un problema che lo tormentava intimamente

---

<sup>21</sup> Celan, *Lettera a Theodor W. Adorno*, 21 gennaio 1962, in Celan — Adorno 2011, p. 56.

da oltre vent'anni: l'essere sopravvissuto alla Shoah. Anche lui, quindi, pur non vivendo la 'sindrome del sopravvissuto' con la sofferenza devastante di Celan, non era estraneo al prezzo amaro pagato da coloro che, scampati allo sterminio, continuavano a vivere. Lo ammise apertamente, quando disse: «È necessario chiedersi [...] – se dopo Auschwitz si riesca ancora a vivere; e specialmente se ci riesca chi vi è sfuggito per caso e di norma avrebbe dovuto essere liquidato. L'ho sperimentato io stesso, ad esempio nei sogni ricorrenti che mi tormentano e in cui ho la sensazione di non vivere più»<sup>22</sup>. Un anno dopo, Adorno diede alle stampe la prima revisione della sua tesi sulla poesia dopo Auschwitz. Nel 1966 uscì, infatti, la *Dialettica negativa*, in cui il filosofo riconobbe che le sue affermazioni sull'impossibilità di scrivere poesia dopo il genocidio erano state, con tutta probabilità, un errore. Nel capitolo terminale, il filosofo dichiarò: «Il dolore incessante ha altrettanto diritto di esprimersi quanto il martirizzato di urlare; perciò forse è sbagliato aver detto che dopo Auschwitz non si può più scrivere una poesia»<sup>23</sup>. Le affermazioni fatte davanti agli studenti e nella *Dialettica Negativa* confermano l'influsso che Celan esercitò su Adorno non solo nel processo di riconoscimento della legittimità di una scrittura poetica dopo Auschwitz, ma anche nella problematizzazione del rapporto con la morte e la vita di chi era scampato alla Shoah. Nel 1967, mentre Celan sprofondava sempre più nell'abisso del dolore, il filosofo pubblicò *Parva Aesthetica*, in cui ritrattò completamente la sentenza formulata diciotto anni prima. In *Parva Aesthetica* Adorno affermò di essere giunto alla conclusione che la poesia era in ogni caso necessaria, anche dopo Auschwitz: «Quando la situazione non ammette più un'arte – a questo mirava la frase sull'impossibilità delle poesie dopo Auschwitz – ha comunque bisogno di essa»<sup>24</sup>. Nonostante le precarie condizioni di salute, Paul Celan lesse queste parole e le sottolineò, vergando accanto a esse una data: 8 maggio 1967. In quel momento si trovava nella clinica psichiatrica di Saint-Anne.

Poco tempo dopo essere uscito dalla clinica, Celan si recò ad assistere a una lezione di Adorno a Francoforte. Il filosofo lo presentò ai

---

<sup>22</sup> Adorno 1998, pp. 172-173.

<sup>23</sup> Adorno 1970, p. 327.

<sup>24</sup> Adorno 1979, p. 181.

suoi studenti come uno dei più importanti poeti e traduttori contemporanei. Celan rimase colpito dalle parole di Adorno e in lui si riaccese la speranza che il filosofo si decidesse finalmente a scrivere un saggio sulla sua poesia. Le sue aspettative furono ulteriormente vivificate da quanto Adorno gli scrisse alcuni mesi dopo: «Avevo sperato di portare a termine quel lavoro progettato da molto tempo sulla sua poesia – e che è incentrato sulla raccolta *Sprachgitter* – in tempo per poterne fare una lettura il 25 febbraio in occasione di una manifestazione organizzata da Radio Zürich»<sup>25</sup>. Purtroppo le cose non andarono come Adorno aveva promesso. Nei mesi successivi il filosofo rivolse il suo interesse altrove, concentrando la maggior parte delle proprie energie su altri lavori. Il ‘mancato’ saggio di Adorno suscitò in Celan, per l’ennesima volta, una cocente delusione.

Un’approvazione ‘ufficiale’ di Adorno nei riguardi della poesia celaniana, tuttavia, arrivò. Giunse, però, quando entrambi avevano già lasciato questa terra. Il 6 agosto 1969 il filosofo era morto d’infarto e Celan, non più capace di reggere il peso della propria esistenza, si era gettato nella Senna nell’aprile del 1970. In quel momento, Gretel Adorno e Rolf Tiedemann stavano raccogliendo i materiali lasciati dal filosofo, predisponendo per la stampa la *Teoria Estetica*. Nell’opera, alla quale Adorno aveva lavorato con grande impegno negli ultimi anni di vita, erano presenti anche alcune riflessioni sulla poesia celaniana. Con tutta probabilità, in quelle righe era condensato il contenuto del saggio su Celan mai portato a compimento:

Nel più significativo rappresentante della poesia ermetica della lirica tedesca contemporanea, Paul Celan, il contenuto dell’esperienza dell’ermetismo si è capovolto. Questa lirica è compenetrata dalla vergogna dell’arte al cospetto del dolore che si sottrae sia all’esperienza, sia alla sublimazione. Le poesie di Celan vogliono dire col silenzio l’estremo orrore. [...] Esse imitano una lingua al di sotto di quella impotente degli uomini, anzi di ogni lingua organica, imitano la lingua morta della pietra e della stella. [...] L’infinita discrezione con cui procede il radicalismo di Celan è un accrescitivo della sua forza. La lingua di ciò che è privo di vita diventa l’ultima consolazione sulla morte che

---

<sup>25</sup> Adorno, *Lettera a Paul Celan*, 9 febbraio 1968, in Celan — Adorno 2011, p. 70.

ha perduto ogni senso. Non soltanto si può seguire il passaggio all'anorganico attenendosi ai temi; nelle creazioni chiuse si può ricostruire la via che va dall'orrore all'ammutolire<sup>26</sup>.

Queste parole sanciscono il riconoscimento del valore dell'opera di Celan e della sua capacità di dare voce a chi voce non ha più: un «filamento» di voce, sottile e rarefatto, ma radicalmente tenace nell'affermare la funzione della poesia scritta dopo Auschwitz, a partire da Auschwitz<sup>27</sup>.

La poesia celaniana conferisce voce alle ombre e, proprio come le pietre che gli ebrei pongono sulle tombe dei defunti, vuole rendere eterno il ricordo di *ciò che è stato*<sup>28</sup>. Nell'opera di Celan il dolore si fa parola e la disperazione diventa poesia, una poesia che intende farsi sentire, come il bastone dell'ebreo Piccolo nel *Gespräch im Gebirg*, affinché non si dimentichi ciò che il genocidio ha sepolto<sup>29</sup>. Una poesia che nasce dal silenzio e combatte il silenzio, l'indifferenza e l'oblio.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises*, Frankfurt am Main, Fischer, 1961.

*La verità della poesia: Il Meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993a.

*Conversazione nella montagna*, in ID., *La verità della poesia: Il Meridiano e altre prose*, cit., 1993b.

*Allocuzione in occasione del conferimento del Premio Letterario della Libera Città anseatica di Brema*, in ID., *La verità della poesia: Il Meridiano e altre prose*, cit., 1993c.

*Il meridiano. Discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner*, in ID., *La verità della poesia: Il Meridiano e altre prose*, cit., 1993d.

---

<sup>26</sup> Adorno 1975, p. 538.

<sup>27</sup> Cfr. Szondi 1990, p. 60.

<sup>28</sup> Celan non chiamò mai la Shoah con questo nome. Poiché la sofferenza che aveva causato era infinita, non volle cristallizzarla in un unico termine. Quando parlava del genocidio, diceva sempre e soltanto «ciò che è stato». Cfr. Shmueli 2002, p. 86.

<sup>29</sup> Cfr. Bevilacqua, *Introduzione*, in Celan 1993, p. XXX.

- Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.
- Werke. Tübinger Ausgabe – Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. von Bernhard Böschenstein und Heino Schull unter Mitarb. von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.
- Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, a cura di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Torino, Einaudi, 2001.
- Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, a cura di Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- Microliti*, a cura di Dario Borso, Rovereto, Zandonai editore, 2010
- PAUL CELAN – PETER SZONDI, *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.
- PAUL CELAN – THEODOR W. ADORNO, *Solo con me stesso e le mie poesie. Lettere 1960-1968*, a cura di Joachim Seng, trad. it. di R. Di Vanni, Milano, Archinto, 2011 (ed. or. Frankfurt am Main, 2003).

### **Opere di Theodor W. Adorno**

- Jene zwanziger Jahre*, in "Merkur" 16/1962, pp. 45-51.
- Dialettica negativa*, a cura di C. Donolo, Torino, Einaudi, 1970 (ed. or. *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1966).
- Critica della cultura e società*, trad. it. di C. Mainoldi, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* Torino, Einaudi, 1972 (ed. or. Köln 1951).
- Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, a cura di C. Mainoldi, Torino, Einaudi, 1972 (ed. or. Frankfurt am Main 1955).
- Teoria estetica*, a cura di E. De Angelis, Torino, Einaudi 1975 (ed. or. Frankfurt am Main 1970).
- L'arte e le arti*, in *Parva aesthetica: saggi 1958-1967*, a cura di E. Franchetti, Milano, Feltrinelli, 1979 (ed. or. Frankfurt am Main 1967).
- L'arte e le arti*, in *Parva aesthetica: saggi 1958-1967*, trad. it. di E. Franchetti, Milano, Feltrinelli, 1979, (ed. or. Frankfurt am Main 1967)
- Minima Moralia*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1979 (ed. or. Frankfurt am Main 1951).
- Impegno*, trad. it. di E. De Angelis, in *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 89-110 (ed. or. Frankfurt am Main, 1962)
- Metaphysik. Begriff und Probleme*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1998, pp. 172-173.



**Studi critici**

- BAUMANN, G., *Erinnerungen an Paul Celan*, Frankfurt am Main Suhrkamp, 1986.
- BRODA, M., *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Paris, Édition du Cerf, 1986.
- CLAUSSEN, D. — ADORNO T.W., *Ein letztes Genie*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2003.
- JÄGER, L., *Adorno. Eine politische Biographie*, München, DTV, 2005
- HAMACHER, W. — MENNINGHAUS, W., (curr.), *Paul Celan*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.
- FELSTINER, J., *Paul Celan. Eine Biographie*, München, C.H. Beck, 1997 (ed. or, New Haven und London 1995).
- EMMERICH, W., *Paul Celan*, Reinbek bei Hamburg, Rowholt 1999
- ENZENSBERGER, H. M., *Die Steine der Freiheit*, in "Merkur" 13 (1959), pp. 770-775.
- MANDEL'ŠTAM, O., *Vom Gegenüber*, in *Ars Poetica. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts*, a cura di B. Allemann, Darmstadt, Kiepenheuer, 1966, pp. 45-52.
- MÜLLER-DOOHM, S., *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, trad. it. di B. Agnese, Roma, Carocci 2003, (ed. or. Frankfurt am Main, 2003).
- SHMUELI, I., *Di' che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970*, a cura di J. Leskien e M. Ranchetti, Macerata, Quodlibet, 2002 (ed. or. Eggingen, 2000).
- SOLOMON, P., *Paul Celan. L'adolescence d'un adieu*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1990 (ed. or. Bucarest 1987).
- SZONDI, P., *L'ora che non ha sorelle*, a cura e con postfazione di J. Bollack, trad. di G. A. Schiaffino, Gallio, Ferrara 1990 (tit. or. *Celan-Studien*, 1977).
- WIGGERSHAUS, R., *Theodor W. Adorno*, München, C. H. Beck, 1987.



# La pietra che fiorisce, la lingua che pietrifica Un'interpretazione del ciclo *Eingedunkelt*

Francesca Zimarri

## RICORDO DELLA FRANCIA

Pensa con me: il cielo di Parigi, il grande colchico autunnale.  
Comprammo cuori dalla fioraia;  
erano azzurri e sbocciarono nell'acqua.  
Cominciò a piovere nella nostra stanza  
E venne il nostro vicino, Monsieur le Songe, un ometto smilzo.  
Giocammo a carte, io persi le pupille;  
tu mi prestasti i capelli, io li persi, lui ci sconfisse.  
Uscì dalla porta, la pioggia lo seguì.  
Eravamo morti e sapevamo respirare<sup>1</sup>.

È il 18 maggio del 1966 quando Paul Celan scrive una lettera a sua moglie Gisèle dalla clinica psichiatrica parigina Sainte-Anne, dove è ricoverato dal mese di febbraio a causa della terribile malattia psichica che lo ha portato persino a tentare di accoltellarla. Sfinito dalle cure e dalla solitudine dell'ospedale, trova forza e coraggio pensando al giardino pieno di alberi e piante in fiore, nel quale immagina di camminare e di riabbracciare i suoi cari, finalmente guarito e libero.

*C'est jour de repos aujourd'hui, peu d'insuline, et je prends, un peu tardivement, je le sais bien, la plume pour vous dire que je pense à vous, à tout ce que vous êtes, à tout ce que vous faites. Hier, journée de grève et de vacances – sans doute avez-vous retrouvé maison, mésanges,*

---

<sup>1</sup> *Erinnerung an Frankreich*, Celan 1998, p. 40. Traduzione di Ida Porena in Muscetta 1989.

roses et marguerites, la présence calme et stable de notre maison. Avec vous je fais le tour et j'aperçois les arbres, le chèvrefeuille, l'intérieure sobre et élégante. Demain vous reviendrez et nous nous parlerons d'avenir. Je vous attends et vous embrasse, avec Eric<sup>2</sup>.

Gli alberi, le foglie, i fiori ricorrono spesso nelle parole di Celan, nelle lettere come nei versi delle poesie che scrive durante il difficile e doloroso periodo del ricovero. Trentacinque componimenti raccolti sotto il nome *Eingedunkelt*<sup>3</sup>, in cui il poeta riversa l'esperienza quotidiana delle cure, l'affanno di quei mesi di lotta alienante contro la malattia. Sorprende che tra parole piuttosto cupe, da cui traspaiono spesso tormento e disperazione, siano così frequenti, luminose, quelle riguardanti i fiori.

Andando a ritroso nella produzione precedente alla raccolta *Eingedunkelt*, scopriamo che le immagini dei fiori e delle fioriture compaiono copiosamente rivelandosi una presenza costante<sup>4</sup>. Il ricorrere delle immagini floreali rimanda alla presenza del discorso naturale nella poesia di Celan<sup>5</sup> e alle sue implicazioni sia con la riflessione poetologica che con la concreta strutturazione della poesia e della scrittura. Nella costruzione del suo universo poetico infatti converge tutto il suo sapere scientifico, derivato dalla frequentazione costante di testi di natura tecnico-scientifica<sup>6</sup>. Questo sapere si fissa semanticamente nella poesia, trasportando dai vocabolari specialistici materia prima per le figure di fiori, vegetali, ghiaie, ghiacci, insetti, mondi astrali, distese litiche. Parole tangibili e volumetriche che contribuiscono ad accrescere la sensazione di addentrarsi in uno spazio solido e calpestabile,

---

<sup>2</sup> Celan — Lestrangle 2001, p. 463.

<sup>3</sup> Una selezione di poesie è apparso per la prima volta nell'antologia a cura di Siegfried Unseld, *Aus aufgegebenen Werken*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968. Il ciclo complessivo è stato pubblicato nel 1991 a cura di Bertandt Badiou e Jean-Paul Rambach: Paul Celan, *Eingedunkelt und Gedichte aus dem Umkreis von Eingedunkelt*, a cura di Bertrand Badiou e Jean-Claude Rambach, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991. La prima traduzione italiana è apparsa nel 2010 a cura di Dario Borso: Paul Celan, *Oscurato*, a cura di e traduzione di Dario Borso, Torino, Einaudi, 2010.

<sup>4</sup> Per un'analisi testuale approfondita si rimanda a Zimarri 2013.

<sup>5</sup> Tra gli studi sulla geopoetica e l'uso del discorso naturale nella poesia di Celan cfr. Italiano 2009; Tobias 2006.

<sup>6</sup> Sui libri e le letture di Paul Celan cfr. Gellhaus, 1993, pp. 42-63; Celan 2004; Hirano 2008.

percepibile nei suoi volumi e dimensioni. Tuttavia la loro potenza suggestiva rimane secondaria e subordinata a qualcosa di più profondo e nascosto: le leggi e i processi geologici che sono alla base dell'evoluzione terrestre sembrano innestarsi nell'invenzione poetica, nella concretezza della scrittura, trasfondersi dal cosmo alla poesia, a una soggettività, attraverso una sorta di fenomeno osmotico innescato ogni volta sapientemente e minuziosamente dal poeta, in cui leggi e processi naturali si ricombinano in una dimensione esistenziale.

Der Ort des Gedichts ist ein menschlicher Ort, >>ein Ort im All<<, Gewiss. Aber hier unten, in der Zeit. [...] Es [das Gedicht] ist Gestalt gewordene Sprache eines Einzelnen, es hat Gegenständlichkeit, Gegenständigkeit, Gegenwärtigkeit, Präsenz. Es steht in die Zeit hinein<sup>7</sup>.

Nella poesia è la lingua di un singolo, di una creatura a diventare forma, a farsi realtà solida, una presenza concreta nel tempo, come fosse pietra, esperibile, tangibile<sup>8</sup>. Questa lingua divenuta 'pietra' è capace di dare dimensione e solidità allo spazio poetico.

Facendo riferimento alla realtà naturale, alle leggi della chimica e della fisica nella costruzione delle sue poesie, il poeta dà vita a un microcosmo testuale costruito a immagine della natura<sup>9</sup>, in cui le immagini che si incontrano, apparentemente indecifrabili e astratte, sembrano riconducibili a stati, movimenti e processi fisici concreti che si realizzano davanti agli occhi del lettore<sup>10</sup>. In questo microcosmo accadono eventi, rintracciabili, come la pietra che fiorisce.

Questa metafora, presente fin dalle prime poesie di Celan, si trova anche in *Eingedunkelt*, segno di come la sua poesia si costruisca intesendo una fitta rete di iterazioni, citazioni, corrispondenze, risonanze e richiami intertestuali, che permettono di stabilire tra i testi relazioni

---

<sup>7</sup> *Die Dichtung Ossip Mandelstamms*, in Celan 1983, V, p. 85; trad. it. Celan 1993 p. 50, «Il luogo del poema è un luogo umano; "un luogo nel Tutto", certo, ma qui, quaggiù, nel tempo. [...] La poesia] è la lingua di un singolo divenuta figura, ed essa possiede resistenza, permanenza, vigilanza, presenza. Sta dritta, e si protende nel tempo».

<sup>8</sup> Italiano 2009, p. 161.

<sup>9</sup> Recke 2006, p. 147.

<sup>10</sup> Fournanty-Fabre 2002, p. 202.

di senso, sempre nuove e riformulabili<sup>11</sup>. Disegnando la mappa delle occorrenze di questa metafora floreale nel paesaggio testuale celaniano se ne possono rintracciare funzioni e valenze, chiarendone infine il legame con l'utopia di rinascita e ricostruzione di cui si fa istanza la poesia di Celan.

La prima fioritura cui 'assistiamo', avviene in *Ein Lied in der Wüste*, poesia che apre la raccolta *Mohn und Gedächtnis* (1952), in cui a fiorire sono mani dagli anelli arrugginiti: «so blühen, die den Dornen es gleichtun, die Hände mit rostigen Ringen»<sup>12</sup>.

La mano in Celan rimanda allo scrivere poetico, alla possibilità tramite esso di misurare la realtà. Nell'immagine delle mani che fioriscono affiora dunque quella della poesia, che il poeta proietta in una possibilità di incontro a venire. Le immagini di fioritura si rivelano infatti spesso rappresentazione, annuncio di un tempo utopico, un tempo futuro, spesso sentito come imminente, come accade nella poesia *Corona*, scritta nel 1948 e pubblicata in *Mohn und Gedächtnis* nel 1952, ma già apparsa nella raccolta *Der Sand aus der Urnen* del 1948, in cui si incontra l'immagine più esplicita della pietra che fiorisce.

Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,  
daß der Unrast ein Herz schlägt.  
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.

Es ist Zeit<sup>13</sup>.

La fioritura della pietra, ciò che è 'apparentemente impossibile', sembra rappresentare proprio la possibilità che il passato torni a vivere nel presente attuale della poesia. È l'incontro con esso e con le ombre dei morti che lo popolano ciò che avviene tramite e nella parola poetica<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Tra i numerosi studi sulla ciclicità nell'opera di Celan cfr. Allemann, 1975, p. 419 ss.; Seng 1998.

<sup>12</sup> Celan 1983, p. 11; trad. it. Celan 1998, p. 7, «così, somigliando le spine, fioriscono le mani dagli anelli arrugginiti».

<sup>13</sup> Celan 1983, p. 37; trad. it. Celan 1998, p. 59, «È tempo che la pietra accetti di fiorire, | che l'affanno abbia un cuore che batte. | È tempo che sia tempo. | È tempo».

<sup>14</sup> Felstiner 1997, p. 86.

L'analisi testuale dei componimenti rivela soprattutto come il motivo della fioritura mostri corrispondenze con quelli della condensazione, della secrezione e del rapprendersi della materia fluida, come nel caso del formarsi della corteccia e del ghiaccio di superficie in *Ein Körnchen Sands*<sup>15</sup> e *Auch heute abend*<sup>16</sup>, o della formazione della ruggine nella già citata *Ein Lied in der Wüste*. Una simile interrelazione si riscontra ad esempio in *Coagula*<sup>17</sup>, dove il processo di creazione poetica è inteso come processo di coagulazione-condensazione di richiami, ombre di storia e destini nei 'nomi', uno dei quali è 'Rosa', proprio il nome di un fiore.

Sulla base dell'analisi testuale possiamo evidenziare come lontano dall'essere una vuota e artificiosa metafora, la fioritura e in particolare la fioritura della pietra trovano fondamento di realtà in processi naturali, biologici, fisici e chimici il cui richiamo sembra mettere in luce il processo concreto, reale di creazione poetica, la sua origine, le sue modalità, la sua tensione. Assieme a ciò è interessante sottolineare come alla rappresentazione della parola poetica e della sua genesi, Celan abbia sempre affiancato il motivo del cristallo e della cristallizzazione, come risulta ad esempio nei versi di *Frankfurt, September*, in cui le lacrime, fluido secreto dagli occhi a causa del dolore e della sofferenza, si trasformano 'materialmente' in frase<sup>18</sup>.

Come nel caso del ghiaccio, o della ruggine in *Ein Lied in der Wüste*, le immagini di fioritura sono spesso associate nelle poesie a fenomeni naturali, chimici e fisici quali quelli di solidificazione, cristallizzazione, concrezione, secrezione.

Col termine concrezione<sup>19</sup> vengono definiti alcuni aggregati di sostanze minerali che si formano da soluzioni acquose per successive sedimentazioni delle sostanze disciolte. Anche sulla roccia si possono formare concrezioni, normalmente di natura calcarea, dall'aspetto variopinto e multiforme. A questo fenomeno è riconducibile anche la

---

<sup>15</sup> Celan 1983, p. 91.

<sup>16</sup> Ivi, p. 106.

<sup>17</sup> Ivi, p. 83.

<sup>18</sup> Celan 1983, p. 114 «die draußen, | hartgeschwiegene Träne | schießt an mit dem Satz: | „Zum letzten- | mal Psycho- | logie“»; trad. it. Celan 1998, p. 695 «la lacrima all'esterno | duramente taciuta | si fa cristallo nella frase: | "Per l'ultima volta psico- | logia"».

<sup>19</sup> Cfr. *Dizionario di Scienze della terra, ad vocem*.

formazione di geodi e druse<sup>20</sup>, nominate ad esempio da Celan in *À la pointe acérée*<sup>21</sup>. Concrezioni calcaree, principalmente composte da carbonato di calcio, si formano di frequente nelle cave di pietra ma soprattutto nelle grotte sotterranee, dove possono assumere forme e strutture assai complesse in cui è possibile riconoscere oggetti, animali, figure umane, volti, alberi o addirittura paesaggi. Esse possono sembrare in alcuni casi veri e propri fiori che sbucano dalla roccia.

Un altro fenomeno naturale di cristallizzazione, che sembra poter corrispondere all'immagine della fioritura della pietra, è quello dell'efflorescenza<sup>22</sup>. Si tratta di formazioni di cristalli salini su rocce o terreni vegetali, risultato dell'azione dell'umidità o dell'evaporazione dell'acqua presente in materiali porosi, contenente sali solubili come cloruri e nitrati alcalini. In particolare negli ambienti desertici le acque ricche di sali si infiltrano nel suolo ed evaporano nella fase di risalita, dando vita appunto alle efflorescenze. Esse possono presentarsi anche su mura e oggetti di terracotta, e presentano un aspetto policromo e multiforme, spesso lanuginoso e filamentoso.

Tutti questi processi di coagulazione, cristallizzazione, concrezioni, efflorescenze sono caratterizzati da un movimento di attraversamento, di fuoriuscita dall'interno e di conseguente condensazione, causato il più delle volte da agenti chimici o fisici esterni. Celan stesso nei materiali preparatori del *Meridian* definisce la poesia come qualcosa di poroso e spugnoso, come qualcosa di attraversabile: «Porös, spongiös: es, das G., weiß um die Erosionen, denen es sich aussetzt»<sup>23</sup>.

La sofferenza causata dagli accadimenti della vita e il trauma della morte sembrano attraversare la poesia come fossero agenti chimici capaci di mutarla, ferirla, corroderla. L'azione di questi agenti sembra rappresentare concretamente quello che accade alla lingua del soggetto quando si trova a dover fronteggiare l'esperienza della morte, della sofferenza, dell'orrore.

---

<sup>20</sup> In mineralogia il termine drusa indica un aggruppamento di cristalli impiantati sulle superfici più o meno pianeggianti delle fratture di una roccia. Il geode indica invece tondeggiante interna alla roccia rivestita di cristalli di un dato minerale: i minerali che riempiono la cavità si sono formati posteriormente alla roccia, spesso per cristallizzazione da soluzioni. Cfr. *Dizionario di Scienze della terra, ad vocem*.

<sup>21</sup> Celan 1983, p. 251.

<sup>22</sup> Cfr. *Dizionario di Scienze della terra, ad vocem; Dizionario di botanica, ad vocem*.

<sup>23</sup> Celan 2010a, pp. 78-79, «Porosa, spugnosa: la poesia, lei sa delle erosioni cui si espone».



L'azione di sostanze corrosive è alla base di un altro procedimento chimico cui Celan più volte fa riferimento, quello sfruttato nella tecnica dell'acquaforte praticata dalla moglie Gisèle. Ciò avviene ad esempio in *Weggebeizt*, poesia della raccolta *Atemwende*, in cui il poeta prospetta un rinnovamento della parola poetica che può realizzarsi come risultato di un fenomeno di corrosione<sup>24</sup>. Il verbo *beizen* rimanda infatti alla corrosione, al trattamento di un materiale con acidi e liquido caustico. Può essere utilizzato anche per indicare l'azione degli acidi durante la realizzazione dell'acquaforte. La presenza del prefisso *weg* rafforza il significato del verbo accentuandone il senso dell'erosione. In questa poesia è la lingua stessa ad agire da acido corrosivo contro tante nefaste sedimentazioni posatesi nel corso del tempo su di essa, opinioni, giudizi, preconcetti, automatismi del linguaggio convenzionale<sup>25</sup>, falsità.

Dopo la prima strofa i termini riconducibili al procedimento chimico e artistico (*Weggebeizt, bunt*) lasciano spazio a termini appartenenti al linguaggio geologico. Celan rappresenta un vero e proprio cammino attraverso un paesaggio di neve e ghiaccio, fino al crepaccio del tempo in cui resta in attesa un cristallo di respiro. Nel cristallo di respiro riconosciamo la controparola, la parola autentica a cui il poeta aspira, capace di farsi testimone di realtà, del destino della creatura. L'avvento della nuova parola poetica è pensato a partire da un'azione corrosiva.

Nella tecnica dell'acquaforte, in tedesco *Radierung*, lastre di rame o zinco vengono trattate con acidi attraverso un procedimento chiamato morsura, in tedesco *Ätzung*. L'azione degli acidi rende il metallo 'vulnerabile', per cui le parti trattate possono essere scavate, incise. Queste incisioni in tedesco vengono dette *Verletzungen*, ferite<sup>26</sup>. Una volta incise, le lastre vengono ricoperte con l'inchiostro, che si fissa proprio nelle incisioni, mentre il resto dell'inchiostro viene eliminato. Solo le parti di metallo corrose, le 'ferite' della lastra, possono dunque produrre la figura. Richiamandosi a questo procedimento Celan sembra suggerire un'idea di poesia che nasca come le figure dell'acquaforte dalle ferite, quelle lasciate dagli orrori della storia,

---

<sup>24</sup> Celan 1983, p. 31, «Weggebeizt vom | Strahlenwind deiner Sprache | das bunte Gerede des An - | erlebten - das hundert- | züngige Mein- | gedicht, das Genicht»; trad. it. Celan 1998, p. 551, «Corrosa e scancellata | dal vento radiante della tua lingua | la chiacchiera versicolore | dei fatti vissuti - la linguacciuta | mia poesia, la nullesia».

<sup>25</sup> Camera 2003, p. 57.

<sup>26</sup> Cfr. Steinbacher 2006, p. 67.

dalle esperienze di dolore che impone la vita, che attraversano l'esistenza del singolo corrodendola, trasformandola per sempre, rendendola a volte indescrivibile, impronunciabile.

Richiamandoci alle osservazioni fatte finora, possiamo visualizzare la genesi poetica come emersione di materia da una profondità, dalle viscere della terra come dall'interno di un corpo malato. Come pietra che risale le acque e le oscurità, come secrezione e materia marcescente che trasuda da una ferita o cicatrice, come concrezione cristallina o efflorescenza che proviene dalle rocce, la poesia scaturisce da un dolore profondo mai spento nell'animo del poeta.

Da una ferita nascono anche le poesie di *Eingedunkelt*, raccolta rimasta a lungo fuori dal raggio d'interesse della critica, interpretata nella maggior parte dei casi come insieme di componimenti estremamente criptici e indecifrabili, espressione di un ritrarsi dal mondo, di un rinchiudersi del poeta nel buio di se stesso e della sua follia, in alcuni casi interpretati addirittura come espressione di un delirio avulso da ogni logica e da ogni riferimento al reale. Lontano dall'essere espressione incontrollata di una mente malata e alienata dal reale, le poesie di *Eingedunkelt* sembrano mostrare come Celan tramite la scrittura intenda confrontarsi lucidamente con la sua stessa malattia, dialogando con essa, nel tentativo di superarla e di riappropriarsi della realtà che lo attende. Proprio la presenza delle immagini di fioritura suggerisce di guardare oltre il buio apparente dei versi in *Eingedunkelt*, di non ritrarsi di fronte a essi, ma di provare a interrogarli.

L'8 aprile del 1966 invia a Gisèle in una lettera questi brevi versi:

ODER ES KOMMT  
 der türkische Flieder gegangen  
 und erfragt sich  
 mehr als nur Duft<sup>27</sup>.

L'intero ciclo è infatti percorso dal motivo floreale, che si mostra, fin dalle prime poesie, collegato a quello della parola. In questa congiunzione la figura del fiore compare per la prima volta in *In Flüssiges Gold*, prima poesia del ciclo.

---

<sup>27</sup> Celan 1990, p. 195; trad. it. Celan 2010b, p. 47, «O giunge|il lillà turco piano|e interrogando ottiene|più del solo odore».

An den versiegelten, reifen  
 Schoten des Lippen-  
 blütlers – der Unbotmäßige, auch  
 hier horcht er sich durch<sup>28</sup>.

Il *Lippenblütler* indica in tedesco la labiata, denominazione usata per indicare una famiglia di piante autunnali o perenni, dette anche laminacee. Queste piante sono molto diffuse nelle regioni temperate e calde di tutto il mondo, e in particolare nel bacino mediterraneo, in presenza di terreni rocciosi, calcarei o sabbiosi. Il nome tedesco, come anche quello italiano, deriva dalla particolare forma della corolla, che ricorda quella delle labbra<sup>29</sup>. Nelle 'bocche' menzionate da Celan si possono riconoscere i fiori di queste piante, che hanno la caratteristica di sbocciare numerosi e vicini attorno allo stesso stelo. L'immagine della labiata, in virtù di questa somiglianza tra petalo e bocca, stabilisce un parallelo tra fiore e parola.

I fiori che appaiono nella poesia sono però ancora baccelli chiusi, sigillati, anche se maturi e pronti a sbocciare<sup>30</sup>. La loro fioritura, la 'parola' che proviene dai petali-labbra è dunque prossima, ma ancora a venire. Tramite l'immagine del baccello maturo il poeta costruisce una prospettiva d'attesa, una tensione al futuro che caratterizza anche le poesie successive.

Il motivo della parola pronta a 'fiorire', che attende di essere pronunciata, è presente anche nella poesia *Im Kreis*, in cui «Der Schrei einer Blume langt nach einem Dasein»<sup>31</sup>. In mezzo a un parlare vuoto e asservito, in cui gli unici suoni che l'io della poesia sente attorno a sé

<sup>28</sup> Ivi, p. 136; trad. it. Celan 2010b, p. 5, «Tra i baccelli maturi, | sigillati della labiata – | l'indocile, anche | sa origliare».

<sup>29</sup> Cfr. *Dizionario di botanica, ad vocem*.

<sup>30</sup> Celan 1990, p. 174. Nella prima versione Celan parla di «*eitrigen Ginsterschote*» «baccelli purulenti di ginestra», che richiamano l'immagine delle ginestre di *Matière de Bretagne* (Celan 1983, p. 71) e il loro giallo marcescente che 'fiorisce' verso il cielo. La fioritura dunque è inizialmente attribuita a qualcosa di marcescente, o infetto, come può essere una ferita.

<sup>31</sup> Celan 1990, p. 174, «Im Kreis, leer | Daherreden gehört, | mit hündischem Laut | in einigen Pausen – | | Sie höhnen dir nach, und du | Mit Vorbedeutetem in der Kehle, | plumpen Munds, | durchschwimmst die Schicksalsstrecke. | | Der Schrei einer Blume | langt nach einem Dasein»; trad. it. Celan 2010b, p. 15, «Nel giro, udito | sproloquiare a vuoto, | con guaito servile | in certe pause – | | Ti ridon dietro, e tu | con presagi in gola, | bocca goffa, | traversi a nuoto il tratto di destino. | | Il grido di un fiore | cerca di giungere a esistenza».

sono quelli di un linguaggio piegato ai bisogni della vita in clinica, usato per dare ordini e direttive o per esprimere la loro forzata accettazione, una parola nuova e autentica vuole rivelarsi, essere gridata, ma è bloccata in gola, poiché una bocca 'goffa' e 'impacciata' non riesce a pronunciarla. Accanto ai versi della poesia Celan appunta una frase presa dal libro di Thomas Wolfe, uno degli autori letti nei giorni trascorsi in clinica: «Der Frühling hat keine Sprache außer dem Schrei»<sup>32</sup>. Se la primavera è per eccellenza la stagione delle fioriture, il suo grido, la sua voce non può essere che un fiore. La liberazione della parola coincide dunque con il suo fiorire. La lingua mostra le sue ferite, ma proprio a partire da esse può tornare a fiorire.

Le dinamiche di fioritura continuano infatti a proporsi nelle poesie del ciclo, tra cui *Notgesang*, scritta il 9 aprile, dove il canto sembra avere le caratteristiche dei fiori selvatici e in particolare delle rose»<sup>33</sup>. Tra i versi delle poesie di *Eingedunkelt*, la figura della moglie Gisèle è riconoscibile come un'ombra'. L'attesa di una sua visita si traduce nei versi della poesia *Nach dem Lichtverzicht* scritta da Celan tra il 30 e il 31 marzo.

Nach dem Lichtverzicht:  
 der vom Botengang helle,  
 hallende Tag.  
 Die blühselige Botschaft,  
 schriller und schriller,  
 findet zum blutenden Ohr<sup>34</sup>.

La rinuncia alla luce determina il buio, tuttavia questa poesia è proiettata verso il futuro di un giorno chiaro in cui risuona il passo di un nunzio, portatore di un messaggio fiorito (l'aggettivo usato è *blühselige*, tradotto in francese da Celan come *béat-florissant*). Il messaggio in fiore viene inoltre detto *schriller und schriller*, «acuto, stridulo», aggiungendo una connotazione sonora, per cui il fiorire del messaggio

<sup>32</sup> Wolfe 1936, p. 381. Cfr. Celan 2010, p. 83.

<sup>33</sup> Celan 1990, p. 198.

<sup>34</sup> Celan, 1990, p. 59; trad. it. Celan 2010b, p. 21, «Dopo la rinuncia alla luce: |il giorno chiaro, risonante| del passo di un nunzio. |L'annuncio lieto in fiore, |via via più acuto, |trova l'orecchio sanguinante».

sembra indicare il momento in cui risuonerà una voce benefica, salvifica, l'istante in cui avverrà un incontro: l'incontro con una 'parola'. Questo incontro annunciato e atteso è quello con la donna amata, dispensatrice di energia vitale per il poeta durante i giorni bui delle cure in ospedale<sup>35</sup>. Attorno all'immagine della fioritura convergono dunque il motivo amoroso, quello della parola e dell'incontro, come accade spesso anche nelle raccolte precedenti e in particolare in relazione a *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), in cui Celan aveva dato voce alla sua speranza di inaugurare un nuovo corso del tempo, di costruire una nuova patria sulla base di una relazione stabile e duratura (quella appunto con Gisèle), di poter fondare una 'casa' in cui far rivivere la memoria del passato, la memoria dei morti e della patria perduta.

A questo nucleo tematico e in generale alla tensione utopica, nonché alla carica emotiva di *Von Schwelle zu Schwelle*, sembra far riferimento la poesia *Erlisch nicht ganz*, di cui Celan scrive la versione definitiva il 21 aprile, i cui versi testimoniano infatti la volontà del poeta di non spegnersi, di non cedere del tutto come accadde ad altri<sup>36</sup>:

Erlisch nicht ganz – wie andere es taten  
 vor dir, vor mir,  
 das Haus, nach dem Knospenregen,  
 nach der  
 Umarmung,  
 weitet sich über uns aus,  
 während der Stein  
 festwächst<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Celan nelle lettere utilizza spesso le immagini dei fiori e delle piante per indicare la sua guarigione, il suo ritorno da sua moglie, per ribadire il legame con lei e la loro casa. Celan inoltre chiede inoltre spesso a Gisèle di salutare per lui i fiori e le piante del giardino, identificandoli dunque con la casa e la dimensione familiare. Un esempio è una lettera del 7 maggio: «Tu es pleine de bons projets – oui, je verrai tes roses, tes marguerites. Notre fils», in Celan – Lestrangle 2001, p. 432

<sup>36</sup> Amthor 2008, p. 138.

<sup>37</sup> Celan 1990, p. 236; trad. it. Celan 2010b, p. 61, «Non spegnerti del tutto – come altri fecero|prima di te, prima di me,||la casa, dopo la pioggia di boccioli,|dopo|l'abbraccio,|si slarga sopra noi|mentre la pietra| attecchisce».

Nell'ultimo verso risuonano invece le parole della 'poesia manifesto'<sup>38</sup> di Celan, *Sprich auch du*<sup>39</sup>, in cui egli prefigura il progetto poetico di una creazione dal nulla, della nascita di una nuova parola poetica a partire dall'ammutilamento traumatico seguito alla tragedia di Auschwitz. Tramite questo richiamo riaffiora dunque in *Erlisch nicht ganz* il motivo dell'ombra, assieme alla tensione utopica verso un nuovo parlare. Compare anche il motivo della fioritura in connessione con quello della pietra. La pietra infatti si comporta qui come fosse una pianta che mette radici. Il poeta usa il verbo *festwachsen*, «attecchire, crescere, radicare». Sopra di essa la casa 'si slarga', esplose in una pioggia di boccioli. Sullo sfondo due figure si abbracciano: immagine di un incontro che fiorisce.

Sperato, atteso, annunciato, l'incontro con un 'tu' dietro cui si riconosce la donna amata o la vita che attende fuori dalla clinica, rappresenta il traguardo utopico verso cui è proiettata l'interaraccolta di *Eingedunkelt*.

Più in generale, l'incontro con il 'tu', con un'alterità che si mostra a seconda delle poesie più o meno identificabile e definibile, è espressione dell'istanza dialogica della poesia di Celan, motivo propulsore di tutta la sua produzione poetica.

Celan stesso lottò con tutte le sue forze rivendicandola contro le accuse che giungevano alla sua poesia definendola all'insegna dell'incomunicabilità e della chiusura nei confronti della realtà. L'operazione poetica di Celan prende le mosse proprio dalla realtà, con cui non smette mai di confrontarsi e dialogare.

Celan dialoga con ogni aspetto, ambito, manifestazione della realtà gli si ponga davanti come 'altro' da scoprire: esplora le scienze e la geologia, la scrittura altrui, l'arte, le diverse lingue, attraversa il tempo e la storia, calandosi nel mistero del dolore, della morte, della follia, l'oscurità stessa minacciosa e indecifrabile della sua malattia.

Il risultato di questo dialogo ininterrotto, di questi attraversamenti è la scrittura.

L'istanza dialogica si manifesta anche nel rivolgersi della poesia a un 'tu' ancora sconosciuto, un lettore futuro a cui portare in dono il proprio messaggio. Nel discorso di Brema Celan parla della poesia

---

<sup>38</sup> Miglio 2005, p. 123.

<sup>39</sup> Celan 1983, p. 35. Sulla poesia *Sprich auch du* cfr. Blanchot 1990.

come di un messaggio affidato a una bottiglia<sup>40</sup>. L'immagine della pietra che fiorisce annuncia e invoca anch'essa il tempo di un incontro, l'istante utopico in cui il messaggio della poesia viene raccolto da un 'tu' per tornare a fiorire.

Lasciar fiorire la pietra vuol dire per Celan anche far risuonare la voce di chi non c'è più, farla udire attraverso le sue parole, al 'tu' che si mette in ascolto. La pietra che fiorisce è immagine della poesia che germina da quel dolore e dalla ferita lasciata nell'anima di sopravvissuto del poeta, dalla cenere dei morti, in vista di un cambiamento, di una rigenerazione.

Il suo è un invito a non fermarsi di fronte a ciò che appare in certi frangenti come realtà assoluta e certa, a cercare ciò che si nasconde dietro di essa, nell'obbiettivo di raggiungere una nuova consapevolezza proprio a partire dalla lingua, prendendo atto di come sia divenuta incapace di corrispondere alla realtà, di 'dirla', se non tramite una forma assurda, spezzata, 'ferita', prossima all'ammutolimento. Mettere in discussione la lingua equivale a mettere in discussione la propria comprensione del mondo, il proprio punto di vista univoco aprendosi a ciò che appare più distante ed estraneo, all'alterità, all'estraneità di un singolo la cui voce risuona nei versi della poesia. La pietra che fiorisce rappresenta inoltre la possibilità di rinnovare la lingua poetica e con essa la realtà. Nell'oscurità la speranza che si sprigioni la luce. Nel silenzio e nell'impenetrabilità della pietra la speranza che da essa nasca un fiore.

Questa fiducia viene meno nella produzione successiva, di pari passo con l'aggravarsi delle condizioni psichiche del poeta e del suo malessere esistenziale. Viene a mancare la fiducia nella poesia che chiude pian piano il suo sguardo su se stessa, smette di guardare lontano, di cercare l'incontro.

In *Eingedunkelt* la tensione utopica legata alla lingua è ancora intensa, così come la fiducia nel poter rendere tramite essa la realtà di nuovo abitabile.

---

<sup>40</sup> *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in Celan 1983, p. 186.



Fig. 1. Francesca Zimarri, «Im Blick, den du ihm zuwirfst, erwacht das Geschaute» (2012), fotografia.



Fig. 2. Francesca Zimarri, «Auch Steine sind Blumen, nur ist ihr Duft stärker» (2012), fotografia.





Fig. 3. Francesca Zimarri, «Wo Wasser ist, kann man noch einmal leben» (2012), fotografia.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Eingedunkelt*, in: *Aus aufgegebenen Werken von Samuel Beckett, Karl Krowlow, Wolfgang Koeppen, Hans Erich Nossack, Peter Weiss, Uwe Johnson, Wolfgang Hildesheimer, Nelly Sachs, Paul Celan, Martin Walser*, hrsg. Siegfried Unseld, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968.

*Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher Frankfurt am Main, Suhrkamp 1983.

*Poesie di Paul Celan*, traduzione a cura di Ida Porena in *Parnaso Europeo*, a cura di C. Muscetta, Roma, Lucarini, 1989, V, pp. 233-235 e 243-247.

*Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, begr. von Beda Allemann, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe. Rolf Bücher, Axel Gellhaus Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

*La verità della poesia*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi 1993.

*Eingedunkelt und Gedichte aus dem Umkreis von Eingedunkelt*, hrsg. von Bertrand Badiou und Jean-Claude Rambach, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1991.

- Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.
- Werke. Tübinger Ausgabe – Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. von Bernhard Böschstein und Heino Schmuil unter Mitarb. von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.
- La bibliothèque philosophique. Catalogue raisonné des annotations*, établi par Alexandra Richter, Patrik Alac et Bertrand Badiou, préface de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Ed. ENS rue d'Ulm, 2004.
- „Mikrolithen sinds, Steinchen“: *Die Prosa aus dem Nachlaß*, hrsg. und komm. von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.
- Microliti*, a cura di Dario Borso, Rovereto, Zandonai, 2010a.
- Oscurato*, a cura di Dario Borso, con un saggio di Giorgio Orelli, Torino, Einaudi, 2010b.
- PAUL CELAN – GISÈLE LESTRANGE, *Correspondance (1951-1970)*, éd. et commentée par Bertrand Badiou avec le concours d'Eric Celan, Paris, Seuil, 2001.

### Studi critici

- ALLEMANN, B., *Editorisches Nachwort*, in: Paul Celan, *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.
- AMTHOR, W., *Nachlass*, in: May, Markus – Goßens, Peter, Lehman, Jürgen, (a cura di), *Celan Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart, Metzler'sche Verlagsbuchhandlung, 2008, p. 138.
- BLANCHOT, M., *L'ultimo a parlare*, Genova, il nuovo melangolo, 1990
- CAMERA, F., *Paul Celan: Poesia e religione*, Genova, il nuovo melangolo, 2003
- FELSTINER, J., *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press, New Haven and London 1995, trad. ted., *Paul Celan. Eine Biographie*, München, Verlag C.H. Beck, 1997.
- FOURNANTY-FABRE, C., *Images et réalité dans l'œuvre de Paul Celan*, Ville-neuve d'Ascq., Presses Universitaires du Septentrion, 2002.
- GELLHAUS, A., *Marginalien. Paul Celan als Leser*, in: «Der glühende Leertext». *Annäherung an Paul Celans Dichtung*, a cura di Christoph Jamme e Otto Pöggeler, München, Wilhelm Fink Verlag 1993, pp. 42-63.
- HIRANO, Y., *Botanik und Zoologie*, in: *Celan Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, hrsg. May, Markus – Goßens, Peter, Lehman, Jürgen, Stuttgart, Metzler'sche Verlagsbuchhandlung, 2008, pp. 275-277.

- ITALIANO, F., *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2009.
- MIGLIO, C., *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005
- RECKE, R., „Vergittert, verwurzelt, versteinert“. *Einsichten durch das "Sprachgitter": eine Grundriß-Analyse der Sprachpsychologie Paul Celans*. Frankfurt am Main, Lang, 2006.
- SENG, J., *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis "Sprachgitter"*, Heidelberg, Winter, 1998.
- TOBIAS, R., *The discourse of nature in the poetry of Paul Celan. The Unnatural world*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 2006.
- WOLFE, T., *Von Zeit und Strom*, Reinbeck, Rowohlt, 1936, trad. di *Of time and the river*, 1935.
- ZIMARRI, F., *La pietra che fiorisce la lingua che pietrifica. Il percorso dell'ultimo Celan nel ciclo Eingedunkelt*, Tesi di laurea magistrale, "Sapienza" Università di Roma, 2013.

## Strumenti

- STEINBACHER, V., *Workshop Radierung, Gravieren, Drucken, Kolorieren*. Wiesbaden, Englisch-Verlag 2006.
- Dizionario di Scienze della terra. Le parole della scienza e della natura*, Milano, Rizzoli, 1984.
- Dizionario di botanica*, a cura di Alfio Musmarra, Bologna, Edagricole - Edizioni Agricole Calderini, 1996.



# Essere letteralmente umani: presenza e abisso nel *Meridian*

Marina Pizzo

ATTRAVERSO LE RAPIDE DELLA TRISTEZZA,  
passato il nudo  
specchio-e-ferita:  
è lì che si fanno zattera i quaranta  
decorticati alberi della vita.

Unica a nuotare  
contro, tu  
li conti, li tocchi  
tutti<sup>1</sup>.

Nel *Meridian* assistiamo a una numerosa serie di incontri ma anche a una vera e propria battaglia in cui è in gioco non solo la definizione di Arte e di Poesia, ma con essa la dignità dell'essere umano e – letteralmente – la sua possibilità di esistere nell'oggi. Come sempre quando si è chiamati a combattere, conviene andare a conoscere il proprio nemico: si tratta ovviamente dell'Arte<sup>2</sup> [*Kunst*]. Prendiamo coscienza direttamente dalla penna di Celan del problema inesauribile che essa rappresenta.

Ostile all'Arte – quindi ciò che cospira non ai fini del dispiegamento, ma dell'involuzione – in Büchner: appartiene senza dubbio a ciò che ci si rivolge.

---

<sup>1</sup> *Die Schwermutsschnellen hindurch*, Celan 2000, p. 17. Traduzione mia.

<sup>2</sup> L'Arte era istanza letteralmente nemica per Celan: alle sue riflessioni sulla *Kunstfeindlichkeit*, sull'ostilità all'Arte, è dedicata un'intera sezione della Tübinger Ausgabe del *Meridian*.

Arte, è l'artificiale, artificioso, sintetico, prodotto: è lo stridore degli automi lontano dall'uomo e dalla creatura: è, già qui, cibernetica, marionetta programmata a ricevere, è l'uomo al di qua e al di là di se stesso<sup>3</sup>.

L'Arte comporta un dispiegamento, una dispersione, un allontanarsi da se stessi<sup>4</sup>. Per contrapporsi a questa pericolosa deriva bisogna andare nella direzione opposta: incunearsi, restringersi in se stessi, passare attraverso la *Enge* [stretta] delle poesie e del proprio tempo vissuto<sup>5</sup>. Le definizioni di Arte come artificiale e artificioso ci riportano alla connotazione greca del termine, alla τέχνη. Celan condivideva con Buber e con Heidegger la critica ai tempi moderni in cui l'umanità rischia di rimanere schiava della tecnologia, delle macchine. Questo rischio si traduce inevitabilmente sul fare, e sul leggere poesia: il *machen* tende pericolosamente alla *Machenschaft*<sup>6</sup>, alla macchinazione, e la capacità di leggere e di percepire la poesia si oscura – si chiude l'occhio, e con esso le ali, del grandioso poeta-angelo buberiano<sup>7</sup>. «Perché le analisi e gli apparati provano solo in che misura si sia già ridotto tutto il poter-sentire-e-percepire, il semplice poter-leggere. Con cosa, così domando, si vuole misurare il Presente

---

<sup>3</sup> «Das Kunstfeindliche – also nicht der Entfaltung, sondern der Involution Verschworene – bei Büchner: es gehört zweifellos zu dem uns Ansprechenden. / Kunst, das ist das Künstliche, Erkünstelte, Synthetische, Hergestellte: es ist das menschen- und kreaturfernen Knarren der Automaten: es ist, schon hier, Kybernetik, auf empfangsbereite eingestellte Marionette, es ist der Mensch diesseits und jenseits seiner selbst», Celan 1999, p. 124.

<sup>4</sup> «Wer Kunst vor Augen und im Sinn hat, der ist – ich bin hier bei der Lenz-Erzählung –, der ist selbstvergessen. Kunst schafft Ich-Ferne», *ivi*, p. 6.

<sup>5</sup> «Gedichte sind Engpässe: du mußt hier mit deinem Leben hindurch», *ivi*, p. 120. «Im Gedicht ereignet sich etwas, passiert etwas: die Sprache als Dasein passiert die (~~enge~~) ~~Stunde~~ Enge dessen, der das Gedicht schreibt; sie geht hindurch und vorbei», *ivi*, p. 115.

<sup>6</sup> Così scrive Celan in una lettera del Maggio 1960 ad Hans Bender: «Ich habe es vor Jahren eine Zeitlang mit ansehen und später aus einiger Entfernung genau beobachten können, wie das »Machen« über die Mache allmählich zur Machenschaft wird», Celan 1983, p. 178.

<sup>7</sup> Come ci racconta Camilla Miglio, uno dei passaggi del libro di Buber *Daniel* aveva attratto particolarmente l'attenzione di Celan: «Di Henoch, che vagava con gli Elohim, si racconta che fosse diventato uno di quegli angeli che sono tutto occhio e ali. Così è il poeta. Tutta la sua persona percepisce le cose, e tutte le sorvola», il passo originale è in Buber 1922, p. 116; citazione in Miglio 2005, p. 103.

[*Gegenwart*]?»<sup>8</sup>. La presunzione della tecnica moderna, che pretende di restituire con i suoi dispositivi e i suoi prodotti una sicurezza, una fondatezza del tutto illusoria, impedisce che l'uomo possa ancora percepire [*wahrnehmen*]: che possa mettersi in contatto con la radice dell'essere umani e l'orizzonte sterminato di possibilità dell'essere che la condizione umana dispiega a chi sappia farsene carico. La *Gegenwart* è 'presenza' nella pienezza della sua duplice accezione: è vicinanza, calore, coraggio umani ma è anche 'presente' come limitazione temporale, lampo, fuggevolezza. Il presente e la presenza sono accomunati anche dalla loro incommensurabilità: essi non sono misurabili, calcolabili. L'unica via per percepirli è affidarsi all'immediatezza, a un incontro accompagnato non dall'illusione e dalla trappola di un mezzo ma dal «segreto dell'amicizia e dell'amore»<sup>9</sup>.

La critica alle scienze esatte e alla loro pretesa di controllo sull'essere è una delle grandi questioni che accomunano Celan e Heidegger. Celan aveva letto attentamente *Il principio di ragione*<sup>10</sup>, in cui Heidegger rovescia il significato dell'assunto leibniziano «nulla è senza fondamento» ponendo l'accento sul verbo (nulla è senza fondamento).

È forse una risposta se ci viene detto: essere significa fondamento? In tal modo, anziché ottenere una risposta, siamo ricacciati di nuovo in una domanda. Infatti, ci viene subito fatto di domandare: che cosa mai significa fondamento? La risposta non può essere che questa: fondamento significa essere. Essere significa fondamento – fondamento significa essere: qui tutto si muove in circolo e noi siamo colti da una vertigine<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> «Denn die Analysen und die Apparate beweisen nur, wie weit alles Empfinden- und Wahrnehmenkönnen, wie weit das einfache Lesen-können schon geschrumpft ist. Womit, so frage ich, will man Gegenwart ~~des~~ messen?», Celan 1999, p. 165.

<sup>9</sup> «[...] es ist Begegnung, begleitet vom Geheimnis der Freundschaft und der Liebe», *ivi*, p. 138. Questo amore è anche amore per l'uomo, ma non ha niente a che fare con la 'filantropia': «[...] Liebe zum Menschen ist etwas anderes als Philanthropie», *ivi*, p. 131.

<sup>10</sup> Questo il titolo dell'opera *Der Satz vom Grund* tradotta in italiano, anche se è più coerente con i nostri scopi intenderlo letteralmente come *La tesi del fondamento*.

<sup>11</sup> Heidegger 1991, p. 212.

Celan ha risposto a questa fondamentale domanda (che per lui coinvolge inevitabilmente anche la Poesia, altro nome dell'essere umano<sup>12</sup>) nell'unico modo possibile: «la Poesia ha il suo fondamento in se stessa; con questo fondamento riposa, come l'uomo, nel senza-fondamento [*im Grundlosen*]»<sup>13</sup>. Il senza-fondamento non è che un altro nome per l'abisso: per quell'*Abgrund* che, come vedremo, è il luogo in cui si rifugerà la Poesia pur di sfuggire all'Arte e ai suoi automi. Gli automi sono i büchneriani principi Leonce e Lena: Valerio, gracchiante – e pericoloso – buffone, ce li presenta come prodigio della tecnica, copie perfette di esseri umani. Ci vuole davvero tutta l'attenzione di cui può essere capace un essere umano per vedere che questi automi potranno avere il ritmo regolare [*Takt*], gli scatti che potranno permettergli le molle d'orologio di cui sono fatti, ma mai il ritmo irregolare e imprevedibile [*Rhythmus*] del respiro umano e della Poesia; potranno avere una morale ma mai un'etica. Affini agli automi sono le marionette Danton, Camille e Fabre che «hanno parole per l'Arte»<sup>14</sup>. Essi si lasciano trascinare al patibolo masticando parole altisonanti, parole di artista che sigillano il dolore di questi attimi tragici e che li rendono marionette, automi, patetiche e roboanti imitazioni della verità umana. Solo una presenza straordinaria, fulgida e coraggiosa potrebbe restituire una possibilità autentica di esistenza (di resistenza) all'Umano assediato da tanta Arte. È qui che fa il suo ingresso nel *Meridian* la nostra più grande alleata, la nostra regina: Lucile. Celan sottolinea da subito l'attenzione – l'*Aufmerksamkeit* che porta poi alla *Wahrnehmung* – che Lucile rivolge agli altri, dicendoci che «ascolta, origlia e guarda»<sup>15</sup>. Sorprende quindi che quando Camille, al termine del suo monologo sull'arte, le chiede se sappia di cosa ha parlato, Lucile dica: «no, in realtà

---

<sup>12</sup> La Poesia è sempre discorso dell'Umano in primo luogo in forza della sua oscurità: «Die Dunkelheit des Gedichts = die Dunkelheit des Todes. Die Menschen = die Sterblichen. Darum zählt das Gedicht, als das des Todes eingedenk bleibende, zum Menschlichsten am Menschen», in Celan 1999, p. 89. Poesia e uomo sono inscindibili: «Das Gedicht nimmt immer, auch da, wo es ins Außermenschliche tritt, den Menschen mit», Celan 1993, p. 150.

<sup>13</sup> «Das Gedicht hat seinen Grund in sich selbst; mit diesem Grund ruht es, wie der Mensch, im Grundlosen», in Celan 1999, p. 89.

<sup>14</sup> «Sie, Lucile, tut den wirklichen Schritt: ihr Tod ist ein Freitod; die anderen gehorchen den Eckstehern der Geschichte (und haben Worte für die Kunst)», *ivi*, p. 52.

<sup>15</sup> «jemand, der hört und lauscht und schaut», *ivi*, p. 3.



no»<sup>16</sup>. Celan però ci spiega che se Lucile non sa di cosa si stesse parlando è perché già il solo dialogo sull'Arte le appare secondario: perché Lucile, pur essendo devota e rivolta a Camille, rimane la grande *Kunstblinde*<sup>17</sup>. Continua a percepire la lingua e con essa il respiro, che in Celan è sempre essenza della creaturalità e della Poesia che ne scaturisce: chi vive seguendo il respiro, vive secondo il proprio ritmo inalienabile e scrive trasferendo sulla pagina l'unicità del susseguirsi di ispirazione, espirazione e di respiro trattenuto. E non è un caso che sia una donna a mostrarci questa via: «Solo il femminile osa pensare come respira»<sup>18</sup>.

Già nel *Dantons Tod* scopriamo in Lucile una figura che si oppone al dilagare dell'Arte e alle sue derive nichilistiche. Pare quasi che senta le parole di Danton, per poi capovolgerle letteralmente. Se per Danton «il nulla si è ucciso, la creazione è la sua ferita e noi le sue gocce di sangue»<sup>19</sup>, per la disperata e autentica Lucile che ha appena saputo dell'imminente morte del suo innamorato «la corrente della vita dovrebbe arrestarsi, se anche solo una goccia ne venisse versata. La terra dovrebbe averne una ferita»<sup>20</sup>. Non c'è più un individuo che è accidente del Nulla ma è il Tutto che si piega ad ascoltare la voce dell'individuo, anche quando questa voce si scaglia contro l'orrore invano, già sapendo di non poter davvero cambiare le cose.

Il gesto dell'opposizione si condensa e si radicalizza nel *Gegenwort*, il paradossale e letteralissimo «Viva il Re!» con cui la nostra regina decreterà la propria morte. Il Re a cui inneggia Lucile è l'essere umano che rimane tale persino al cospetto della morte: che oppone la sua decisione all'inerzia delle marionette, il suo sentire autentico alle loro parole alienate, l'imprevedibilità e la vitalità del respiro alla loro noia dilagante. Le marionette si lasciano trascinare al patibolo: sono vittime

<sup>16</sup> «CAMILLE. Hab ich Recht, weißt du auch, was ich gesagt habe? LUCILE. Nein, wahrhaftig nicht», Büchner 2002, p. 45.

<sup>17</sup> «da ist Lucile, die Kunstblinde [...] noch einmal da, mit ihrem plötzlichen 'Es lebe der König!', in Celan 1999, p. 3. (Mia la sottolineatura del *Dasein*)

<sup>18</sup> È ancora Camilla Miglio a portare il nostro sguardo su questo passo che Celan aveva sottolineato nell'edizione Alain della *Jeune Parque*, Valéry 1953, p. 37, cit. in Miglio 2005, p. 150.

<sup>19</sup> «Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung ist seine Wunde, wir sind seine Blutstropfen», in Büchner 2002, p. 76.

<sup>20</sup> «Der Strom des Lebens müsste stocken, wenn nur der eine Tropfen verschüttet würde. Die Erde müsste eine Wunde bekommen», *ivi*, p. 94.

della *Verhängnis*, del caso, dell'arbitrio. Con il suo passo Lucile si immerge invece nell'accadere, lo scolpisce, si guadagna i contorni dell'esperienza: si fa *Gestalt* e *Dasein*. Possiamo dire con Buber che Lucile ha saputo riconoscere l'azione che le si riferiva e ha saputo fare del grigiore del caso [*Verhängnis*] unico e prezioso destino [*Schicksal*], della schiavitù agli eventi luminosa libertà [*Freiheit*]<sup>21</sup>.

Celan stesso ha scritto in più appunti dell'Umano come Re: «Riguardo alla metafora: molti vivono la non-trasponibilità della poesia come qualcosa di insopportabile, come una tirannide; ma essere tra uomini può essere capito anche come: essere tra Re»<sup>22</sup>. La metafora è quanto di più lontano dalla Poesia potesse esserci per Celan<sup>23</sup>. Essa è ancora una volta mezzo che impedisce l'approccio immediato alla (non-trasponibile) Poesia, che ce la fa perdere di vista, che ne traspone e relativizza il contenuto. Chi sa incontrare direttamente, letteralmente, ciò che è divenuto parola percepisce lo scritto in tutta la resistenza dell'immediato, nella complessità degli innumerevoli scontri tra cui si sono fatte largo le parole per giungere infine al loro splendore fenomenale. Così le metafore e tutti i tropi verranno trascinati nell'assurda immediatezza e irripetibilità della condizione umana.

Incontrare la Poesia in modo immediato vuol dire anche ritrovare i perduti dalla Storia, riportarne la memoria viva e non tentarne un'artistica trasposizione. Chi si illude di poter raccontare l'orrore stigmatizzandolo nelle belle ragazzine ebreo cade nel tranello che svela Celan quando, nel *Meridian*, parla di Lenz e della tentazione di immortalare le due graziose ragazze: vorremmo percepire immediatamente il Naturale, la grazia spontanea ed effimera dei gesti delle ragazze, e invece,

<sup>21</sup> In *Ich und Du* Buber ritorna continuamente sull'inscindibilità di libertà, decisione e destino da una parte e di arbitrio, caso e inerte accettazione dall'altra: «Schicksal und Freiheit sind einander angelobt. Dem Schicksal begegnet nur, wer die Freiheit verwirklicht», Buber 1977, p. 65. «Wie Freiheit und Schicksal zusammengehören, so gehören Willkür und Verhängnis zusammen», *ivi*, p. 72.

<sup>22</sup> «Zu Metapher: Die Unübertragbarkeit des Gedichts erleben viele als ein Unerträgliches, als eine Tyranis; aber unter Menschen-Sein, das kann auch so verstanden werden: unter Königen sein», Celan 1999, p. 158.

<sup>23</sup> Numerosissimi gli appunti in cui Celan inveisce contro la metafora e contro coloro che nella poesia vedono solo metafore. Ne riportiamo solo un paio: «Wer im Gedicht nur die Metapher findet, der hat auch nichts anderes gesucht, er nimmt nichts wahr», *ivi*, p. 138. «Metapher, d.i. mitunter nur ein (Hilfs)wort, eine (Not)lüge im Munde derer, deren Augen die über das Gedicht hinweg und in den Spiegel gucken», *ivi*, p. 157.

incapaci di immergerci nell'attimo, ci affidiamo al tramite mortificante dell'Arte, della testa di Medusa. Nel caso della morte dei campi invece vorremmo avere esperienza dell'orrore – per dovere etico di verità e anche per evitare che possa compiersi nuovamente – e invece ce ne viene messa davanti una (bella) rappresentazione simbolica che acquieta le coscienze e non ci fa andare più al Vero. Ma come ci avverte Celan: «Non è nel destino della bella ragazzina ebrea che scrive il suo diario che diventa chiaro l'orrore dell'accaduto. Il gobbo, balbettante, zoppo ebreo morto nella camera a gas – lui è la vittima. Lui, l'ebreo, è tuo fratello – precepiscilo e ritorna – a te stesso, tu gobba, balbettante, zoppa – tu regale creatura!»<sup>24</sup>.

Anche il fatto che il *Gegenwort* rappresenti un suicidio restituisce dignità all'essere umano che nei lager era privato persino del diritto di scegliere della propria vita, ridotto come riflette Primo Levi, alla condizione di un animale, troppo preoccupato di difendersi dal freddo e dalle botte, di trovare da mangiare per avere modo di riflettere sulla vita e sulla morte – e scegliere per il suicidio<sup>25</sup>.

Lucile rappresenta dunque l'Umano nella sua capacità di prendere parte agli eventi, di esserci [*Dasein*], lottare (andare-contro) e presentificarsi e, anche, di amare<sup>26</sup>. È per questo che rimane la nostra guida anche nella dimensione relazionale, nell'incontro con l'Altro che per Celan è l'humus della Poesia: non è un caso che, quando nel *Meridian* si arriva a parlare dell'Altro e della sua funzione, sia Lucile – e non Lenz – a essere chiamata in causa da Celan: «La poesia si dirige continuamente verso l'Altro', che pensa come raggiungibile, in attesa di liberazione, forse come vacante e con questo – diciamo, come Lucile – rivolto a se stesso»<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> «Nicht an dem Schicksal der tagebuchführenden schönen Judenmädchens wird das Ungeheurliche des Geschehenen deutlich. Der bucklige, stotternde, hinkende Jude, der vergast wurde – er ist das Opfer. Er, der Jud, ist dein Bruder – nimm ihn wahr und kehre um – zu dir, du bucklige, stotternde, hinkende – du königliche Kreatur!», in Celan 1993, p. 34.

<sup>25</sup> Cfr. l'intervista a Primo Levi dal titolo *Ad Auschwitz non si pensava al suicidio*, in "La Stampa. Cultura", 27.01.2009, <http://www.lastampa.it/redazione/cmsSezioni/cultura/200901articoli/40414girata.asp>.

<sup>26</sup> Lucile si può dire definizione per eccellenza dell'amore nel *Meridian*: «Daher mein wahnsinniggesprochener Meridian, in dem ja der Mensch und die Liebe: Lucile – gegen die Nur-Kunst stehen», in Celan 1993, p. 117.

<sup>27</sup> «das Gedicht [...] hält unentwegt auf jenes „Andere“ zu, das es sich als erreichbar, als freizusetzen, als vakant vielleicht und dabei ihm, dem Gedicht – sagen wir, wie Lucile – zugewandt denk», in Celan 1999, p. 8.

Lenz ci mostrerà una via ancora letterale, ma molto più estrema del passo di Lucile. Mentre Lucile urla il suo *Gegentwort*, Lenz non può perché gli si rivolta contro il suo stesso respiro, perché è confrontato con un volto dell'Arte ancora più terribile degli automi e delle loro sembianze meccaniche: la testa di Medusa che viene a coincidere con l'Arte ci scaraventa in un luogo privo di umano, ci spinge ai confini di un silenzio irrimediabile. Se gli automi sono fenomeno della distanza che l'Arte crea dal sentimento e dal tempo umani, Medusa è lo sguardo allucinato e folle dell'artista che non riesce più a partecipare della creaturalità perché ha perso qualunque accesso al suo *Dasein*. Scorrendo le pagine del Lenz troviamo un uomo in preda a un malessere esistenziale senza soluzione. Lenz vaga disperato: cerca qualcosa – che, tragicamente, non troverà fino alla fine dell'opera e oltre –, interroga spasmodicamente gli uomini e l'arte per ritrovare il Naturale, cammina fino a sfinirsi, cerca risposte salvifiche nelle attività più semplici. Come ha mirabilmente descritto Eugenio Borgna<sup>28</sup>, Lenz è precipitato nella schizofrenia, atroce condizione esistenziale che coinvolge i primi fondamenti dell'essere-al-mondo. Ciò che Lenz cerca è l'evidenza naturale<sup>29</sup>, «ciò che va da sé»: il *Selbstverständlich*, il *common sense*. Ecco perché ad esempio «non capisce perché gli ci voglia tanto tempo per raggiungere un punto lontano»<sup>30</sup>: non si tratta del fatto che ad esempio pensasse di poter impiegare qualche minuto in meno per raggiungere quel punto, ma che persino la coerenza del piano spazio-temporale è disintegrata, e a dilagare è una dolorosa arbitrarietà.

Ancora una volta ci troviamo di fronte a una possibilità unicamente, letteralmente umana: mi riferisco a Max Scheler, in particolare alla *Posizione dell'essere umano nel mondo* – testo letto attentamente da Celan. Qui Scheler indaga la particolarità della condizione umana in contrapposizione a quella degli animali: mentre questi vivono in un rapporto estatico con l'ambiente, l'uomo è l'unico essere capace di svincolarsi dai dati del Reale e di osservare le cose e persino se stesso da un punto al di fuori delle contingenze spazio-temporali<sup>31</sup>. L'uomo può

---

<sup>28</sup> Cfr. Borgna 1995, pp. 78-79.

<sup>29</sup> *Der Verlust der natürlichen Selbstverständlichkeit* è il titolo di un'opera di Wolfgang Blankenburg che analizza la schizofrenia come perdita di una dimensione del common-sense originaria e prelinguistica.

<sup>30</sup> «er begriff nicht, dass er so viel Zeit brauchte, um [...] einen fernen Punkt zu erreichen», in Büchner 2002, p. 99.

<sup>31</sup> «von einem Zentrum gleichsam jenseits der raumzeitlichen Welt», Scheler 1962, p. 47.

opporre un 'No' alla realtà<sup>32</sup> e creare così un distanziamento [*Distanzierung*] dall'ambiente che lo circonda. È proprio questa la distanza in cui rischia di perdersi Lenz. Per Celan questa dimensione coincide con il terribile mondo meduseo ed estraneo alla creatura che pure la Poesia deve attraversare. Perché l'Umano e con esso la Poesia possano sopravvivere allo scontro con Medusa essi tenderanno allora l'unica via possibile: il salto nell'abisso. L'abisso è lo spacco – ferita, crepaccio – tra un ormai impossibile *Dasein* improblematico e la testa di Medusa. È anche luogo umano per eccellenza, dove non c'è traccia di (calli)tecniche, vane promesse di fondatezza. È «l'abisso tra segno e segnato»<sup>33</sup>, dunque allo stesso tempo pericoloso baratro e serbatoio creativo. Infine, dato che anche l'ispirazione poetica deve fare i conti con l'orrore (della Medusa e della storia), l'abisso è anche la via per ritrovare l'infinito del cielo: non lo troviamo più in altezze eteree ma a testa in giù, nei solchi, nelle fessure, nella stretta e nell'inversione, nell'involuzione più dolorosa. È lì che l'Io, anche se sconcertato, potrà finalmente liberarsi di nuovo<sup>34</sup>.

Svanita la presenza di Lucile, perduto il suo *Dasein*, non resta che costringersi a esistere in una stretta estrema, rinnovata ininterrottamente: sempre unica, singolare, mai uguale a se stessa. Ci domandiamo fino a che punto possa riuscire tale abissale scommessa, che cerca disperatamente di forzare l'infinito nell'infinitesimale, che oscura la grazia del gesto di Lucile in un crampo e in uno spasmo di esistenza coatta. E lasciamo questa domanda sospesa, insieme agli esseri umani che ci hanno accompagnato in questa lettura.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher Frankfurt am Main, Suhrkamp 1983.

---

<sup>32</sup> «[...] ist der Mensch der «Neinsagenkönner», der Asket des Lebens», ivi, p. 55. Ritroviamo queste parole in un appunto di Celan: «der Mensch als Neinsagenkönner, Asket des Lebens», in Celan 1999, p. 190.

<sup>33</sup> «Freilegung – Entdeckung – des Abgrundes zwischen Zeichen und Bezeichnetem», ivi, p. 93.

<sup>34</sup> «mit dem *hier* und *solcherart* freigesetzten befremdeten Ich», ivi p. 7.

*Werke. Tübinger Ausgabe – Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. von Bernhard Böschstein und Heino Schmuil unter Mitarb. von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.

*Werke. Tübinger Ausgabe – Atemwende. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, hrsg. von Jürgen Wertheimer, bearb. von Heino Schmuil und Christiane Wittkop, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.

„*Mikrolithen sinds, Steinchen*“: *Die Prosa aus dem Nachlaß*, hrsg. und komm. von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

### **Altre opere**

BÜCHNER, G., *Gesammelte Werke*, a cura di Gerhard P. Knappe Herbert Wender, München, Wilhelm Goldmann Verlag, 2002.

VALÉRY, P., *La Jeune Parque commentée par Alain*, Paris, Gallimard, 1953.

### **Studi critici**

BLANKENBURG, W., *Der Verlust der natürlichen Selbstverständlichkeit*, Stuttgart, Ferdinand Enke Verlag, 1971.

BORIGNA, E., *Come se finisce il mondo. Il senso dell'esperienza schizofrenica*, Milano, Feltrinelli, 1995.

BUBER, M., *Ich und Du*, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1977.

ID., *Gespräche von der Verwirklichung*, Leipzig, Insel Verlag, 1922.

HEIDEGGER, M., *Il principio di ragione*, a cura di Franco Volpi, Milano, Adelphi Edizioni, 1991.

MIGLIO, C., *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet Studio, 2005.

SCHELER, M., *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, Bern, Francke Verlag, 1962.

### **Sitografia**

*Ad Auschwitz non si pensava al suicidio*, in “La Stampa. Cultura”, 27.01.2009, <http://www.lastampa.it/redazione/cmsSezioni/cultura/200901articoli/40414girata.asp>, consultato il 18.05.2014.

# Trauma e memoria in Paul Celan

Mario Pezzella

RIVOLTA, fomenta  
questo sonno d'incendio  
con le tue di  
assolutezza  
senza pace-esatte  
fiaccole<sup>1</sup>.

Il trauma storico<sup>2</sup> e la possibilità di farne oggetto di memoria è il tema centrale della poesia di Celan. Più volte Celan si riferisce esplicitamente a una faglia, a una fenditura-ferita-abissale nel cuore del tempo. In *Vor e iner Kerze* avviene una inquietante assimilazione tra la figura di una donna amata da Celan nel presente e quella della madre morta nei campi di sterminio, che quasi si fondono in un essere unico (un germe perturbante, che poi conoscerà uno sviluppo angoscioso e dissolutivo nella vita e nell'opera di Celan). «Tu resti» – dice la poesia – «creatura di una morta, | consacrata al no del mio rimpianto, | coniugata a una fenditura del tempo, | davanti a cui mi guidò la parola di mia madre»<sup>3</sup>. Fenditura del tempo, *Schrunde der Zeit*, ma anche spaccatura, scissione, apertura d'abisso. È il luogo storico del trauma, dello sterminio, della scomparsa della madre, luogo indissolubilmente collettivo-individuale.

---

<sup>1</sup> *Auflehnung*. Il testo è ripreso da Celan 2001, p. 202. Traduzione mia.

<sup>2</sup> La Shoah ovviamente e soprattutto, ma non solo.

<sup>3</sup> Celan 2001, p. 184. D'ora in poi le pagine da cui sono tratte le citazioni da questo libro sono indicate tra parentesi nel testo. Il riferimento è al testo tedesco, perché pur tenendo come riferimento la traduzione di Bevilacqua, ho talora utilizzato una traduzione mia, organica al commento.

Alla fine della prima sezione di *Atemwende* si conclude il *nostos* verso la Madre e verso il luogo infero dove Celan-Odisseo-Nessuno vuole officiare le ombre degli scomparsi dei campi. Il viandante è giunto «in fondo | nel crepaccio dei tempi, | presso il favo di ghiaccio | attende, cristallo di respiro, | la tua irrefutabile | testimonianza» (550). Il termine usato è qui *Zeitenschrunde*, molto simile a quello della poesia precedente. In *Corrosa e scancellata* è posto in questione il linguaggio poetico tradizionale: non si può mettere in rime e metri musicali un trauma così profondo, lo si tradirebbe, invece di tradurlo, si avrebbe solo «la chiacchiera versicolore | dei fatti vissuti».

D'altra parte non si può scegliere il silenzio, come almeno in un primo tempo aveva proposto Adorno: per il quale era impossibile scrivere poesie su o dopo Auschwitz. Solo che, senza lingua, la ferita è anche senza memoria, l'oblio diviene facilmente rimozione e il trauma tenderà a riecheggiare inconscio, in una ripetizione di feroce destino: o riproponendo le stesse sciagure del passato o devastando l'anima dei sopravvissuti. Perciò il linguaggio poetico di Celan si muove tra paradosso e parodia: lo slancio del senso si pone e si frena e si nega a un tempo, divenendo traccia oltre di sé, verso il vuoto di un'alterità insistente. La chiacchiera versicolore dev'essere cancellata «dal vento irraggiante della tua lingua», dice il poeta alla Madre-Amata, qui benevola, guida salvifica al mondo dei morti da onorare e salvare: io stesso, nelle mie prime poesie, si critica il poeta, ho fatto musica e retorica sul trauma, negandolo perciò implicitamente, rendendolo oggetto di godimento estetico facile e corvivo: «La linguacciuta | miapoesia, la nullesia» (551).

Un'altra designazione, un po' diversa dalle precedenti, del trauma si trova in *Sera delle parole* (*Di soglia in soglia*, 1958): il poeta è giunto nel luogo del passato dove «la cicatrice del tempo | si schiude | e sommerge di sangue il paese» (199). «*Narbe der Zeit*»<sup>4</sup> non è qui una fessura svuotamento aperta, ma una callosità indurita che non consente una vera guarigione, è anzi occultamento maschera della ferita, impossibilità di prenderne coscienza; come un sintomo che rinvii a una fissazione al trauma, rendendolo però inesplicabile, occulto, inconscio. La ferita dev'essere riaperta, a costo di sentirne nuovamente il dolore, di far scorrere il sangue dimenticato, di rischiare «una notte della parola», un tracollo del sistema simbolico, in cui si scatenino antichi mastini,

---

<sup>4</sup> Cfr. anche il vero-cicatrice (*Narbenwahre*), in Celan 2001, p. 166.



pieni di «selvaggia sete», di «selvaggia fame»; mastini-simbolo delle pulsioni interne distruttive che si legano al trauma e dei persecutori esterni storicamente attivi, che si accanirono sui corpi viventi. Anche qui viene in aiuto la lingua irraggiante e ulteriore che dominerà in *Atemkristall*, e ora è rappresentata da «un'ultima luna», tradizionale soccorso poetico, come in *Pane e vino* di Hölderlin, raggio «che si avvicina schiumando» «e su di esso galleggia un frutto» (199), evocazione dell'infanzia risorta.

*Atemwende* è il culmine della poesia di Celan: svolta di respiro, attimo di sospensione e di vuoto tra inspirazione ed espirazione, in cui il tempo, il volere, l'Io si arrestano, cesura dell'essere, come nella meditazione respiratoria dello yoga. Qui la Madre-guida conduce il poeta a un eccesso di luce, paragonabile a quello che abbaglia Hölderlin durante il viaggio a Bordeaux e nei suoi ultimi inni. La Stella della redenzione brilla qui per Celan con lo stesso fuoco degli dei greci per Hölderlin.

Fino ad *Atemwende*, Celan tentava di articolare la memoria del trauma nel reticolo simbolico di un linguaggio, certo scabro e inabituale: ma la redenzione del trauma – mai completa e sempre parziale – era affidata alla sua traduzione nel vuoto-pieno, nella presenza-assenza della poesia: avvicinamento all'intollerabile, che anche lo tiene a distanza, lo contiene, consente all'Io di non sgretolarsi, di non identificarsi con la Grande Immagine materna salvifica e morta, svanendo in dissoluzione. Ma in *Atemwende* si sprigiona un eccesso di luce (come nei girasoli dell'ultimo van Gogh, spasmo abbagliante incantante).

Ormai, pensa il viandante poeta, non ho più voglia né bisogno del linguaggio, sono oltre, nella fusione lucente con l'Essere femminile e totale: la realtà, i contorni degli enti e della storia, il trauma stesso si dissolvono, *solve*, e si adunano i divisi frammenti in una 'sovrarealtà' oltre il dolore e la perdizione, in cui tutto è in tutto e tutto si unifica, *et coagula*<sup>5</sup>; estasi mistica, Zohar-Splendore, in cui le sparse scintille della luce, nella negatività malata del mondo, si riscattano, aboliscono ogni separazione e si ricongiungono nella riparazione dei vasi infranti dell'Origine.

Fusione assoluta, in cui Celan rinuncia all'articolazione differenziale-simbolica del linguaggio, nell'esultanza di aver toccato il termine estremo della *quête*, Tristano invasato d'amore per una morta: ma insieme rinuncia al finito, al limite, al trattenersi negli enti, nell'ammessa

---

<sup>5</sup> *Solve* e *Coagula* sono i titoli di due poesie di *Atemwende* (642, 644).

differenza dall'Essere, nella riconosciuta impossibilità di una redenzione totale del trauma, di 'quel' trauma. Il poeta si identifica con l'eletto taumaturgo guidato dalla dea madre a salvare il suo popolo di ombre per sempre e per tutti i tempi: non più poesia, ma profezia della redenzione. La poesia diventa «danza di due parole fatte soltanto | di autunno e seta e nulla» e l'Eternità «piena di occhi accieca» (574); «Il mare ti copre di stelle, | nell'intimo per sempre. | Il dare un nome<sup>6</sup> ha una fine» (594). Il rapporto con la donna diventa fusionale: «Sempre più | crescemmo intrecciati, non c'era | nome per quello | che ci spingeva» (606).

Certo, insistono immagini di dolore, di scomposizione, e tuttavia la negazione dell'essere diviene alchimia magica, «puro alchemico No» (*lauter Goldmacher-Nein*, 607), il trauma non dev'essere più articolato, ricordato e solo così redento; non è la memoria a redimere, ma l'atto bruciante della negazione, per cui ciò che è stato radicalmente non è più e i morti possono ricomporsi in uno splendore non contaminato da ombre. Sovrumana diventa la pretesa, la richiesta, e allora «Legni fruscianti entrano nella luce, la verità | dà notizia... | la scarpata della riva ci vien incontro, gonfiandosi, un oscuro Multibagliore – le | resuscitate case! – | canta» (615).

«Tutto è meno, di | quanto è, tutto è di più» (630). In questa nuova condizione in cui il poeta è giunto, in cui il trauma è negato nell'estasi di una luce 'onniavvolgente', il linguaggio tende a consumarsi in luce e fuoco «Quanto è scritto si svuota, quanto | è detto, color verde-mare, | brucia nelle insenature» (628); dall'interno dei «nomi liquefatti» balzano fuori delfini, cioè ci si può abbandonare senza riserve e senza nominazione al puro effluvio delle pulsioni; la condizione in cui ci troviamo è ora quella di un 'non luogo eternato', non c'è più né direzione né orientamento, mentre risuonano forti, eccessive campane; certo il senso del viaggio nel trauma è ancora presente qui al poeta, non si è capovolto e invertito come avverrà poi in alcune produzioni estreme, in cui la femminile Guida verrà insultata come megera traghettatrice di morte; qui ancora il poeta sa che il suo sforzo è volto a un «recinto di ombre», però non traduce in parole il loro 'ansimare', qualcuno ansima, ma ora in luogo dell'articolazione del respiro qualcuno ancora «più sotto risplende, risplende, risplende» (628).

---

<sup>6</sup> Nelle raccolte precedenti era intenzione ultima di Celan dare nomi al non espresso.

Il titolo di una delle raccolte postume di Celan, *Lichtzwang*, rinvia nel suo significato letterale alla luce di una clinica psichiatrica, ma più in generale a una coazione alla luce. Forse si allude alla stessa accecante luce di *Atemwende*, che porta fuori di sé, in un desiderio di fusione assoluta. Splendore di una mistica follia, da cui non si riesce a tornare, che brucia l'esserci; il dialogo «bruciato da sfavillante incendio dell'aria» (926).

Certo il termine *Zwang*, coazione, rinvia anche alla coazione a ripetere di Freud, in *Al di là del principio del piacere*. La costrizione alla luce include quella a tornare nel luogo che dissolve, nella pienezza della Madre, impedisce – del resto – la quiete cercata: «Non potevamo inoscurarci fin verso te; dominava luce coatta» (930). Lo spazio, la frescura, il riposo dell'ombra, favorevole al sonno ed al sogno, sono cancellati. Uno spirito sovrabbondante di luce vuol farsi pericolosamente carico della salvezza dei morti, nell'inflazione dell'Io, che non tollera più i suoi limiti creaturali.

Come nell'ultimo Hölderlin, come nell'ultimo Van Gogh, l'angoscia di fronte alla frantumazione del corpo proprio si alterna all'esaltazione del luminoso splendore dell'essere. Polarità conosciuta dai mistici e sostenibile forse solo all'interno di una teologia, che faccia un salto nell'ulteriore, come richiedeva Kierkegaard, e passi al religioso, dove l'opera non è attribuita a un Io, ma a Dio, e così l'Io stesso è salvabile in quanto creatura. Ma Celan non possiede questa teologia, la redenzione del male radicale resta sull'immanenza delle sue spalle umane, e il suo spirito si fende.

Non è ateo, Celan, ma disperatamente antinomico, come forse Kafka e la corrente più tragica del misticismo ebraico; per cui Dio, quel Dio che ha consentito l'olocausto, è il dio di una legge che va negata, perché ne sorga un'altra, presagio della redenzione e del vero messia. Quel dio di prima dell'olocausto «lavava il mondo, | non visto, per tutta la Notte, | inconfutabile» (*Una volta*, 686). Ma ora, 'dopo', non è più così. Ora è «Uno ed Infinito, annichilito, nito». Proprio in questa radicale condizione negativa avviene il rovesciamento e l'apocatastasi, «E fu luce. Salvezza». Questa poesia conclude *Atemwende*.

La gnosi estrema, posto che sia possibile, non può essere opera di un singolo, se mai solo di una comunità e di una comunità in rivoluzione. Lo aveva capito Kafka, lo aveva capito Benjamin, e lo sa pure

Celan, che infatti evoca «anche la tua ferita, Rosa» (*Coagula*, 644), che è molte figure insieme, ma in primo luogo Rosa Luxemburg; anche la sua ferita deve essere risanata, per ottenere salvezza, ma è quella della rivoluzione mancata, «sotterrato Ottobre» (*Sollevazione di striscioni*, 680). Celan deve fare i conti con l'assenza di comunità e di essere in comune. Resta solo, con l'immagine magica della fusione alchemica dentro di sé, luce troppo abbagliante, che può ad ogni istante ottenebrarsi nella ripetizione distruttiva di quel trauma stesso che si voleva 'transvalutare'.

Un riferimento esplicito a Freud apre quasi *Filamenti di sole* (è la seconda poesia, *Francoforte, settembre*). «La fronte di Freud» è «griglia di lamenti» che sbarra come una transenna cieca l'accesso al Libro (nel reale una Fiera del libro di Francoforte). L'ambivalenza è evidente: Freud è da un lato una «barriera», perché le spiegazioni della psicologia dispongono in un nesso logico-causale quanto appartiene al registro del sogno e della poesia; tanto che Celan fa dire a Kafka «per l'ultima volta psicologia» (694)<sup>7</sup>. Il linguaggio psicoanalitico adomestica quello onirico.

D'altronde però lo rende traducibile, Freud-barriera cieca è anche illuminato da «un sogno di maggiolini» (694). In effetti il *solve et coagula* che guida l'ultima poesia di Celan si ispira ai processi di spostamento, dislocazione, condensazione descritti da Freud per la vita onirica. La transenna cieca, l'ostacolo, il taglio, la negazione, la spiegazione causale, sono l'altro polo della barba lucente, illuminata dal sogno. Lo *anschiessen* nella terza strofa rinvia ancora al cristallo come condensazione poetica, che coagula in uno frammenti divisi di significazione. Si deve oscillare nel vortice tra il linguaggio dell'inconscio (onirico, sintomatico) e quello della coscienza (disposizione causale), opposizione che ricorda quella dell'ultimo Hölderlin fra paratassi e ipotassi<sup>8</sup>. La lingua di Celan addensa metafore-cristallo.

La poesia ...*auch keinerlei* (862) rinvia esplicitamente alla coazione a ripetere. Si parla di un trauma, di un dolore, ma anche di un piacere, che restano spezzati, interrotti, mai divengono interi, mai sono assunti

---

<sup>7</sup> La frase di Kafka è citata da *Hochzeitorbereitungen auf dem Lande*.

<sup>8</sup> Cfr. Adorno 1979, p. 151.

interamente nella coscienza: da ciò che è interrotto deriva la ripetizione, che ritorna sullo choc del passato per portarne a compimento l'elaborazione, sempre di nuovo, senza riuscire, riprovando. Dalla ferita esterna terribile – la Shoa, la morte della Madre – si passa qui a un ridesto trauma interno, che si abbatte sulla sottile lamella del preconscious, in 'notti grigie', fredde, come quelle di una clinica. Il trauma assume la sua piena dimensione perché lo choc collettivo ha la proprietà di resuscitare e scatenare quello intimo, l'occasione sollecita distruttivamente la 'disposizione': e allora velenosi 'quantitativi di pulsione', si abbattono sul sassume arido della coscienza, devastandone le capacità di assorbimento. Sono avviati a «vesciche di memoria», ma, l'abbiamo già detto, questa elaborazione resta a mezzo, suscitando il bisogno continuo di ritornare sul già stato.

In tutto ciò Celan si lascia guidare dalla prima parte di *Al di là del principio del piacere*, quella in cui Freud parla dello scacco nel lavoro della memoria a «legare le quantità esorbitanti» dell'energia traumatica. Ma *Al di là del principio del piacere* ha una seconda parte che, per la verità, sembra una brusca svolta e dove domina «la pulsione di morte». Allora la ripetizione non è più dovuta al continuo, rinnovato tentativo di legare l'energia distruttiva del trauma (funzione comunque legata al desiderio di vita e di redenzione), ma a un fisiologico-metafisico impulso a regredire nella quiete, nel grembo originario, nell'assenza definitiva. Non si compie, non si redime più il trauma, non lo si porta nella memoria: lo si scioglie nella morte, così almeno intende Celan: «Sullo scalino | saltato | voluttuosamente s'adagiano gli | atti di morte» (860): così wagnerizza, tristanizza la *Todeslust*.

La pulsione di morte si esprime nell'ultimo Celan con immagini del corpo in frammenti, scomposizioni, tagli, torture e autoaggressività. Dissolta l'identificazione immaginaria con la Madre, decaduta l'iscrizione simbolica del trauma in un presente vivibile, la minaccia della frammentazione affiora nel poeta: ora la poesia diviene un 'dire' di questa minaccia, un farvi fronte. Particolarmente violenta l'irruzione di figurazioni falliche che si caricano di autonoma potenza dissociandosi dal precedente contesto amoroso e relazionale: una fallicità irrelata, e in certo senso rabbiosa, emerge. Per esempio in *Haut Mal*(898): qui una figura femminile subisce una completa reversione negativa e stregonesca, «macchiata dagli dei», con «lingua fuliginosa, orina

nera, feci di bile acquosa»: il linguaggio è decaduto a «discorsi osceni», e la donna, sistemata su una pelle di capra, santifica così – dice Celan – «il mio membro».

Del resto in *Frankfurt, September* il criptico riferimento all'*Interpretazione dei sogni*, il «sogno dei maggiolini», culmina nel testo freudiano in un disperato appello all'erezione. La donna autrice del sogno è perseguitata «dall'imperativo: impiccati, rivolto a suo marito. Risultò che alcune ore prima aveva letto da qualche parte che nel momento di essere impiccato, l'uomo ha una potente erezione. Era il desiderio di questa erezione che riaffiorava dalla rimozione, in uno spaventoso travestimento»<sup>9</sup>. Con queste oscurità profonde si confronta ora Celan, a questo livello infero-sadiano si è ridotta la richiesta di riconoscimento alla moglie-madre. Con estremo dolore Celan subisce lo slittamento, ma anche, in certa misura, cerca di simbolizzarlo. Il richiamo a Freud rinvia non all'invasione delirante, ma all'interpretazione, nonostante tutto: «Non sottratto, dappertutto, | raccogliti, | sta ritto» (692).

Si può qui solo accennare alla quasi totale assenza del padre nella poesia di Celan, oggetto più di rifiuto che di identificazione, mancanza che la sua morte nei campi rende irreversibile

L'ordine simbolico in cui Celan non può non inscrivere la sua parola non è fondato sul riconoscimento ma sull'assoggettamento, dominato dalla relazione servo-padrone, e da una catena significativa 'tedesca', insieme nativa e per lui minacciosa; il tentativo di fondare un 'noi' che sfugga a questo 'Altro' oppressivo e dominante resta precario.

Tuttavia la poesia di Celan non rinuncia a evocare un 'altro' possibile del riconoscimento, la preghiera rivolta a un linguaggio ulteriore, a un 'noi' che ad esso risponda, così contenendo e salvandosi dalla pulsione assoluta di morte. Questo rinvio utopico si condensa nelle poesie più politiche e già in quella a memoria di Eluard: «Poni questa parola sulle sue labbra | forse | penetra nel suo occhio ancora azzurro, | un secondo, più straniero azzurro, | e colui che gli dava del tu, | con lui sogni: Noi» (220). Alla relazione di padronanza – il linguaggio barbaro del nazismo, quello perverso del dopoguerra – si contrappone un riconoscimento dell'altro, che cerca la sua nuova parola. L'alterità dell'utopia si oppone all'estraniamento del dominio, l'altro possibile all'Altro reale.

---

<sup>9</sup> Freud 1973, p. 274.

Questa ricerca di salvezza percorre tutta la poesia di Celan, e fa da contrappeso all'identificazione col fantasma della madre e al suo fallimento. Del resto, anche la luce abbagliante della fusione immaginaria, prima di cedere al suo risvolto di annottamento, enuncia una disperata richiesta di un ordine altro rispetto a quello del dominio, una irriducibilità del desiderio all'asservimento.

L'appello al noi e alla rivoluzione è fatto in un contesto dominato dalla contraffazione, dalla buffoneria dello spettacolo, in cui regnano «Rovescione, Rimascimmiotto e Grugnotorto»<sup>10</sup> e «mimano il vissuto», che ha perso ogni verità e consistenza ed è ridotto a una grottesca opacità di massa; il Padrone si avvicina «avvolto in uno striscione», verso il gruppo di guitti del potere, pone a servizio il linguaggio, da quello mediatico a quello più elevato e intellettuale, se è vero che anche il poeta si riconosce – più che servo – come semplice automa meccanico agli ordini del capo; serve addirittura al padrone come autoscatto (*Selbstauslöser*), tanto è privo di qualsiasi velleità di autonomia. Il tempo è ridotto a questo istante-ricordo fotografico di vita svuotata, morta già nell'atto stesso di essere ripresa.

*Elegie parigine*, titolo che doveva raccogliere le ultime poesie della *Rosa di nessuno*, si deve intendere sia in senso proprio che ironico. Non rinvia solo alla nostalgia ovidiana del poeta verso la patria degli avi e dei morti, dalla terra d'esilio, ma anche a quella grottesca della società postmoderna dello spettacolo, che in fondo rimpiange «la notte dei coltelli», la mezzanotte dell'anima dell'Occidente: «Dalle paratie sanguina il messaggio, fatti pregressi saltano ringiovaniti a bordo» (488). Questa è una 'cattiva' ripetizione del trauma, non la sua ripresa nella memoria e nel linguaggio: il ripetersi come coazione demoniaca (Freud). A tale vuoto istante si oppone «l'unico esatto cristallo» (488), la parola che coglie l'evento e l'esperienza e l'esserci nella loro singolarità irriducibile, sussulto anarchico kierkegaardiano: contro la *Verfreundung* (488), l'"inamicarsi", che evoca anche la *Verfremdung* (estraniazione) e la *Verwerfung*, 'forclusione' del vissuto, falsa intimità che porta in sé la menzogna e lo stravolgimento della memoria.

Nell'ultima sezione di *La rosa di nessuno*, è più forte la ricerca dell'altro al singolare, del 'noi', e anche dei morti è possibile vera memoria

---

<sup>10</sup> Cfr. la poesia *La Contrescarpe*, 486-488.

solo entro un essere in comune: «Non vennero insieme le mani che vegliavano?». Si delinea una 'costellazione' (nella poesia *Und mit dem Buch aus Tarussa*) di poeti, ribelli, esiliati, legati però da un'intima fratellanza: una tradizione della discontinuità e delle brecce, uno *Sternbild*. La stella-immagine indica la possibile redenzione, l'elevarsi dell'albero della lingua, che è anche quello divino dello *Zohar*, e custodisce l'essere in una patria interiore: «Nel Regno|nel più vasto dei regni, nella|grande rima interna, al di là|della zona dei popoli muti» (498). La storia non è *continuum*, passaggio irreversibile, ma costellazione sincrona, riscoperta di affinità, estrazione dell'affine, ri-composizione dei frammenti. La «umanamente risonante canna di marzo|che allora spandeva luce lontano»(486) (probabile riferimento al 1848), evoca il tempo della rivolta: «Rivolta, fomenta|questo sonno d'incendio|con le tue, di|assolutezza|senza pace-esatte|fiaccole»<sup>11</sup>.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

*Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, traduzione e cura di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Einaudi, Torino, 2001.

*Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. und komm. von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2012.

### Studi critici

ADORNO, T. W., *Note sulla letteratura. 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979.

BEVILACQUA, G., *Lecture celaniane*, Firenze, Le Lettere, 2001.

FREUD, S., *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1973.

MIGLIO, C., *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005.

PÖGGELER, O., *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, München, Verlag Karl Albert, 1986.

LEHMANN, J. (hrsg), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2003.

HAMACHER, W. — MENNINGHAUS, W., (hrsg.), *Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988.

---

<sup>11</sup> Celan 2001, p. 202.



# La presenza della poesia

*Amelia Valtolina*

BATTITO DEGLI OCCHI, cenni di chi?  
Non una luce dorme.  
Senza scampo, dappertutto,  
raduna te stesso,  
stai ritto<sup>1</sup>.

Dai tempi della conferenza a Washington nel 1984, pubblicata in seguito con il titolo *Schibboleth pour Paul Celan*, Jacques Derrida non trascurò mai di accogliere nel proprio pensiero l'intelligenza speculativa del dettato celaniano<sup>2</sup>. Anche gli ultimi seminari tenuti all'EHESS continuarono ad attingere al dialogo con il poeta, volgendo ora l'attenzione, in particolare, a *Der Meridian* (Il meridiano) e così avventurandosi in «una lettura di questo grande e maestoso testo [...] che a mia conoscenza non è stata ancora tentata»<sup>3</sup>. Che cosa vi sia di inedito in tale lettura, rispetto ai tanti saggi critici sul *Meridiano* apparsi nel corso degli anni, già si lascia intendere nelle parole che la introducono e nelle quali non si potrà non udire l'eco risonante della voce di Celan, poiché l'aggettivo 'maestoso' riferito al discorso del poeta rinvia indirettamente alla *Majestät* che costituisce il plesso della sua riflessione sull'opera di Georg Büchner («Gehuldigt wird hier der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden»)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Augenblicke*, Celan 1998, p. 692. Traduzione mia.

<sup>2</sup> Derrida 1986.

<sup>3</sup> Derrida 2009, p. 278.

<sup>4</sup> «Qui l'omaggio è reso a quella maestà che testimonia della presenza dell'umano, alla maestà dell'assurdo», Celan 1999, p. 3 (trad. it. 1993, p. 6).

Per quanto molteplici siano i riferimenti al *Meridiano* disseminati nelle pagine fino ad allora scritte dal filosofo<sup>5</sup>, questa lettura si annuncia pertanto nella propria novità là dove considera un aspetto di quel discorso – la riflessione sulla maestà della poesia – mai ancora messo a tema dal pensiero derridiano, un aspetto talmente decisivo nel contesto della decostruzione del linguaggio politico intrapresa nei seminari del 2001-2002 da imporsi addirittura nel titolo della loro prima, parziale pubblicazione in inglese: *The Majesty of the Present*<sup>6</sup>. Non che Derrida non avesse in precedenza dialogato anche in questo senso con il discorso di Darmstadt, anzi. Già le pagine di *Che cos'è la poesia?*, con il loro rifiuto della retorica del *poiein* e della «parola pura» («Surtout ne laisse pas reconduire le hérisson dans le cirque ou dans le manège de la *poiesis*: rien à faire [*poiein*], ni 'poésie pure', ni rhétorique pure, ni *reine Sprache*, ni 'mise-en-œuvre de la vérité'») <sup>7</sup> prendevano sì distanza da Heidegger, ma soprattutto ospitavano nelle proprie argomentazioni le parole del *Meridiano* contro l'Arte, alle quali corrispondeva fra l'altro la determinazione del filosofo nel liberare l'esperienza poetica – l'istrice di Friedrich Schlegel – dalla sovranità del *logos*. D'altronde, anche il titolo della raccolta postuma, pubblicata in inglese, dei suoi saggi dedicati alla poesia di Celan, *Sovereignities in Question: The poetics of Paul Celan*, non potrebbe essere più esplicito nell'indicare l'interesse del filosofo per la professione di libertà del verso celaniano, sottratto a priori al giogo estetico e retorico del linguaggio<sup>8</sup>.

Se *Il meridiano* rappresentò dunque un orizzonte ineludibile per il pensiero di Derrida, i seminari del 2001-2002 sulla questione della sovranità costituirono nondimeno il pretesto di un nuovo, serrato dialogo con quel discorso e con la vocazione alla libertà qui rivendicata dal poeta per la parola della poesia, sicché non pare azzardato sostenere che mai come in questa occasione *Il meridiano* abbia dimostrato la propria oltranza rivoluzionaria: «Ne *Il meridiano* la parola 'Maestà' si mantiene [...] nelle vicinanze della parola e del lessico della 'monarchia', di cui si tratta in tutto questo discorso, della monarchia

---

<sup>5</sup> Cfr. Mieszkowski 2011; Valtolina 2010.

<sup>6</sup> Derrida 2004, pp. 17-40.

<sup>7</sup> Derrida 1990, p. 244.

<sup>8</sup> Derrida 2006.

decapitata durante la Rivoluzione francese, ma questa vicinanza è volta al contrasto, come vedremo, per segnare una differenza tra la suddetta maestà di cui parla Celan e quella della monarchia»<sup>9</sup>.

Ciò che della lettura derridiana preme qui mettere in risalto non è, però, la dinamica dell'argomentare, semmai la profonda comprensione del verso celaniano che trapela dalle parole del filosofo. In una serie di continui avvicinamenti alla «maestà» invocata in quel discorso, egli dapprima precisa come si tratti «non di qualsiasi maestà, ma la maestà del presente, della *Gegenwart* [...] del presente dell'uomo e dell'umano»<sup>10</sup>, quindi mette allusivamente in risalto la prossimità fra questa peculiare *Gegenwart* e l'anti-parola, il *Gegenwort*, della poesia, poi richiama l'attenzione dei suoi studenti sull'importanza che nel discorso di Celan assume la ripetuta apostrofe al pubblico e alla sua propria presenza («Meine Damen und Herren [...] in Ihrer Gegenwart»)<sup>11</sup>, poiché tale appello «si trova innanzitutto investito della questione del poema»<sup>12</sup>, e infine, grazie a questa sorta di deambulazione intorno alle parole, ecco il filosofo cogliervi una dichiarazione ulteriore rispetto alla poetica della *Aktualisierung* sulla quale si è perlopiù soffermata l'interpretazione critica:

Il gesto di Celan nel ricorso alla parola 'maestà', ed ecco ciò che più mi interessa qui, almeno nel contesto di questo seminario, è un gesto che consiste nel mettere una maestà sopra all'altra, nell'impegnarsi quindi in un rilancio a proposito della sovranità. Un rilancio che tenta di cambiare il senso della maestà o della sovranità, di farne cambiare il senso, pur mantenendo la vecchia parola o pretendendo di renderne più degno il senso. C'è la maestà sovrana del sovrano, del Re, e c'è, più maestosa o altrimenti maestosa, la maestà della poesia, o la maestà dell'assurdo in quanto testimone della presenza dell'umano<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> Derrida 2009, p. 271.

<sup>10</sup> Ivi, p. 275.

<sup>11</sup> «Signore e Signori [...] alla Loro presenza», Celan 1999, p. 12 (trad. it. 1993, p. 21).

<sup>12</sup> Derrida, 2009, p. 285.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Nessuna lettura, prima di questa, ha colto così nel segno il plesso rivoluzionario della 'anti-parola' celaniana, sulla quale il poeta tornò a riflettere nel discorso di Darmstadt. Perché la 'maestà' qui rivendicata in nome della poesia, lungi dall'essere un omaggio occasionale alle parole di Büchner nel *Dantons Tod (Morte di Danton)*, dà a vedere, come Derrida lascia intendere, il gesto permanente della parola del poeta – sovrana e maestosa in quanto parola di un *hic et nunc* assolutamente umano. È questo il gesto che, nelle sue poesie, traduce gli attributi della maestà sovrana – in particolare, l'asse verticale dalla quale simbolicamente essa trae la propria legittimità – nella prospettiva libertaria di un discorso per la creatura: un gesto di elevazione.

Corrisponde a tale gesto uno dei movimenti più costanti fra le molteplici direzioni perseguite dalla parola celaniana, quel movimento verticale che immancabilmente struttura il verso ogniqualvolta esso affermi la presenza della poesia e, con questa, la presenza dell'uomo<sup>14</sup>. Una annotazione nei taccuini del poeta, databile al 1960, è quanto mai eloquente nell'indicare l'affinità semantica che, nella lingua di Celan, ricollega tale presenza alla verticalità di una postura eretta: «Was das Gedicht noch am Leben erhält, ist sicherlich nicht zuallererst der Gedanke an das ihm Vorausgegangene; sondern die Frage, was es als Gedicht, also als ein in die Zeit Hineinstehendes, Gegenwärtiges, noch bewirken kann. Das Gedicht denkt an die Begegnung»<sup>15</sup>. L'evidente sinonimia qui stabilita fra il poema (*Gedicht*), la presenza e il presente (*Gegenwärtiges*) si direbbe intesa a ribadire ciò che nel *Meridiano* si esprime nei termini di una poetica dell'incontro, e induce a chiedersi se Celan non abbia configurato una simile costellazione semantica nella consapevolezza del significato originario di *Gegenwart*, ovvero *gegenüber*, nel quale la presenza si dà come un 'porsi dinanzi, al cospetto di', implicando pertanto l'allusione all'incontro. Detto questo, non si potrà tuttavia eludere l'ulteriore

---

<sup>14</sup> M. Baldi osserva per esempio «l'opposizione tra la verticalità della creatura e l'orizzontalità della *Umwelt*, vera e propria 'immagine strutturale' e chiave di comprensione di alcuni dei testi più celebri degli anni sessanta, come *Fadensonnen* e *Todtnauberg*», Baldi 2013, p. 29.

<sup>15</sup> «Ciò che tiene in vita la poesia non è sicuramente, prima di tutto, il pensiero a ciò che l'ha preceduta, semmai la domanda se essa, in quanto poesia – e dunque realtà inserita nel tempo, presente – possieda ancora efficacia. La poesia pensa all'incontro», Celan 2005, p. 114.

orientamento di senso indicato dalle parole, là dove l'insediarsi del poema nel tempo è connotato quale «ein in die Zeit Hineinstehendes», come se la sua attualità consistesse nell'ergersi qui e ora assumendo la stazione eretta che contraddistingue l'uomo.

Che fosse questa, per Celan, la presenza del poema nel tempo, trova conferma in un altro testo del medesimo periodo a proposito di Osip Mandel'stam, allorché, dopo aver ribadito la natura eminentemente terrestre e creaturale della poesia, egli scrive: «Es ist Gestalt gewordene Sprache eines Einzelnen, es hat Gegenständlichkeit, Gegenständigkeit, Gegenwärtigkeit, Präsenz. Es steht in die Zeit hinein»<sup>16</sup>, evocando certamente – come osserva Camilla Miglio – il carattere di «resistenza, permanenza, vigilanza, presenza»<sup>17</sup> dell'esserci della poesia, ma al contempo suggerendo di nuovo, attraverso il reciproco riecheggiarsi di – *ständig* (stante) e *stehen* (stare), tutta la verticalità di tale suo restare nel tempo. Non sarebbe a questo punto fuori luogo domandarsi se Celan non stia qui dialogando implicitamente anche con Rilke, il poeta della sua giovinezza, che aveva attinto alla suggestione semantica di questo stesso verbo per protestare la resistenza della poesia nel tempo («Zwischen den Hämmern besteht | unser Herz, wie die Zunge | zwischen den Zähnen, die doch, | dennoch, die preisende bleibt»)<sup>18</sup>, né sarebbe improprio suggerire che la scelta di *stehen*, la cui importanza nella lingua di Celan è stata evidenziata anche da Michele Ranchetti<sup>19</sup>, partecipi di quel più vasto progetto di 'creaturalizzazione' della poesia che è l'inteso di tutta la sua opera: tanto il poema è incontro, stretta di mano, svolta di respiro, parole compagne («Nicht wie oft ein Wort vorkommt, sondern in wessen Begleitung bzw. ohne wessen Begleitung es daher kommt»)<sup>20</sup>, tanto la poesia è astante nel tempo, vi abita nella postura eretta della dignità umana – anche così essa insorge contro l'orrendo giacere di morti mai sepolti.

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>17</sup> Miglio 2013, p. 17.

<sup>18</sup> «Tra i magli resiste il nostro cuore, come la lingua | tra i denti, che tuttavia | rimane colei che magnifica», Rilke 1995, p. 96.

<sup>19</sup> «[...] *stehen* è un verbo che si ripete frequentemente nelle lettere e nelle poesie di Celan», Ranchetti 2008, p. 65.

<sup>20</sup> «Non quante volte occorre la parola, ma in compagnia di chi o senza la compagnia di chi occorre», Celan 2010, p. 146.

All'inizio non fu così. È noto come la direzione perseguita dalla parola di *Mohn und Gedächtnis* (*Papavero e memoria*) sia quella orizzontale di un procedere che, consapevole di tanto giacere, avanza ovvero sprofonda da un'oscurità all'altra («Ein seidener Teppich, so ward sie gespannt zwischen|uns, daß getanzt sei von Dunkel zu Dunkel»)²¹, sommerso nel precipizio del dolore («Auch ich fuhr blutabwärts»)²². A questo cammino di avanzamento e *immersio*, le successive raccolte *Von Schwelle zu Schwelle* (*Di Soglia in soglia*) e *Die Niemandrose* (*La rosa di nessuno*) paiono affiancare un altro movimento, inaugurato da quel «schattenverheissendes Baumwort»²³ nel quale la verticalità dell'albero indica per la prima volta un moto d'innalzamento della parola poetica e del suo sguardo, la cui elevazione fino al cielo («laß uns ihr Aug himmelwärts wenden»)²⁴, non attenua tuttavia il richiamo dell'abisso, sicché l'esortazione di *Argumentum e silentio* a lasciare che essa si innalzi è al contempo un invito aporetico a custodirne la tensione verso il basso: «Lege,|lege auch du jetzt dorthin, was herauf-|dämmern will neben den Tagen:|das sternüberflogene Wort,|das meerübergossne»²⁵.

Non si potrà a questo punto trascurare, fra le note di Celan risalenti ai medesimi anni, un aforisma nel quale paiono iscritte le successive peripezie della parola poetica e del suo statuto, nonché l'attribuzione alla poesia di quella maestà che si è soliti considerare l'occasionale omaggio del *Meridiano* alla viva lingua di Büchner. Così annotava dunque il poeta nel 1954: «Denn jedes Gedicht [...] ist die ganze Wirklichkeit auf eine Handbrett Bodens zusammengedrängt, und in dieser – königlichen! – Bedrängnis, die nicht nur eine räumliche sondern auch eine zeitliche ist, wird ihr die Chance zuteil, sich im Gegenüber

---

²¹ «Tappeto di seta, fu tesa tra noi affinché|si danzasse da buio a buio», *Halbe Nacht* (*Mezza notte*), Celan 1998, pp. 18-19, traduzione lievemente modificata.

²² «Anch'io discesi con essa il torrente del sangue», *Nachtstrahl* (*Raggio notturno*), ivi, pp. 46-47.

²³ «promessa d'ombra, parola albero», *Im Spätrot* (*Rosso serale*), ivi, pp. 138-139.

²⁴ «vogliamo girare il suo occhio|verso il cielo», *Nächtlich geschürzt* (*Arricciati come a notte*), ivi, pp. 212-213.

²⁵ «Lì, reca anche tu, ora,|ciò che albeggiando vuol crescere|insieme ai giorni: reca|la parola sorvolata dagli astri,|sommersa dai mari», *Argumentum e silentio*, ivi, pp. 236-237.

mit dem dichterischen Wort [...] zu behaupten»<sup>26</sup>. Si trascuri qui di indugiare sulla suggestione dell'arcaismo *Handbrett*, l'ennesimo tributo alla natura eminentemente umana e creaturale del poema, e si osservi invece come l'angustia di tale suo spazio si accompagni all'aggettivo 'königlich' che protesta fin da ora la peculiare sovranità della dimensione poetica, al cui essere-nel-tempo è attribuita, con implicito paradosso, la prova d'esistenza della cosiddetta 'realtà'.

Di tale convincimento i versi del poeta non avrebbero d'ora innanzi mancato di fare professione, sicché le parabole siderali a cui si innalza la parola della poesia («kometenthaft» e «quasistellar») <sup>27</sup> convivono adesso con la ripetuta rivendicazione della sua sovrana presenza, qui incoronata dal porpora del sangue umano («Mit [...] der Krone rot, | vom Purpurwort»), <sup>28</sup> altrove regale per levità di silenzio («König- | liche») <sup>29</sup> o per forza di rottura («und zackere an | der Königszäsur») <sup>30</sup>, e comunque sempre stante sull'asse verticale della dignità dell'uomo, così come evocata nei versi di *Hinausgekrönt* (Incoronato fuori) – «Und es steigt eine Erde herauf, die unsre, | diese» <sup>31</sup> – e di *Schädeldenken* (*Pensare di cranio*) – «Vom Erreichten umbüschet jetzt, zielblau/ aufrecht im Kahn» <sup>32</sup>.

Non è questo, s'intende, il gesto di chi voglia ancora asseverare a una presunta vocazione sublime e metafisica del dire poetico, come sembra invece suggerire Andrea Zanzotto quando afferma che Celan

---

<sup>26</sup> «Ché [...] in ogni poesia [...] la realtà intera è costretta su un palmo di terra, e in questa – regale! – angustia, che è un'angustia non solo spaziale ma anche temporale, le viene data la possibilità di affermarsi nel confronto con la parola poetica», Celan 2010 p. 46, traduzione lievemente modificata.

<sup>27</sup> «cometa», *Soviel Gestirne* (*Quanti astri*), Celan 1998, pp. 362-363; «quasistellar», *Ruh aus in deinen Wunden* (*Riposa nelle tue ferite*), *ivi*, p. 682-683.

<sup>28</sup> «Con [...] la corona rossa, | per la parola di porpora», *Psalm* (*Salmo*), *ivi*, pp. 378-379.

<sup>29</sup> «Regale», *Chymisch* (*Metabolico*), *ibidem*, pp. 384-385.

<sup>30</sup> «e vado zappettando intorno alla cesura reale», *Ich trink Wein* (*Bevevo vino*), *ivi*, pp. 1330-1331. Cfr., a questo proposito, Böschenstein, 1982-1983.

<sup>31</sup> «E si leva alta una terra, la nostra | questa», *Hinausgekrönt* (*Incoronato fuori*), *ivi*, pp. 466-467.

<sup>32</sup> «in mezzo ai cespugli di quanto è raggiunto, | blu terminale, | ritto nella barca», *Schädeldenken* (*Pensare di cranio*), *ivi*, pp. 646-647.

«restava pur sempre nel cono d'ombra di un verticalismo»<sup>33</sup>. D'altronde, anche l'assidua ricorrenza del verbo *stehen* nelle ultime raccolte poetiche («Aus dem zerscherbten|Wahn|steh ich auf»<sup>34</sup>) si lascia a stento leggere quale riflesso della prostrazione esistenziale del poeta. No, ciò che Derrida sostiene a proposito del *Meridiano* e del suo rilancio del vocabolario della sovranità, dimostra la propria virtù rivoluzionaria anche nel verticalismo di molti versi celaniani: assurda e aporetica, la loro statura verticale è fatta a immagine e somiglianza della dignità dell'uomo. Non c'è poema che, attingendo alle parole della regalità – anche quella religiosa –, non ne decostruisca il senso per affermare, una volta di più, la presenza umana e terrestre della poesia. Di qui, per esempio, l'inserzione delle parole di Meister Eckhart nei versi di *Du sei wie Du*, dove il *Surge illuminare* e la sua versione ebraica, *kumi ori*, aggrumano intorno a sé non già qualche presunta illuminazione dello spirito, bensì la strenua presenza della parola che dice il buio, «Sprache, Finster-Lesene»,<sup>35</sup> e che al contempo dice, riattivando l'etimologia di 'lesèna' (in arabo 'lingua'), la connaturata statura della parola poetica – alta e ritta al pari di lesena.

E poiché l'innato verticalismo del verso non vive affatto nell'ombra della tradizione, ma scaturisce da una possente rivolta contro la retorica dei valori implicita nel linguaggio, il suo apparire sempre si manifesta nel *ductus* dell'aporia. Così, in un poema del 1968, *Sandentadette* (*Snobilitata dalla sabbia*), non soltanto il moto ascendente del verso conclusivo sorge dalla crasi di genuflessione e innalzamento («Gekönigte, knie|herauf»)<sup>36</sup>, ma anche la regalità del Tu femminile, qui commisto di allusioni alla parola della poesia, si afferma nell'aperta contraddizione con il gesto profanatore annunciato nell'incipit e portato innanzi fino all'ultimo, paradossale distico. E così pure un altro poema dello stesso anno, nel quale le parole si stagliano ritte e verticali, («die Buch|staben stehen aufwärts»), invoca la sovranità altrimenti sovrana del

---

<sup>33</sup> Zanzotto 2011, p. 145.

<sup>34</sup> «Dall'infranta|follia|io mi levo», *Es wird* (*Esisterà*), Celan 1998, pp. 1332-1333.

<sup>35</sup> «linguaggio, lesèna di buio», *Du sei wie du* (*Sii come sei*), *ivi*, pp. 1090-1091.

<sup>36</sup> «reginata, inginocchiati|quassù», Celan 2001, pp. 253-254.



dire poetico («dennoch: | dien noch, | fürchte noch, | fürste | noch»)³⁷ attraverso la permutazione di servitù e imperio, timore e dominio, tanto più paradossale, quanto più umana ne è la sostanza.

Di questo gesto libertario e aporetico che suggella la maestà del poema, Celan diceva le ragioni in una lettera alla moglie, là dove la terra della poesia appare sull'orizzonte utopico quale «Exile et Terre de la Fierté de l'Homme»³⁸.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Il meridiano*, in *La verità della poesia: Il Meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993, pp. 3-22.

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

*Werke. Tübinger Ausgabe – Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. von Bernhard Böschenstein und Heino Schull unter Mitarb. von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.

„*Mikrolithen sinds, Steinchen*“: *Die Prosa aus dem Nachlaß*, hrsg. und komm. von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005; trad. it. *Microliti*, a cura di Dario Borso, Rovereto, Zandonai editore, 2010.

PAUL CELAN — GISELE LESTRANGE, *Correspondance (1951-1970)*, éd. et commentée par Bertrand Badiou avec le concours d'Eric Celan, Paris, Seuil, 2001.

### Altre opere

RILKE, R. M., *Poesie (1908-1926)*, edizione con testo a fronte a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.

ZANZOTTO, A., *Per Paul Celan*, in CELAN, *Poesie sparse pubblicate in vita*, a cura di Dario Borso, Roma, nottetempo, 2011.

---

³⁷ «le lettere|stan verso l'alto», «eppure:|servi ancora!|temi ancora!|dominal ancora!»; *Lehmgetier* (Bestiame di argilla), ivi, pp. 398-399.

³⁸ Celan, *Lettera a Gisèle Lestranger*, in Celan — Lestranger 2001, p. 317.

### Scritti critici

- BALDI, M., *Paul Celan. Una monografia filosofica*, Roma, Carocci, 2013.
- BÖSCHENSTEIN, B., *Hölderlin und Celan*, «Hölderlin-Jahrbuch», 23, 1982-1983, pp. 147-155.
- CLARK, T., *By Heart: A Reading of Derrida's "Che cos'è la poesia?" through Keats and Celan*, «The Oxford Literary Review», 15 (1-2), 1993, pp. 43-78.
- DERRIDA, J., *Che cos'è la poesia*, in FERRARIS, *Postille a Derrida*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1990, pp.238-247.
- ID., *La Bestia e il Sovrano*, a cura di G. Dalmasso, Milano, Jacobo, 2009
- ID., *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986.
- ID., *Sovereignties in Question: The Poetics of Paul Celan*, a cura di Th. Dutoit, O. Pasanen, New York, Fordham University Press, 2006.
- ID., *The Majesty of the Present*, «New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies», 91, 2004, pp. 17-40.
- MIESZKOWSKI, J., *Ich, ach, auch: Certain Also-Ran Languages of Jacques Derrida*, in «The Oxford Literary Review», 33.2, 2011, pp. 207-230.
- RANCHETTI, M., *Capire o interpretare*, in Miglio C. – Fantappiè I. (curr.), *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del convegno Napoli, 22-23 gennaio 2007, Napoli, Il Torcoliere, 2008, pp. 63-73.
- VALTOLINA, A., *Avec lui vers lui: Jacques Derrida e la poesia di Paul Celan*, in *Spettri di Derrida*, a cura di Barbero C., Regazzoni S., Valtolina A., Genova, Il Melangolo, 2010, pp. 459-476.

### Sitografia

- MIGLIO, C., *Paul Celan's translational poetics and ethics of "repetition"*, in "Il porto di Toledo", 22.11.2013, [http://www.lerotte.net/index.php?search=1&id\\_article=313](http://www.lerotte.net/index.php?search=1&id_article=313).

# Paul Celan / Jacques Derrida: *Unitamente* Sulla configurazione segreta dei luoghi per la memoria

*Ylenia Carola*

## UNITAMENTE

Dreizehnter Feber. Alla bocca del cuore  
lo Schibboleth si riaccende. Con te,  
Peuple de Paris. *No pasarán*

Pecorella a sinistra: lui, Abadias,  
il vecchio della Huesca, arrivò con i cani  
sopra il campo, in esilio  
eretto bianco una nuvola  
di umana nobiltà, pronunciò  
a noi la parola nella mano, di cui avevamo bisogno, era  
lo spagnolo dei pastori, dentro,

nell'algida luce dell'incrociatore «Aurora»:  
la mano fraterna, che fa cenno con  
la benda tolta dagli  
occhi grandi come una parola – Petropolis, la  
città nomade degli indimenticati, stava  
toscanamente a cuore anche a te.

*Friede den Hütten!*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *In eins*, Celan 1998, p. 462. Traduzione mia.

## Verso i margini, all'ombra dell'alterità

Scrivere è uno sprofondamento. Un lavoro viscerale, intenso, a volte doloroso. È un tirarsi fuori dal mondo per riuscire a raccontare una forma o una luce che di quel mondo fa parte. La scrittura narra di luoghi e apre essa stessa uno spazio. Diviene la concrezione di un'intimità, di un segreto, di una memoria che attraversa il linguaggio per cristallizzarsi in una traccia continuamente leggibile e riattingibile nell'avvenire. Nell'ampio spettro di generi verso cui la scrittura può orientarsi, Hannah Arendt ha distinto le poesie «tra le cose di pensiero dell'arte» come «le cose più vicine al pensiero in sé» e, al tempo stesso, «le meno 'cose' tra le cose del mondo»<sup>2</sup>. Esperienza, linguaggio, vita. Tante volte Paul Celan aveva ribadito questa triangolazione; in un carteggio con Erich Einhorn, il poeta si era espresso così:

Non c'è una sola riga delle mie poesie che non abbia a che fare con la mia esistenza; io sono, lo vedi, a mio modo, realista<sup>3</sup>.

Anche in una lettera risalente al 19 gennaio 1963, indirizzata alla conoscente Tanja Adler-Sternberg, Celan aveva ribadito vigorosamente:

Io non faccio "letteratura", Tanja. La mia vita, la nostra vita, quella di mia moglie e di mio figlio Eric, che adesso ha sei anni e mezzo, è stata davvero sconvolta dai Signori Tedeschi, che sono rimasti proprio gli stessi. La poesia mi tiene su e mi mantiene, talvolta con vera sofferenza<sup>4</sup>.

Di rado Celan parlava in modo diretto della sua scrittura poetica, dei suoi fondamenti poetologici e possibili letture interpretative. Aveva scelto come proprio mezzo espressivo la poesia (distinguendola con fare ostinato da forme di intrattenimento letterario o di produzione artistica fine a se stessa: in questo senso va inteso l'inciso «io non faccio "letteratura"»), parlarne in altri termini sarebbe risultato sempre impreciso e affatto necessario («Cosa posso dire d'altro? Le mie poesie

---

<sup>2</sup> Arendt 2004, p. 122.

<sup>3</sup> Shmueli 2002, pp. 23-24.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

hanno già parlato», «le mie poesie sono così esplicite»<sup>5</sup>). Celan attinge da una zona interstiziale dove la più intima essenza e i fatti sovraperpersonali si mescolano tra loro parlando 'la lingua della poesia'. In quest'ottica, la sua scrittura va intesa come un taglio sul vivo. Esige un gradiente di oscurità, ma il suo senso è sempre portato a segno. Privata come una biografia, universale al pari di una preghiera, reale quanto la storia, la poesia celaniana. E tra questo specifico spazio letterario e lo spazio filosofico i margini sono labili, permeabili, *porosi*. È Derrida stesso a confidarcelo:

Senza mescolarle, dico che la questione della frontiera tra le due non è una questione frivola. C'è nei testi filosofici qualcosa di letterario, e viceversa, ma determinare il senso, la storia, e una certa porosità delle frontiere è tutto il contrario che confonderle e mescolarle. Il limite mi interessa tanto quanto il *passo al limite* o il *passo del limite*. Esso suppone *gesti multipli*<sup>6</sup>.

Orizzonte filosofico e orizzonte letterario sono forme del pensiero che non costringono i propri temi in rigorose ripartizioni; al contrario, si attestano come dimensioni dalle frontiere frastagliate, mobili e ricettive, a più sfaccettature. La sensibilità derridiana si attesta in perfetta sintonia con le possibilità e le implicazioni che Celan riconosce alla sfera poetica; a testimoniario, un pensiero che ha quasi il sapore di una confessione:

Mon «premier» désir ne me portait sans doute pas vers la philosophie, plutôt vers la littérature, non, vers quelque chose que la littérature accueille mieux que la philosophie<sup>7</sup>.

Attribuendo alla letteratura una notevole carica potenziale di «accoglienza» e affermandone la «porosità» di frontiere, Derrida attinge – forse anche inconsapevolmente – all'universo abissale di Celan.

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 36.

<sup>6</sup> Derrida 2010, p. 27; corsivo mio.

<sup>7</sup> «Senza alcun dubbio il mio "primo" desiderio mi portava non tanto verso la filosofia quanto verso la letteratura, anzi, verso qualche cosa che la letteratura *accoglie meglio* della filosofia». Cfr. Derrida 1992, p. 127; trad. it. mia, corsivo mio.

Nell'ottobre del 1960, durante la stesura del discorso di ringraziamento per il conferimento del Georg Büchner Preis, sull'onda di una lunga serie di calcoli subliminali, il poeta era giunto all'insieme concettuale:

Das Gedicht { offen porös spongiös –<sup>8</sup>

Nell'agire filosofico e nel fare poetico c'è un esporsi («offen») e un offrirsi («porös») che ricorda il respiro di una spugna («spongiös –»), in cui la corrente degli eventi e delle circostanze della vita vi filtrano dentro e fuori, in tutta la loro contingenza e imprevedibilità inarrestabile. In un momento di massimo sbando storico e smarrimento dialettico, Celan decide di poetare; partendo da un senso complesso del presente, in cui persino le parole, tra tante macerie materiali e spirituali, sono avvertite come scorie del passato devitalizzate e sfigurate dei loro significati. Ciò comporta una scrittura fratturata, pausata, balbuziente d'orrore e incertezza, ma riempita di autentico contenuto esistenziale. Il discorso poetico si concentra entro uno spazio psicologico, mnestico, aperto alle esperienze dell'esistenza, che 'scava' in quella dimensione di verità e contraddizioni dell'umano. Paradossalmente, la poesia può affermarsi solo *al limite della sua stessa possibilità d'essere*:

Es behauptet sich – erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulierungen, nun auch diese –, das Gedicht behauptet sich am Rand seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück<sup>9</sup>.

Slittare ai margini del centro, custodire e abitare la soglia, attendere e inaugurare nuovi luoghi interlocutori: la poesia, in un percorso altalenante di identità e alternativa al presente, si afferma nella bruciante contraddizione di chi, «ferito di realtà e realtà cercando»<sup>10</sup>, intende fare

---

<sup>8</sup> Cfr. Celan 1999.

<sup>9</sup> «Il poema – dopo tante formulazioni radicali mi concedano ora pure questa – si afferma al margine di se stesso; per poter sussistere esso incessantemente si evoca e si riconduce dal suo Ormai-non-più al suo Pur-sempre.» Cfr. Celan 1983, p. 54; trad. it. Celan 2008, p. 15.

<sup>10</sup> Nell'originale tedesco: «wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend». Ivi, p. 36.

ancora un tentativo. Per dare una nuova prospettiva di speranza e consapevolezza all'essere, per regalare un pegno di riflessione per il futuro. Auschwitz diviene la condizione imprescindibile della testimonianza poetica, *conditio sine qua non* e *conditio per quam* a un tempo. «Gli anni, e le parole, trascorsi. Siamo sempre noi»<sup>11</sup>, aveva scritto il poeta. Se davvero l'oggi deve arrendersi al fatto che «la storia ha divorato la geografia»<sup>12</sup>, la poesia può ancora accogliere le schegge impazzite dell'esistenza. E Paul Pessach Antschel può diventare Paul Celan, anagramma incompleto di un io aggredito dalla Storia.

«Dunkel» ist das Gedicht zunächst durch sein Vorhandensein, durch seine Gegenständlichkeit, -ständigkeit; dunkel also im Sinne einer jedem Gegenstand eigenen, mithin phänomenalen Opazität; in dem Sinne also, daß es von sich her, als ein Vorhandenes verstanden sein will<sup>13</sup>.

Verso quel buio della storia, la poesia fa rotta. E in modo sensibilmente ricettivo, assorbe e diviene essa stessa parte di quell'oscurità – diagnosticata da Celan nei termini di una «oscurità congenita»<sup>14</sup> –; l'opacità fenomenale assunta dalla natura poetica corrisponde alla fragile precarietà dell'essere, ulteriormente scompaginata dall'avvento della Shoah. Si tratta di un'opacità assoluta e accecante, al pari delle cifre della «neve», della «cenere» e della «sabbia», così come dei colori «bianco», «nero» e «grigio» che ricorrono nell'*opus* poetico celaniano: tutte forme differenti di oscurità, che tuttavia non si allontanano mai dalla realtà empirica; sono troppi legati alla memoria del genocidio.

---

<sup>11</sup> «Die Jahre, die Worte seither. Wir sind es noch immer». Cfr. Celan 1998, p. 352; trad. it. *ivi*, p. 353.

<sup>12</sup> È questa l'espressione con cui Celan scrive a Ilana Shmueli; cfr. Shmueli, 2002, p. 46.

<sup>13</sup> Cfr. Celan 2005, p. 137, *Fragm.* n. 248.2; trad. it. Celan 2010, p. 73, «"Oscura" è la poesia innanzitutto nella sua datità, nella sua oggettualità, oggettività; oscura dunque nel senso di un'opacità comunque fenomenica propria a ogni oggetto; nel senso dunque che vuol essere compresa per se stessa, come un dato».

<sup>14</sup> «Das Gedicht ist als Gedicht dunkel, es ist dunkel, weil es das Gedicht ist. Darunter, unter dieser *kongenitalen Dunkelheit* verstehe ich freilich nicht etwa jene Lichtenbergschen Zusammenstöße von Büchern und Leserköpfen, bei denen es nicht immer vom Buch her hohl Klingt; im Gegenteil, das Gedicht will verstanden sein, es will gerade, weil es dunkel ist verstanden sein –: als Gedicht, als <Gedichtdunkel>». Cfr. *ivi*, p. 132, *Fragm.* n. 242.2; corsivo mio.

Die Dunkelheit des Gedichts = die Dunkelheit des Todes. Die Menschen = die Sterblichen. Darum zählt das Gedicht, als das des Todes eingedenk bleibende, zum Menschlichsten am Menschen<sup>15</sup>.

Nelle trame della poesia, attraverso l'attento mosaico di sillabe e parole, pause e vuoti di sospensione, prendono forma dei 'passaggi'<sup>16</sup> da attraversare con la lettura. Il fine è di esperire un evento, che «è sempre anche una nuova connotazione dello spazio e una nuova connotazione del luogo»<sup>17</sup>; in questo senso, nel componimento poetico *Sprich auch du*<sup>18</sup> si legge a più riprese la necessità morale, di portata personale e collettiva insieme, di 'prendere parola' imprimendo al proprio pensiero un senso (*Sinn*) e un'ombra (*Schatten*): è la verità del testimone fatta di storia e di buio, precaria e incerta di trovare asilo e sopravvivere, minacciata dal tempo e dalla morte.

In modo analogo e sinergico, anche Jacques Derrida ha affermato la necessità di ri-comprendere – inteso in questa sede nella sua doppia accezione verbale di 'tornare a racchiudere' e 'capire di nuovo il contenuto' –, all'interno del campo di riflessione filosofica, la cifra dell'ombra e delle tenebre, nonché della verità. Derrida ha attentamente vagliato lo statuto di un'eredità culturale globale che ha caratterizzato la tradizione metafisica occidentale. Nel corso dei secoli filosofi e scuole di pensiero hanno ripetutamente provato a fare luce su tutti gli interrogativi più vitali e reconditi affiorati nell'animo umano, per confezionare verità universali da offrire all'uomo. Eppure questo progetto di lumeggiare a tutti i costi, di acclarare ogni forma esistente di non-conoscenza diradando una volta per tutte i raggi dell'ambiguità e dell'oscurità, rappresenta un progetto in cui è annidato a priori un funzionamento dittatoriale, un'intransigente 'fotologia' che si impone con la violenza e la discriminazione. Ne scaturisce l'immagine di una realtà polarizzata secondo un regime

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 151, Fragm. n. 267.5; «L'oscurità della poesia=l'oscurità della morte. Gli uomini=i mortali. Per questo la poesia, in quanto memore della morte, appartiene a ciò che vi è di più umano nell'uomo», trad. it. Celan 2010, p. 83.

<sup>16</sup> Leggiamo in uno dei frammenti pubblicati postumi: «Gedichte sind Durchgänge: À toi de passer, vie!» [«Le poesie sono passaggi: À toi de passer, vie!»], ivi, p. 23, Fragm. n. 19; trad. it. mia.

<sup>17</sup> Cfr. Barani 2012, p. 96.

<sup>18</sup> Celan 1998, pp. 230-231.



oppositivo e gerarchico, nel quale il primo termine di ogni binomio concettuale (*originario/derivato, essere/divenire, verità/falsità, presenza/assenza, luce/ombra*) vanterebbe in esclusiva una rilevanza positiva e fondante. Dietro una tale economia metafisica agisce un circuito speculativo dispotico e fallace.

Proprio per questo, nel saggio *Violenza e Metafisica*, nel paragrafo intitolato *Violenza della luce*, Jacques Derrida solleva in merito un interrogativo provocatorio, trasversale, che dondola sui margini gnoseologici del filosofico e dello scientifico: non sempre «verità» e «bene» coincidono necessariamente con la «presenza» e la «luce»:

Ma già il sole platonico, non chiariva il sole visibile e *l'ex-cedenza* non si produceva nella meta-fora di questi due soli? Il Bene non era la *sorgente* – necessariamente notturna – di ogni luce? Luce (al di là) della luce. Il cuore della luce è *nero*, è stato spesso notato. Per di più il sole di Platone non rischiara soltanto: genera. Il bene è il *padre del sole visibile* che procura agli esseri la «genesi, la crescita e la nutrizione» [Repubblica, 508a-509b]<sup>19</sup>.

Derrida si propone di indagare e dimostrare la gravidanza di senso che anche ombre e ambiguità possono racchiudere: le pretenziose luci razionali non sono in grado di penetrare nell'essenza delle strutture originarie della realtà. Inutile far luce sull'oscuro, se allora la luce non è il vettore per il raggiungimento della meta sperata. Irrilevante risulta individuare l'altro a partire da se stessi, se il mondo non è organizzato in assi antinomici. Anche la filosofia di Derrida, al pari della poesia di Celan, deve scivolare lungo i propri margini; perché muoversi a partire dalle estremità consente un *oltrepassamento*, e permette di interrogare limiti ed estranietà. In un saggio che inaugura l'opera intitolata – per l'appunto – *Margini. Della Filosofia* (1972), viene affrontata con chiarezza la questione:

Ampio fino a credersi interminabile, un discorso che si è chiamato filosofia [...] ha sempre voluto dire il limite, compreso il suo. Nella familiarità delle lingue da esso dette (istituite come) naturali, quelle che gli furono elementari, questo discorso ha sempre tenuto ad assicurarsi il dominio del limite (*peras, limes, Grenze*). Esso l'ha riconosciuto, concepito, posto, declinato in tutti i modi possibili; e di conseguenza,

---

<sup>19</sup> Cfr. Derrida 2002, p. 108.

nello stesso tempo, per meglio disporne, l'ha trasgredito. Era necessario che il suo proprio limite non gli restasse estraneo. Esso se ne è dunque appropriato, il concetto, ha creduto di dominare il margine del suo volume e di pensare il suo altro<sup>20</sup>.

Derrida imputa alla filosofia occidentale la presunzione di volere assurgere a tempio sacrale della conoscenza, mostrando di essere capace d'intendere e spiegare anche i suoi stessi limiti. Ma una disciplina che sceglie se stessa come presupposto non può non rivelarsi che «priva di fondamento [bodenlos]». L'ambizione dell'afferramento concettuale di ciò che è esterno e sconosciuto, attesta una contraddizione in termini.

La filosofia ha sempre tenuto a questo: pensare il suo altro. Il suo altro: ciò che la limita e di cui essa rileva [relève] nella sua essenza, nella sua definizione, nella sua produzione. [...] Tenere a pensare il suo altro: il suo proprio altro, il proprio del suo altro, un altro proprio? A pensarlo *come tale*, a riconoscerlo, lo si manca. Ce lo si appropria, se ne dispone, lo si manca, o piuttosto si manca (di)/il mancar(lo) [«on manque de le manquer»], il che, rispetto all'altro, fa sempre lo stesso. Tra il proprio dell'altro e l'altro del proprio<sup>21</sup>.

Paradosso altrimenti senza attenuanti, la filosofia non deve né può spingersi in alcuna approssimazione categoriale, e non sarà mai in grado di avventurarsi in 'abbordaggi concettuali' del genere, in quanto sottometterebbero l'altro' e l'«estraneo» a una pretesa cognitiva innestata a partire dall'ipseità e altri simili concetti di proprietà. Rovesciando un noto assunto derridiano, va constatato che *l'altro è altro perché è segreto*<sup>22</sup>. E se φιλοσοφία [*philosophía*], nella sua accezione più autenticamente filologica, evoca una passione di fondo per la sapienza, vale allora riconoscere che l'unico atteggiamento inerente in questo caso resta una totale *philia*-per-l'altro, capace, per l'altro, a rinunciare a ogni preventiva forma di *sophia*.

---

<sup>20</sup> Derrida 1997, p. 5.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 6-7.

<sup>22</sup> Il riferimento riguarda l'adagio «l'altro è segreto perché è altro», divenuto inoltre sottotitolo alla serie di interviste raccolte da Samantha Maruzzella in Derrida 2010.

Contro e dietro la luce, in bilico sui margini, verso l'alterità. Da questa stessa volontà di affermazione e precarietà si muove Celan e, seppure la trama analogica e allusiva del poema s'infittisce<sup>23</sup>, esso non rimane mai chiuso in se stesso, ma s'irraggia verso nuove direzioni, camminando, procedendo a tentoni: parla all'altro'.

Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht. Gewiß, es spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache. Aber ich denke – und dieser Gedanke kann Sie jetzt kaum überraschen –, ich denke, daß es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in fremder – nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen – gerade auf diese Weise *in eines Anderen Sache* zu sprechen – wer weiß, vielleicht in eines ganz Anderen Sache<sup>24</sup>.

## Unitamente: la poesia come cripta della storia e dell'incontro

IN EINS

Dreizehnter Feber. Im Herzmund  
erwachtes Schibboleth. Mit dir,  
Peuple  
de Paris. *No pasarán*<sup>25</sup>

Derrida si sofferma su questi versi di Celan, attento al mosaico di significati siglati nei *corpora* di idiomi linguistici differenti. Ricorrono in sequenza: una data in lingua tedesca («dreizehnter Feber»), un antico lemma ebraico («Schibboleth»), il popolo parigino citato nella sua lingua madre («Peuple de Paris»), e un verbo spagnolo di forma negativa («no

<sup>23</sup> Annota Celan: «Bei soviel Angst soviel Symbolik», cfr. Celan 2005, p. 23, Framm. n. 22.

<sup>24</sup> «Ma il poema parla, vivaddio! Esso non smarrisce il senso delle proprie date, eppure – parla. Certo, esso parla, sempre e soltanto, rigorosamente in prima persona. 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*», cfr. Celan 1983, p. 53; trad. it. in Celan 2008, p. 14.

<sup>25</sup> Celan 1998, p. 462, cfr. traduzione italiana nota 1.

pasarán») in coda. Trame di vicende e date intessute 'unitamente' – precisamente questo, il titolo –; l'atto poetico qui cuce tra loro frammenti di realtà disperate, concentrate – quasi contratte – in seno a una strofa di pochi versi irregolari. Nel suo sforzo di avvicinamento e appropriazione del testo poetico, Derrida riconosce una tensione dei significanti che sembra però sottrarsi a ogni sforzo traduttivo:

Come il resto del poema, e ben al di là di quanto ne potrei dire, questi primi versi sembrano evidentemente cifrati.

Che siano cifrati è l'evidenza stessa: in più sensi e più lingue. Cifrati in primo luogo perché annoverano una cifra, la cifra del numero 13. [...] Questi primi versi sono cifrati in un altro senso: più di altri sono intraducibili. Ciò che sembra sbarrare il passaggio della traduzione, è la molteplicità delle lingue nello stesso poema, in una volta sola. Quattro lingue, come una serie di nomi propri e di firme datate, il quadrante di un sigillo<sup>26</sup>.

Derrida ha sempre riconosciuto Paul Celan quale «immenso poeta-traduttore»<sup>27</sup>, e ricerca caparbiamente un'opportuna chiave interpretativa per penetrare nel cuore di un componimento che, di primo acchito, appare letteralmente intraducibile. Il senso di raccoglimento, l'anelito riunitivo preannunciato dal titolo si sfilaccia fatalmente fin dai primi quattro versi, in cui si rincorrono espressioni in lingue straniere differenti: l'effetto ricreato è quello di un virtuale labirinto di frontiere, dove ogni passaggio sembra proibito. Il significato di ogni verso appare già sempre spostato altrove, alluso e rinviato nelle parole successive, restando illeggibile. Tuttavia, questo impatto straniante rappresenta il primo passo verso un livello più profondo di comprensione del testo. Gli idiomi linguistici presenti vanno identificati come «una serie di nomi propri e di firme datate», ovvero matrici di uno specifico spazio-tempo che procedono metonimicamente in riferimento a una parte (di luogo, di mondo; di evento, di storia) per ricordarne il tutto<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Derrida 1991, p. 36.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Da questo Derrida ci mette in guardia prima ancora di addentrarsi nell'interpretazione della poesia di Celan: «una data è sempre anche una metonimia», cfr. *ivi*, p. 35.

Celate e denudate ognuna nel proprio significante, si scoprono allora presenti sulla scena poetica di *In eins* la Germania, la Francia, la Spagna e – come in una sorta di eterno ritorno –, la mitica Babele. I tasselli «dreizehnter Feber», «Peuple de Paris», «no pasarán» e «Schibboleth» valgono come dei ragionamenti-cerniera, fossili linguistici che nella precipua intersezione dei due piani significante/significato ci restituiscono lo spettro di momenti epocali verificatisi nei luoghi in cui le lingue corrispondenti li hanno cristallizzati. Si tratta di una serie di anniversari crittografati ma irrinunciabili, e che la poesia intende per questo commemorare ancora.

Il tredici febbraio, data commemorata da Celan in tedesco nella sua variante austriaca, coincide doppiamente nella sua 'linguamadre' e lingua 'della madre', Friederike Schrage (originaria di Sadagora, città della Bukowina restata sotto l'influenza austriaca dal 1774 al 1918). Derrida riconduce tale data al 1962: anno in cui a Parigi – e Celan è, quel giorno in quell'anno, a Parigi – vi è la sepoltura delle vittime della sanguinosa repressione avvenuta presso la fermata metropolitana Charonne. In quell'occasione il 'popolo di Parigi' manifestava contro l'OAS (Organisation de l'Armée Secrète) che terrorizzava la Francia con complotti e attentati sanguinosi; per l'occasione, francesi e algerini invocavano con grida unanime la pace, l'epilogo definitivo della barbarie e delle discriminazioni. Altro spazio, altro tempo, stessa volontà: «no pasarán!» è il messaggio di forza e speranza di Dolores Ibárruri e tutto il fronte comunista spagnolo che, come lei, fronteggiava con ideali e sangue l'avanzata delle truppe nazi-fasciste. Correva l'anno 1936.

Il «no pasarán!» è in fondo una forma spagnola di «Schibboleth», ennesima parola d'ordine, riconfigurazione di frontiere, lotte e destinazione al passaggio. Proprio come accadde inestimabile tempo fa, sul confine del territorio giordano, quando la corretta pronuncia del significante ebraico era decisionale per la condizione della propria salvezza. Propriamente e ulteriormente, «Schibboleth» rimarca:

[...] l'insignificanza della lingua, del corpo propriamente linguistico: non può prender senso che a partire dal luogo. Per luogo intendo tanto il rapporto a una frontiera, al paese, alla casa, al suolo, quanto ogni sito, ogni situazione in generale a partir da cui, praticamente, pragmaticamente, si legano le alleanze, i contratti, si stabiliscono i codici e le convenzioni che danno senso all'insignificante, istituiscono

delle parole d'ordine, piegano la lingua a ciò che la eccede, ne fanno un momento del gesto e del passo, la secondarizzano o la «rigettano» per ritrovarla<sup>29</sup>.

Lingue e date funzionano come delle tracce: sono i due assi cartesiani dalla cui incidenza è possibile ricostruire delle configurazioni segrete di luoghi per la memoria. Nella loro molteplicità, le lingue 'marcano come' le date e, ognuna in modo irripetibile, è 'marcata nelle' proprie date. E a fronte dell'evento poetico Celan sceglie di scrivere in una lingua speciale e specifica, crocevia babelico intraducibile, respiro di paesi diversi: ma negli interstizi di differenze plurime accorre l'unicità della testimonianza. Testimonianza di uno stesso cielo che insiste e ammantava la carta mondiale tratteggiata da In eins: quello della caduta, della persecuzione, della violenza e della morte. Una lingua e i suoi confini fungono in tutti i casi citati (tedesco, ebraico, francese, spagnolo) – e, ahimè, non solo – da cartine di tornasole di uno stesso polverone storico di demarcazione e fallimento, ma anche di databilità e significatività. In ciascuna forma di Schibboleth è infatti cicatrizzato il tracciato di più limiti, l'attraversamento tra scomparti, il passo di frontiera; e questa conditio di alterità attende nella poesia nuovi confronti e sintesi, non avvenuti nella storia. Perché dentro il poema si latita con la «patente d'infinito» [Unendlichsprechung]<sup>30</sup>, che lascia zampillare commemorazioni private insieme a calendari sconosciuti, e permette a tutte le estraneità e alle tracce esterne la possibilità di essere raccolte, accudite e portate sulle spalle.

Nella lingua, nella scrittura poetica della lingua, c'è solo dello *Schibboleth*. Come la data, come un nome, permette l'anniversario, l'alleanza, il ritorno, la commemorazione [...].

Il poema è questo anniversario che esso canta o benedice, questo anello donato, il sigillo di un'alleanza e di una promessa. Il poema ha, è alla stessa data di quella che benedice, è a lei, dà e ridà la data a cui tutto in una volta appartiene e si destina. A questo punto, in questo luogo sempre passato, sempre a venire, si cancella la frontiera tra la

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 44.

<sup>30</sup> «Die Dichtung meine Damen und Herren –: diese Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst!» [La Poesia, Signore e Signori: questa patente d'infinito data a quanto è pura mortalità e vanità!], cfr. Celan, 1983, p. 59; trad. it. in Celan 2008, p. 18.

cosiddetta circostanza esterna, la data «empirica» e la genealogia interna del poema. Ma questa genealogia è datata, non è un movimento essenziale, universale, atemporale. Uno *Schibboleth* passa così questa frontiera: per una data poetica, per una data benedetta, la differenza non ha più luogo tra l'empirico e l'essenziale, tra il fuori contingente e l'intimità necessaria. Questo non-luogo, questa utopia, è l'aver-luogo o l'evento del poema come benedizione, questo poema (forse) assoluto di cui Celan dice che non c'è (...*das es nicht gibt!*).

Con questa distinzione tra l'empirico e l'essenziale, si confonde un limite, quello del filosofico come tale, la distinzione filosofica. La filosofia si trova, *si ritrova* nei paraggi del poetico, o addirittura della letteratura. Vi si ritrova perché l'indecisione di questo limite è forse ciò che più la provoca a pensare<sup>31</sup>.

Intervalli aporetici di leggibilità/illeggibilità, date e parole sono marche che racchiudono al contempo segreto e ricordo, dono e fardello, troppo indecifrabile e *password* universale. La tensione tra tempi e la vertigine plurilinguistica della poesia innestano degli spazi curvi, vuoti che sono 'possibilità d'incontro' e in cui nuovi eventi continueranno a iscriversi. La poesia, testimonianza di un «tempo dell'umano», trasmuta allora in un sotterraneo di decantazione della memoria, *symbolon* e *topos* di un'esperienza in grado di essere reduplicabile all'ennesima potenza: e attraverso la lettura diviene al contempo varco di nuove consapevolezze, in cui le storie dei vari firmatari (autore, traduttori, fruitori) vengono coinvolte, sommate e arricchite<sup>32</sup>. La poesia è una cripta di storie e memorie, configurate spesso, per esigenza, in modo cifrato.

Un crepaccio pluritemporale, una foce a più orizzonti: una prospettiva interlocutoria pronta a debordare continuamente i propri parametri cronologici. Derrida, nel libricino *Schibboleth* dedicato all'amico Celan, esprime a chiare lettere che il momento della poesia, il tempo di questa *u*-topia come 'luogo del non-luogo', o di un 'luogo

---

<sup>31</sup> Derrida 1991, pp. 50, 63-64.

<sup>32</sup> «Diversi eventi singolari possono riunirsi, allearsi, concentrarsi nella stessa data, che diventa quindi la stessa e un'altra, tutt'altra come la stessa, capace di parlare all'altro dell'altro, a chi non può decifrare questa data assolutamente chiusa, una tomba, sull'evento che lei stessa marca», ivi, p. 18.

altro nel tutto', è la *chance* di uscire dal solco del *côté unique*, spezzare il silenzio della pura singolarità e accogliere momenti di *colloquium*: attivo, interrogativo, chiarificatore, estremamente spirituale e pragmatico al contempo.

Ma come in ogni autentico momento di riunione, di raccolta, di alleanza, è necessaria una particolare disposizione, percezione, attenzione: «Celan la chiama con una parola forte e connotata», prosegue Derrida, «la concentrazione»<sup>33</sup>. *Konzentration* in cui sono simultaneamente vivide e presenti «tutte le nostre date», e che ci permette di esserne coscienti, visitarle, abitarle, commemorarle. Bisogna andare in raccoglimento verso ciò che il poema ci offre. È questa la quintessenza di ogni marca cifrata, l'aprirsi alla condivisione con l'altro, segreto che fa sì che certi possano ancora pronunciare *Schibboleth* «con la bocca del cuore»<sup>34</sup>.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

*Werke. Tübinger Ausgabe – Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. von Bernhard Böschenstein und Heino Schmull unter Mitarb. von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.

„*Mikrolithen sinds, Steinchen*“: *Die Prosa aus dem Nachlaß*, hrsg. und komm. von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

*Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983; traduzione italiana *La verità della poesia, «Il Meridiano» e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008.

*Microliti*, a cura di Dario Borso, Rovereto, Zandonai, 2010.

---

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Ivi, p. 45.



### **Opere di Jacques Derrida**

*L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967; trad. it. *La scrittura e la differenza*, introduzione di Gianni Vattimo, Torino, Einaudi, 2002.

*Marges – de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972; traduzione italiana *Margini. Della Filosofia*, a cura di Manlio Iofrida, Torino, Einaudi, 1997.

*Schibboleth – Pour Paul Celan*, Paris, Éditions Galilée, 1986; traduzione italiana *Schibboleth – per Paul Celan*, Ferrara, Gallio, 1991.

*Points de suspension, Entretiens*, choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, 1992.

*Al di là delle apparenze. L'altro è segreto perché è altro*, a cura di Samantha Maruzzella, Milano-Udine, Mimesis, 2010.

### **Scritti critici**

ARENDET, H., *Vita activa, La condizione umana*, traduzione italiana di Sergio Finzi, Milano, Bompiani, 2004.

BARANI, L., *Derrida e il dono del tempo*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2012.

SHMUELI, I., *Dì che Gerusalemme è, Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970*, a cura di Jutta Leskien e Michele Ranchetti, Macerata, Quodlibet, 2002.



# Tra il dire e il detto, il crimine

## Sette tesi su Paul Celan e Bertolt Brecht

*Massimo Baldi*

EIN BLATT, baumlos,  
UNA FOGLIA, senz'albero,  
für Bertolt Brecht:  
per Bertolt Brecht:

Was sind das für Zeiten,  
Che tempi son questi  
wo ein Gespräch  
in cui un dialogo  
beinah ein Verbrechen ist,  
è pressoché un crimine,  
weil es soviel Gesagtes  
poiché così tanto già-detto  
mit einschließt  
include?<sup>1</sup>

### I

Celan scrive questa lirica nel luglio del 1968 mentre si trova in Germania per una serie di letture. In una lettera alla moglie, scritta durante il viaggio, si dichiara entusiasta della risposta di pubblico e di sensibilità riscontrata a Freiburg, a Kiel, a Frankfurt<sup>2</sup>. Da pochi mesi a Parigi è

---

<sup>1</sup> *Ein Blatt*, Celan 1998, p. 1190. Traduzione mia.

<sup>2</sup> Celan — Lestrangle 2001, p. 605.

scoppiata la rivolta studentesca. Celan vi ha dapprima aderito con entusiasmo<sup>3</sup>, prendendone poi rapidamente le distanze per due ragioni: il mantra per lui intollerabile dell'equiparazione tra le violenze della polizia e i crimini nazisti e il silenzio delle organizzazioni studentesche, dei partiti e dei sindacati sulla politica estera di Mosca. È dunque in questo stato di simultaneo entusiasmo per i rapporti con la cultura tedesca e delusione per i fatti politici parigini che Celan si rivolge a Brecht, un autore decisamente lontano dai propri canoni prediletti. Brecht non è Hölderlin, non è Trakl, non è Kafka, solo per citare alcune delle stelle fisse del firmamento celaniano. La necessità di questo colloquio ha dunque una rilevanza politica che non possiamo sottovalutare.

## II

Brecht scrive *An die Nachgeborenen* nel 1939. Si tratta di uno dei suoi testi più celebri, quasi un manifesto della sua poetica. In particolare la seconda strofa, quella richiamata da Celan, racchiude pressoché tutta la concezione brechtiana del rapporto, o per meglio dire del conflitto, tra sensibilità lirica e vigilanza sul presente storico:

Was sind das für Zeiten, wo  
 Quali tempi sono questi, quando  
 Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist  
 discorrere d'alberi è quasi un delitto,  
 Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!  
 perché su troppe stragi comporta silenzio!  
 Der dort ruhig über die Straße geht  
 E l'uomo che ora traversa tranquillo la via  
 Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde  
 mai più potranno raggiungerlo dunque gli amici  
 Die in Not sind?  
 che sono nell'affanno?<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Cfr. Baldi 2013, p. 175; Emmerich 1999, p. 150.

<sup>4</sup> Cfr. Brecht 1977, pp. 328-329.

Quella di Brecht è una missiva indirizzata ai posteri al cui centro si staglia il rapporto critico-dialettico tra l'immediata esigenza del 'lirico' e la mediazione stessa della realtà non linguisticamente elaborata e della sua non questionabile tangibilità. Questo è un tema che riguarda da vicino le scritture celaniane degli ultimi anni, in cui osserviamo un progressivo movimento in controtendenza rispetto al precedente che avrà il suo coronamento nel cosiddetto 'Ciclo di Gerusalemme'. Quello che rileviamo in questa fase è cioè l'irruzione dell'oggettualità reale e della maestà effettiva del non-linguistico nel campo linguistico-sintattico della lirica. E lo rileviamo come qualcosa che, nonostante la sua gradualità, si afferma in Celan in modo programmatico. Anche su questo binario interno alla meditazione del rapporto tra lingua e realtà corre il colloquio tra Celan e Brecht.

### III

Nella prima stesura, Celan dà alla poesia un titolo eloquente: *Von den Nachgeborenen*. Ciò significa che il testo è da intendersi non come una sorta di compendio o atto di eredità del testo brechtiano, ma come una 'risposta' di cui Celan si fa carico e che proviene da quei posteri a cui lo stesso Brecht indirizzava il proprio messaggio.

La questione centrale, a mio avviso, è di natura strettamente filosofica. Se Brecht infatti produce la dialettica esclusiva tra la dimensione lirica e quella storico-politica mantenendo programmaticamente, e certo artificiosamente, intatte le logiche e le dinamiche interne ai due poli, il percorso di ricerca poetica di Celan è sempre teso a concentrare in una via centrale, inquietamente mediana e terza, il conflitto tra di essi. Per Celan infatti, si può dire che non ci sia e non ci possa essere lirica senza *engagement*, né *engagement* senza lirica.

In questo senso non si può ignorare la lezione del Surrealismo che Celan, pur in modo critico ed eccentrico, recepì. Come sappiamo, Celan non adottò mai, se non in qualche esercizio di stile degli anni '40, i metodi e le procedure dei surrealisti. Ciò che apprezza e accoglie del Surrealismo è la necessità di attingere a una dimensione della lingua più profonda, liberata dai vincoli semantici ordinari e tutta tesa a produrre significato in modo 'altro', sul piano cioè della combinazione metonimica sempre intercettata verticalmente da un investimento sul

significato. Con questo, Celan marca un confine invalicabile tra sé e la poetica brechtiana. Anche se, devo aggiungerlo, in Celan questo oblio del linguaggio non è il segno di un abbandono della prassi di assegnare alle cose il proprio nome. Attraverso questo processo di sospensione, annullamento e produzione ex novo dei rapporti semantici, Celan intende, al contrario, assegnare alla cosa il nome che più le spetta, con ciò approssimandosi al realismo, a sua volta anomalo, di Brecht. L'inconciliabilità tra i due non sta dunque sull'asse Realismo/Surrealismo, ma si gioca piuttosto sul rapporto tra istinto lirico e volontà didascalica, un rapporto che Brecht declina nel senso di una contrapposizione critica, dolorosa e insanabile, e che invece Celan ridisegna e trascende ostinatamente, avendo di mira quella dimensione utopica e creaturale, quel 'mai-stato' vertiginosamente attuale della poesia e della giustizia in cui tra espressione e attualità può darsi una inquieta sintesi.

#### IV

La prima parola-chiave che balza agli occhi nel testo celaniano è «Blatt». L'ambiguità semantica che avvolge il termine è evidente. Il «Blatt» destinato a Brecht è da un lato un foglio, il più profano dei messaggi, e dall'altro una foglia. Il «Blatt» è inoltre «baumlos», non reca – e non appartiene a – nessun albero. Il suo legame con la dimensione lirico-naturale appare originariamente reciso. Nella poesia *Weißgeräusche*, scritta nel 1966, si legge: «Das Eine Geheimnis | mischt sich für immer ins Wort | (Wer davon abfällt, rollt | unter den Baum ohne Blatt)»<sup>5</sup>. La lirica accenna a scambi radiali di messaggi in bottiglia intorno a un tavolo, e dunque a un dialogo dominato da questo 'unico mistero' che si mescola a ogni parola. Ricordo solo di passaggio l'importanza della distinzione celaniana – e già benjaminiana – tra *Rätsel* e *Geheimnis*, tra enigma e mistero. E ricordo solo al volo che per Celan nel cuore della propria scrittura non c'è un mistero, ma un enigma, qualcosa cioè che può e deve essere risolto. L'albero senza foglia, in questo testo, ombreggia scarsamente su colui che si sottrae all'incantamento dello «Eine Geheimnis». L'albero senza foglie è il *buen retiro* o il confino dello

---

<sup>5</sup> «Quell'Unico Mistero | taglia la parola in bocca per sempre. | (Chi se ne discorda, rotola | sotto l'albero senza foglia.)», Celan 2008, pp. 758-759.

scettico, del forestiero della vita, proprio quel saggio indifferente e stoico che Brecht, in *An die Nachgeborenen*, dichiara di non poter essere pur desiderandolo: «Ich wäre gerne auch weise»<sup>66</sup>.

A questo albero senza foglie incapace di far ombra Celan oppone adesso un foglio/foglia senz'albero. Verrebbe da dire che anche in questo testo, in questo *Blatt*, in questo contro-messaggio non si può dunque parlar d'alberi. E invece sarebbe un errore.

Celan infatti, anche nei riguardi dell'utilizzo di immagini del regno biologico e naturale, e in particolare nell'utilizzo di immagini arboree, si è sempre collocato su di una drammatica terza via tra lirismo e linguaggio urbano. La poesia di Celan è piena di alberi – tutti svolgenti un ruolo emblematico proprio nel processo di letterarizzazione, di poetizzazione dell'oggi, dei tempi ancora oscuri in cui condusse la propria vita. L'albero è anzi in Celan, grazie alla sua qualità plastico-geometrica, quella cioè di ergersi e di tendere un arco tra il sottosuolo dell'assente e del sommerso e il soprassuolo del presente e del salvato, l'emblema *par excellence* del resistere in tempi oscuri, del produrre una svolta di respiro in mezzo a quest'aria che tocca respirare. Il «Blatt» che Celan invia a Brecht è dunque «baumlos» non nel nome di una rimozione patita dalla poesia e dalla scrittura celaniana. Si tratta piuttosto, a mio avviso, di qualcosa di interno al processo linguistico che è all'opera nel testo stesso.

## V

Veniamo al cuore dell'enunciato lirico celaniano. «Was sind das für Zeiten | wo ein Gespräch | beinah ein Verbrechen ist», scrive Celan, correggendo due volte il motto brechtiano, con una rimozione e con una sostituzione. La rimozione è evidente: a essere pressappoco un crimine, nel testo celaniano, non è più soltanto il discorrer d'alberi, ma il discorrere in generale. Sta qui, forse, il senso tutto interno all'economia della lirica da assegnare al «baumlos» della prima strofa. Questo foglio, questo messaggio indirizzato a Brecht, nasce da una rimozione originaria, una rimozione che, come tale, comporta un suo ripresentarsi alla coscienza in una forma diversamente combinata e

---

<sup>66</sup> «Vorrei anche essere un saggio», Brecht 1977, pp. 328-329.

linguisticamente allestita. In questo caso, la forma è quella privativa-negativa dell'aggettivo «baumlos». È qui che l'albero, proprio nell'annuncio della sua assenza, si iscrive nel testo. Ciò ha un innegabile valore mediatamente e immediatamente poetologico: qui, in questa sequenza rimozione-negazione-evocazione, Celan rappresenta infatti il movimento puro della sua poesia.

La seconda correzione è quella di «fast» con «beinah». La sostituzione ha un senso senza dubbio rafforzativo: alla vaga e retorica assimilabilità espressa dal «fast» brechtiano subentra la netta e nitida quasi-sovrapposibilità, l'estrema prossimità, espressa dal «beinah» celaniano. Il parlare, il linguaggio, è per Celan se non il crimine stesso, senz'altro il luogo del delitto – altro che casa dell'Essere! E il mestiere del poeta è dunque quello dell'inquirente che ricostruisce il delitto a partire dalle tracce e dagli indizi rimasti sulla scena di questo crimine. Qui si gioca la vera partita politica tra Celan e Brecht. Se infatti quest'ultimo vedeva nel linguaggio un elemento strumentale per un processo di analisi estetico-politica da condursi sul terreno della storia, e in forza di questo postulava la necessità di abbandonare un linguaggio lirico - salvo utilizzarlo nel teatro per produrre un effetto ironico e straniante - e far propria una lingua urbanizzata e critica, per Celan questa analisi politica può avvenire solo agendo direttamente sulla lingua come terreno privilegiato di un'iniziativa analitica che sia anche, come voleva lo stesso Brecht, azione rivoluzionaria. Il 'viva il re!' di Lucile evocato nel *Meridiano* – Büchner è probabilmente il più grande *magister* comune a Celan e a Brecht – è l'emblema di questo agire.

## VI

Il «Gespräch» è pressoché un crimine per il fatto di contenere/implicare già tanto «gesagtes». L'opposto cioè di quell'atto di libertà, di quel passo che la poesia dovrebbe rappresentare, se seguiamo il Meridiano.

Questa non virtuosa coazione a ripetersi del linguaggio include e trascende, per Celan, la questione del 'tacere sulle stragi' posta da Brecht. Giocando sul terreno del linguaggio come luogo del delitto, Celan getta sul rapporto tra lirica e giustizia uno sguardo più ampio e, nondimeno, politicamente più audace. Il «gesagtes» ricorda inoltre il



«bunte Gerede des An-erlebten – das hundert-l-züngige Mein-l-ge-dicht, l das Genicht»<sup>7</sup> di *Weggebeizt*. E certo richiama anche l'ambizione della poesia, espressa nel *Meridiano*, di emanciparsi dall'arte – intendendo con 'arte' anche e segnatamente l'artigianato letterario e lirico, la poesia come pratica manifatturiera, *à la* Benn. Qui si gioca e si concentra inoltre la partita decisiva e nevralgica del rapporto tra poesia e letteratura, che rappresenta per Celan il luogo di una riflessione agguerrita, talvolta persino incollerita - ma non per ragioni puramente idiosincratice. «Tu sei nella letteratura», scrive Celan in una lettera, motivatamente rabbiosa, a Ingeborg Bachmann. Essere 'nella' letteratura significa aggirare e disinnescare dolosamente l'arco teso tra poesia e giustizia. Essere e vivere 'nella' letteratura significa misconoscere la poesia nel suo stringere una limpida e radicale alleanza con il desiderio di riscatto dell'*assente*', dell'immateriale, dell'ammutilato. 'Letteratura', mondo letterario, dibattito letterario sono i luoghi in cui si espande e si diffonde quel *gesagtes*.

## VII

Chiudo lasciando problematicamente aperta una questione. Il grande assente in questo raffronto è stato il problema del rapporto con la dimensione strettamente estetica, con il piano cioè della dimensione attentiva-percettiva, soprattutto quando entra in gioco il problema della percezione e dell'arte di massa, così importante per Brecht e per la sua estetica del teatro. La questione, che inevitabilmente tira per la camicia anche la figura di Walter Benjamin, la lascio aperta. Confidando che in questa apertura si giochi molta della futura vitalità della meditazione sul rapporto tra Celan e Brecht, anche al di là della lirica *Ein Blatt*.

---

<sup>7</sup> «chiacchiera versicolore | dei fatti vissuti — la linguacciuta | miapoesia, la nullesia», Celan 1998, pp. 550-551.

## **Bibliografia**

### **Opere di Paul Celan**

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

PAUL CELAN — GISÈLE LESTRANGE, *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

### **Opere di Bertolt Brecht**

*Poesie 1933-1956*, traduzioni di M. Carpitella, C. Cases, E. Castellani, R. Fertonani, R. Leiser e F. Fortini, Torino, Einaudi, 1977.

### **Scritti critici**

BALDI, M., *Paul Celan. Una monografia filosofica*, Roma, Carocci, 2013.

EMMERICH, W., *Paul Celan*, Reinbek, Rowohlt, 1999.

IL PAESAGGIO, DA CUI IO –



# *Die Pole: la Gerusalemme interstiziale* di Paul Celan

*Lorella Bosco*

I POLI  
sono in noi,  
invalicabili  
nella veglia,  
nel sonno passiamo oltre, davanti alla porta  
della misericordia,

io perdo te a te, questo  
è il mio conforto di neve,

di' che Gerusalemme è,

dillo, come fossi io questo  
tuo bianco,  
come fossi tu  
il mio,

come potessimo essere noi senza di noi,

io ti sfoglio, per sempre,

tu pregando, tu giacendo  
ci liberi<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Die Pole*, Celan — Wurm 2003, p. 362. Laddove non compaia altra indicazione, le traduzioni sono mie.

Un aspetto dell'ebraismo di Celan è costituito dall'attenzione con cui il poeta seguì le vicende dello stato di Israele nel complesso scacchiere mediorientale. Il 6 giugno del 1967, data d'inizio della Guerra dei Sei Giorni, Celan partecipa alla manifestazione in favore di Israele che si tiene a Place de la Concorde. È anche il giorno in cui ricorre il dodicesimo compleanno del figlio Eric, un segno questo del nesso tra riscoperta dell'ebraismo e legame intergenerazionale, che indica inoltre un avvicinamento postumo alle idee sioniste del padre per le quali il poeta aveva mostrato in gioventù scarsa comprensione. Due giorni dopo Celan scrive a Franz Wurm: «Vi è inquietudine in me, a causa della situazione in Israele, delle persone laggiù, a causa della guerra e delle guerre. Israele deve vivere e per questo obiettivo deve essere impiegato ogni mezzo. Ma il pensiero di una catena di guerre, del mercanteggiare e delle trattative dei 'Grandi', mentre gli esseri umani si uccidono fra di loro – no, questo non riesco a pensarlo fino in fondo»<sup>2</sup>. Nello stesso giorno Celan scrive la poesia *Denk dir (Figurati)*, collocata al termine della raccolta *Fadensonnen (Filamenti di sole)* e da lui stesso definita «un poem sur Israël», che acclude alla lettera inviata all'amico Wurm. In questa lirica riecheggia uno dei punti più controversi del dibattito politico internazionale dell'epoca, il diritto del popolo ebraico all'accesso ai luoghi sacri e la legittimità del possesso politico e religioso di Gerusalemme da parte di Israele, che verrà sancito, con la conquista della parte orientale della città durante la Guerra dei Sei Giorni. *Denk dir* è dunque per Celan, che ne era particolarmente fiero, un modo di partecipare agli eventi in Medio Oriente dal suo 'esilio' parigino, ma non per questo testimonia di un sostegno senza riserve alla politica israeliana. L'antisemitismo che Celan avvertiva strisciante in molte delle critiche rivolte allo stato d'Israele lo rendeva però titubante nel manifestare apertamente i suoi dubbi. Nell'agosto del 1968 il poeta comincia a progettare un viaggio in questo paese, che avrà luogo dal 30 settembre al 17 ottobre 1969 su invito della sezione culturale del sindacato Histadrut dopo lunga intercessione da parte di Gideon Kraft, fratello dell'amica Ruth. Il momento centrale sarà costituito dalla visita di Gerusalemme.

Seguendo le riflessioni di Lydia Koelle, si può sostenere che il cammino di Paul Celan verso la Città Santa sia scandito da quattro

---

<sup>2</sup> Celan 1995, p. 71.

momenti salienti: disparità, identità, inversione ed esposizione. La disparità si riferisce all'esperienza fondante dell'esilio, dalla cui prospettiva è possibile scorgere in Gerusalemme il luogo di una speranza immanente ed escatologica al contempo; l'identità indica il momento della vita del poeta, il 1967, quando in seguito alla Guerra dei Sei giorni egli percepisce la sua appartenenza a una realtà non solo memoriale e culturale, ma radicata nell'*hic et nunc* storico come lo Stato di Israele in lotta per la sua sopravvivenza; l'inversione caratterizza la decisione di compiere il viaggio, quando il poeta nutre la speranza che la realtà israeliana possa essere la realizzazione delle aspirazioni e delle profezie legate a Gerusalemme; l'esposizione esprime la presa di coscienza, cui giunge il poeta durante il soggiorno israeliano e cui darà forma compiutamente al ritorno a Parigi, della ineludibile, ma feconda, natura polare dell'esperienza della Città Santa in cui è possibile la coesistenza di realtà e dicibilità, mondo e parola, io e tu, appartenenza ed esclusione<sup>3</sup>.

A guidarlo nel suo viaggio nella Città Santa è Ilana Shmueli che a questo avvenimento e alla sua amicizia con il poeta dedicherà un libro dal titolo: *Sag, dass Jerusalem ist (Di' che Gerusalemme è)*<sup>4</sup>. Anche per la Shmueli, che aveva scelto la via dell'emigrazione in Israele, l'addio alla Bucovina, alla lingua e alle memorie d'infanzia non era stato privo di laceranti conflitti. Paul e Ilana si rivedono dopo vent'anni a Parigi, nel 1965. Si incontreranno in Israele quattro anni più tardi e qui Ilana adempirà alla promessa fatta in una lettera a Paul: «Voglio mostrarti Gerusalemme»<sup>5</sup>. Il *nostos* del poeta in Israele, al di là del pur forte legame storico costituito dai recenti sviluppi politici, ha lo scopo di 'rammemorare', sia sul piano individuale sia su quello archetipico. Sul piano individuale ciò comporta il rafforzamento del legame con la Shmueli che condivide le memorie della giovinezza, della comune terra natia, della lingua materna. Su un piano più generale e potremmo dire archetipico, il viaggio implica una ridefinizione dei poli intorno a cui si dipana l'esistenza diasporica ebraica in una riflessione che coinvolge il *displacement* di una vita nell'*in-between* dell'esilio, ma anche i

---

<sup>3</sup> Cfr. Koelle 1993, pp. 297-298. Sul rapporto di Celan con Gerusalemme e sul *Jerusalem-Zyklus* cfr. anche Bosco 2012, pp. 183-232.

<sup>4</sup> Shmueli 2002, p. 15.

<sup>5</sup> Shmueli, *Lettera a Paul Celan*, 11 novembre 1967, in Celan — Shmueli 2004, p. 8.

perni della propria esperienza poetica. Scrive la Shmueli a questo proposito: «Quando Paul Celan venne in Israele, si trattava per lui, [...] di qualcosa come patria, l'io e il tu, un incontrare e un rincontrare ciò che 'era', 'è' e 'rimane'; si trattava per lui di *Gerusalemme*, del suo *Meridiano*. [...] Il suo viaggio a Gerusalemme è stato un compimento»<sup>6</sup>.

Il viaggio in Israele acquista enorme rilievo anche alla luce di una problematica fondamentale della produzione celaniana, il rapporto con la lingua, che fatalmente, in un ambiente che parla ebraico, diventa oggetto di nuove riflessioni e considerazioni. Nel breve discorso pronunciato a Tel Aviv davanti all'Associazione Ebraica degli scrittori il 14 ottobre 1969, il poeta affronta proprio questo nodo cruciale della sua condizione esistenziale di ebreo della diaspora che scrive in tedesco dopo la Shoah. Celan esprime la gioia per la lingua ebraica rinata e ritrovata in tempi di crescente estraniamento e omologazione del linguaggio. L'ebraico permette di esperire il senso della comunità e dell'appartenenza, senza per questo rinnegare la natura cosmopolita dell'ebraismo. Esso tuttavia non è la lingua di Celan, né lo diventerà mai, così come Israele non diventerà la sua patria, il luogo dell'approdo definitivo. Neppure il successo riscosso dalla lettura delle sue poesie a Gerusalemme il 9 ottobre, che pure lo riempie di orgoglio e soddisfazione, riesce a rasserenarlo completamente. Celan si sente sottoposto a una sottile, ma ineludibile pressione, quella di dover fare pubblica professione del suo ebraismo, schierandosi con gesto plateale, inequivocabile.

L'ebraismo di Celan – «ciò che riconosco ancora fra i resti della mia esistenza»<sup>7</sup> – è invece una faccenda personale che proprio perché pervade a fondo la sua poesia non può diventare materia di proclami. In una lettera scritta il 5 febbraio 1970 a Gershom Schocken, il poeta chiarisce come vada inteso questo aspetto fondamentale della sua vita e della sua opera: «per me, in particolare nella poesia, l'elemento ebraico a volte non è tanto una faccenda tematica, quanto piuttosto pneumatica. [...] Le mie poesie implicano il mio ebraismo»<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Shmueli 2002, p. 28.

<sup>7</sup> Celan 2010, p. 151.

<sup>8</sup> Celan, *Lettera a Gershom Schocken*, 5 febbraio 1970, in Koelle 1997, p. 68. Cfr. Celan 2004, p. 91.



Il soggiorno in Israele e soprattutto a Gerusalemme ispirò a Celan, al ritorno in Francia, una serie di venti poesie note come *Jerusalem-Zyklus* (*Ciclo di Gerusalemme*) che compongono la sezione centrale della raccolta, pubblicata sei anni dopo la morte del poeta, *Zeitgehöft* (*Dimora del tempo*). È quindi, significativamente, solo nella distanza dell'esilio francese che questi versi poterono vedere la luce. Come era avvenuto per la Francia ai tempi del matrimonio con Gisèle, anche nel caso di Israele e della città di Gerusalemme, l'istituzione di un vincolo con una comunità nazionale che pure si definisce come il compimento del destino di un popolo avviene attraverso il momento dialogico con un tu femminile, in questo caso Ilana Shmueli.

Il 19 novembre 1969 l'amica scrive a Paul Celan: «Gerusalemme era un regalo e molto altro ancora, io voglio oltrepassare ancora Gerusalemme, credo di poterlo, noi lo potremmo, poi potremmo ritornarci di nuovo attraverso i poli»<sup>9</sup>. Il 22 novembre Celan invia a Ilana Shmueli due poesie, una scritta il 16 novembre e l'altra il giorno prima, con l'annotazione: «... alla ricerca della luce, alla ricerca di te, anche così». Nel caso della seconda lirica (la prima è *Die Posaunenstelle*) si tratta di *Die Pole* (*I poli*) e si colloca al centro del *Ciclo di Gerusalemme*, cioè segue nove poesie e ne precede altrettante (se si eccettua la prima poesia, *Mandelnde*, che era già stata scritta nel 1968). Questa collocazione non è casuale, considerato l'alto valore simbolico rivestito dal numero nove. E così proprio al verso nove di complessivi diciassette troviamo l'esortazione diretta al 'tu': «Di' che Gerusalemme è».

La figura del paradosso imprime il suo sigillo su Gerusalemme, asurgendo a condizione della sua dicibilità, e sancisce la coesistenza delle polarità di presenza e assenza, ricerca e perdita, vita e morte. L'intensità dell'esperienza erotica che pervade tutte le poesie del *Ciclo di Gerusalemme*, legate come sono a Ilana Shmueli, parla di fusione e distacco (cfr. vv. 1-4). Il 'noi' che compare nella prima strofe della poesia si colloca tra l'io e il tu a indicare il passaggio a un momento comunitario di cui Gerusalemme è garante e in cui io e tu possano riconoscersi. Il passaggio è favorito dal sonno che permette di attraversare limiti invalicabili nella veglia. In questo stadio di sospensione tra coscienza e incoscienza affiorano sogni e immagini cifrate della vita e

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 43.

della memoria. La comunità qui evocata sarà quella dei vivi e dei morti, non solo ebrei, come è evidente nella complessa stratigrafia dei luoghi della Città Santa. Il riferimento alla Porta della Misericordia sulla parte orientale delle mura di Gerusalemme, oltre a costituire un dettaglio topografico dei luoghi visitati da Celan, assurge a elemento di grande importanza per la comprensione della poesia. Attorno a questa porta che consentiva l'accesso diretto al tempio e fu in seguito murata, fiorirono le credenze escatologiche ebraiche, cristiane e musulmane. Nella tradizione ebraica, da essa farà ingresso il Messia giungendo da Oriente e per questo motivo gli ebrei ortodossi si lasciano seppellire nella valle del Cedron. L'intreccio di tracce di eterogenea provenienza rende Gerusalemme il palinsesto di una tradizione in cui le frontiere tra il proprio e l'estraneo non obbediscono alle logiche della politica e alle contrapposizioni belliche.

L'immagine della porta, della soglia, come punto di passaggio tra il sonno e la veglia, la vita e la morte, il tempo e l'eternità ricorre molto spesso nella poesia celaniana, ma in particolare nel *Ciclo di Gerusalemme*, a tal punto che Bernhard Böschenstein ha individuato in questo motivo il filo conduttore dell'intera raccolta<sup>10</sup>. Nella poesia *Die Pole* la soglia indica la possibilità di un incontro fra io e tu nel 'noi' della prima strofe o lo spettro di un distacco definitivo. La poesia non celebra lo spazio utopico di una città in cui coincidono Gerusalemme celeste e terrena, ma delinea piuttosto una topografia della polarità, invalicabile, ma proficua. Nella sua complessa spazialità si articola l'amore per Gerusalemme e la sua dicibilità, l'evento («Jerusalem ist», si legge nella lirica, con il verbo all'indicativo evidenziato graficamente dalla spaziatura dei caratteri) e la parola. I poli attorno a cui si snodano i versi sono anche quelli in cui si svolge la vita del poeta: la fredda Parigi e la Gerusalemme in cui potrebbero giungere a compimento le speranze nutrite nella distanza dell'esilio.

Solo sullo sfondo della comunità espressa dal 'noi' che garantisce un'appartenenza, pur se solcata da polarità e dalla paradossale coesistenza di termini apparentemente oppositivi, è possibile per l'io perdere il tu a se stesso. Il bianco, colore neutro somma di una pluralità di

---

<sup>10</sup> Böschenstein 1984, p. 55.

colori, segna questo paradosso, tipico peraltro della mistica, del perdersi nel ritrovarsi reciprocamente, il passaggio dall'io al tu al noi, qui espresso però nel modo del congiuntivo (vv. 10-13). Il bianco rinvia inoltre all'esperienza della morte e della distruzione e al contempo al conforto della terra natia e di ciò che a essa è legato: la madre, l'amore, la lingua. Il bianco è però anche il colore dell'amore e della misericordia di Dio e viene come tale attribuito alla *sefirah* (emanazione divina) più elevata. Il termine *Trost* (conforto) rimanda inoltre alla traduzione di Rosenzweig di Isaia, 40 in cui ricorre più volte il verbo *trösten* (confortare). L'evocazione della parola profetica funge da premessa per l'esortazione del v. 9 «Di' che Gerusalemme è», in cui riecheggia l'uso biblico di spingere la lingua a farsi evento. Questo verso corrisponde non a caso al centro della lirica. La dicibilità dell'esistenza di Gerusalemme è affidata dall'io lirico al tu, perché la compresenza dell'io e del tu come elementare costellazione della polarità è condizione di questa dicibilità. La lingua deve dire, confermare, la realtà di Gerusalemme nell'*hic et nunc* e nella tradizione. La dicibilità dell'esistenza di Gerusalemme, il suo farsi lingua e annunzio, la rende dimora del poeta, poiché «il poeta abita nella sue parole»<sup>11</sup> ed esse recano traccia di lui attraverso l'atto della loro denominazione.

Il 'tu' diventa in conclusione un libro da sfogliare per sempre, ma proprio questa immagine salda il 'tu', l'amata, alla città di Gerusalemme, di cui la Bibbia, la 'patria portatile' degli ebrei secondo la definizione heiniana, è il canto, la storia e la promessa. La sovrapposizione del piano erotico con quello memoriale e sacrale culmina poi nei versi finali della poesia, nella paronomasia fra *beten* (pregare) e *betten* (giacere) che allitterano oltretutto entrambi con *blättern* (sfogliare) del verso precedente. *Blättern* rimanda all'idea di una testualità che si fa subito voce, parola, preghiera, annunzio, come ben dimostra il passaggio dal congiuntivo all'indicativo; *betten* allude all'atto erotico, ma anche alla sepoltura, alla tomba. In entrambi in casi, il risultato delle azioni è la libertà di appartenere a un *wir* che non è stato sradicato dalle persecuzioni di secoli e dalla Shoah, ma che al contrario ha persino trovato un *ubi consistam* storico in Israele e nella città di Gerusalemme, realtà e simbolo al contempo. Nel contesto memoriale della Porta della

---

<sup>11</sup> Celan 2010, p. 73.

Misericordia, nei cui pressi, come abbiamo visto, gli ebrei desideravano essere sepolti, la menzione del *freibetten* racchiude una promessa escatologica: la venuta del Messia che aprirà i sepolcri, trasformando la sepoltura e il sonno della morte in un risveglio. Dire Gerusalemme significa quindi anche la possibilità di pronunciare la parola che liberi dalla morte e dal sonno della tomba. Riprendendo la metafora topologica del *Meridiano*, Gerusalemme, come il poema, diventa 'U-topia' e 'utopia' al contempo, luogo ove avviene l'incontro con le proprie origini, ormai introvabili sulla carta geografica, e rintracciabili solo nella figura del meridiano che attraversa i poli, racchiudendo sia la realtà di Gerusalemme («Gerusalemme è») sia la poesia su Gerusalemme («Di' che Gerusalemme è»). Celan riesce così a rapportarsi alla sua identità ebraica evitando gli stretti recinti di un'appartenenza intesa in senso puramente nazionalistico, schiudendo l'ebraismo e la sua città simbolo a una missione universale che non delimita, ma attraversa gli spazi, le esperienze individuali, le contraddizioni, le ambivalenze senza tacerle, anzi esponendole come tappe di un percorso complesso e non bidimensionale, ribadendo una nozione nomadica di identità, sentita come intrinsecamente legata al nucleo dell'esperienza diasporica e indissolubilmente connessa alla poesia e al linguaggio.

Celan lasciò tuttavia Israele, prima del previsto, già il 17 ottobre. La seconda pubblica lettura delle sue poesie a Tel Aviv, cui aveva partecipato l'associazione dei profughi di Czernowitz, lo aveva convinto dell'impossibilità di essere parte di una comunità, che per lui coincideva con quella del paese natio della fanciullezza e della giovinezza, se non per mezzo della poesia e della sua condizione di estraneità. Circondato da un pubblico di amici di infanzia accorsi pieni di orgoglio a salutare il poeta ormai celebre, Celan aveva avuto la percezione che la sua poesia non fosse realmente compresa e che il senso della serata si riducesse per la platea nel ritorno a Erez Israel di uno di loro. Ma è proprio questa illusoria vicinanza, sentita come un'ovvietà da parte del pubblico che non comprende la modernità a tratti oscura della sua lirica a respingere Celan che vorrebbe invece essere accettato come poeta, non solo in virtù di comuni radici biografiche. Il viaggio in Israele si configura dunque come un'esperienza ambivalente che rianima e rafforza il poeta, ma colmandolo al tempo stesso di grande sconforto.

A Ilana Shmueli Celan scrive: «La mia memoria distrutta, tu dici 'disturbata', è un grave handicap; in Israele, dove io vorrei svolgere un

lavoro concreto, intenso, questa sarebbe una *conditio sine qua non*, si rivelerebbe ancora più grave ...»<sup>12</sup>. Il trauma della guerra e la memoria della recente storia europea ed ebraica non si lasciano integrare nell'orbito del nuovo, giovane stato israeliano, assillato dalle urgenze del presente, mosso dalla volontà di legittimazione e affermazione, sorretto dall'incrollabile entusiasmo, pur tra le mille difficoltà politiche, di organizzare e progettare una nuova forma di esistenza ebraica e di stato nazionale. Tornato in Francia, Celan continua a seguire con viva partecipazione, non disgiunta da ansia, le sorti di Israele, a inquietarsi per i resoconti non sempre scevri di pregiudizi antisemiti più o meno palesi che la stampa, l'*intelligentsja* e i movimenti studenteschi francesi o tedeschi danno delle vicende di quel paese cui il poeta si sente così intimamente legato, pur consapevole di non potervi vivere.

Il motivo che aveva spinto Celan al viaggio in Israele, la risoluzione dell'«enigma» del suo essere ebreo, la ricerca di un nuovo inizio e di un nuovo orientamento esistenziale nella terra dei padri, si rivela dunque un obiettivo impossibile. Siamo di fronte, in altre parole, a quella che l'intellettuale ebreo-palestinese Said chiamava, con profonda cognizione dell'argomento, la natura contrappuntistica dell'esilio: «Esilio è una vita condotta al di fuori dell'ordine abituale. È nomadico, decentrato, contrappuntistico; ma non appena ci si abitua a esso ecco che erompe nuovamente la sua forza inquietante»<sup>13</sup>. L'oscillazione e continua inversione semantica delle nozioni di 'patria' ed 'esilio' costituisce materia di numerose riflessioni nell'epistolario con la Shmueli. Celan è consapevole di non poter rivendicare un ruolo rappresentativo della comunità né in quanto 'autore ebreo' né in quanto 'autore di lingua ebraica'. Il connubio di 'lingua', 'comunità nazionale' e 'attività di scrittore', strenuamente inseguito dagli scrittori ebrei nel loro sogno di assimilazione e tragicamente dissoltosi con il genocidio, vale non solo in rapporto alla Germania, ma anche nei confronti della comunità nazionale costituitasi in Israele le cui 'zone d'ombra', soprattutto per quanto riguarda la politica estera e l'atteggiamento verso gli Arabi, Celan non manca a più riprese di stigmatizzare. La lotta di Celan, che egli

---

<sup>12</sup> Celan, *Lettera a Ilana Shmueli*, 6 marzo 1970, in Celan — Shmueli 2004, p. 116; trad. it. Shmueli 2002, p. 87.

<sup>13</sup> Said 2001, p. 186.

definerà una lotta 'ebraica', il suo destino, è la sua poesia, lo 'stare per essa' (*dazustehen*), prenderne le parti. Sostenere la propria poesia significa difendere la precaria posizione di questa lirica interstiziale di lingua tedesca, che attraversa mondi, culture e lingue diverse, rivendicando la sua esistenza anche dopo la Shoah. Perché le poesie sono «possibilità di esistere, stare»<sup>14</sup>.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. und komm. von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

*Microliti*, a cura di Dario Borso, Rovereto, Zandonai, 2010.

PAUL CELAN — FRANZ WURM, *Briefwechsel*, hrsg. von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.

PAUL CELAN — ILANA SHMUELI, *Briefwechsel*, hrsg. von Ilana Shmueli e Thomas Sparr, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

### Studi critici

BÖSCHENSTEIN, B., *Erste Notizen zu Celans letzten Gedichten. Zur zweiten Abteilung von "Zeitgehöft"*, in "Text+Kritik", LIII / LIV, 1984.

BOSCO, L., *Tra Babilonia e Gerusalemme. Scrittori ebreo-tedeschi e il terzo spazio*, Milano, Mondadori, 2012.

KOELLE, L., *Celans Jerusalem*, in JAMME C. e PÖGGELER O. (curr.), "Der glühende Leertext". *Annäherung an Paul Celans Dichtung*, München, Fink, 1993.

ID., *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah*, Mainz, Matthias Grünewald Verlag, 1997.

SAID, E. W., *Reflections on Exile*, in ID., *Reflections on exile and other literary and cultural essays*, London, Granta Books, 2001.

SHMUELI, I., *Di' che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970*, a cura di Jutta Leskien e Michele Ranchetti, Macerata, Quodlibet, 2002.

---

<sup>14</sup> Celan, *Lettera a Ilana Shmueli*, aprile 1970, in Celan — Shmueli 2004, p. 135.

# Prospettiva e percezione nei luoghi celaniani

*Marit Rericha*

COLON

Nella luce della veglia-  
parola nessuna mano  
nata migrando.

Ma tu, nata dal sonno, sempre  
vera di linguaggio in ognuna  
delle pause:  
per  
quanto di intero diviso  
tu lo riprepari al viaggio:  
il giaciglio  
memoria!

E senti come noi distesi siamo.  
bianchi dal mille-  
colore, dal mille-  
bocca dinanzi a  
vento tempo, anno fiato, maicure<sup>1</sup>.

Due voci dialogano, si interrogano e si rispondono nello scritto che Paul Celan dedicò alla poesia di Osip Mandel'štam, pensato per una trasmissione radiofonica. È uno scritto ben noto, denso ma chiarissimo

---

<sup>1</sup> *Kolon*, Celan 2000a, I, p. 265. Traduzione mia.

allo stesso tempo; rappresenta bene quello che, sempre in riferimento alla scrittura di Mandel'stam, Celan indicava come la possibilità che si dischiude per ogni poesia, e cioè «die des bloßen Vorhandenseins», il suo «puro e semplice essere disponibile»<sup>2</sup>. Nelle battute iniziali uno dei due interlocutori scandisce alcune delle peculiarità della poesia di Mandel'stam, che valgono e si riverberano nella stessa poesia celaniana:

Das Gedicht ist hier das Gedicht dessen, der weiß, [...] dass die Sprache seines Gedichts weder 'Entsprechung' noch Sprache schlechthin ist, sondern aktualisierte Sprache, stimmhaft und stimmlos zugleich [...]. Der Ort des Gedichts ist ein menschlicher Ort, 'ein Ort im All', gewiß, aber hier, hier unten, in der Zeit. Das Gedicht bleibt, mit allen seinen Horizonten, ein sublunarisches, ein terrestrisches, ein kreatürliches Phänomen<sup>3</sup>.

Ci viene detto quindi di una *aktualisierte Sprache*, una lingua attualizzata, che si protende nel Tempo, nel nostro Tempo (come afferma un passaggio poco più avanti) e porta il suo presente di verità attraverso la Storia, riattualizzandolo ogni volta. Viene nominato *der Ort des Gedichts*, il luogo della poesia, un luogo umano, *ein menschlicher Ort*, ma che penso si possa leggere anche come 'i luoghi della poesia', 'i luoghi umani che sono presenti nella poesia'. I luoghi e la lingua quindi. Forse si può affermare che all'interno di queste due coordinate, esistenziali e poetiche, si muova l'intero itinerario di Celan. Credo che si possa dire una cosa valida per i poeti ma anche per tutti noi: i luoghi – i luoghi dove compiamo le nostre esperienze – e la lingua – la lingua con cui si cerca di salvare e trasmettere quello di cui si fa esperienza – ci connotano nella nostra figura e nella nostra misura umana, contengono e possono custodire le nostre esperienze. Ma allo stesso tempo non ci appartengono, come dire, non conoscono una proprietà privata,

---

<sup>2</sup> Celan 2000b, p. 624. Trad. it. Celan 1993b, p. 41.

<sup>3</sup> Celan 1999b, p. 215. Corsivo di Celan. Trad. it. Celan, 1993a, p. 48-49: «È la poesia di colui che sa [...] che la lingua della sua poesia non è né 'corrispettivo verbale' né lingua in assoluto, bensì lingua 'attualizzata', sonora e sorda a un tempo [...]. Il luogo della poesia è un luogo umano, 'un luogo nel Tutto', certo, ma qui, quaggiù, nel tempo. La poesia rimane, con tutti i suoi orizzonti, un fenomeno sublunare, terrestre, creaturale».



non si possono 'abitare', ma sono parte di una comunità – tanto immateriale quanto concreta – che attraversa il tempo e la storia. La lingua e i luoghi hanno in sé, in un certo qual modo, quello che può rimanere della traccia di una esistenza. In gran parte della poesia del Novecento il legame tra lingua e luogo – anche il loro rispecchiarsi – acquista una forte valenza e per molti poeti ha un ruolo cardine nelle loro poetiche. Insieme a Celan, possiamo ricordare l'esperienze di poeti come Char, Michaux, Zanzotto, Sereni, Williams, lo stesso Mandel'stam. E aggiungerei: il grande tema della percezione dei luoghi si lega alla fisicità delle esperienze che il soggetto in un luogo può vivere e quindi testimoniare. In questo senso la percezione dei luoghi può servire da baluardo temporaneo contro l'invasione di una certa 'Storia' che tende a sopprimere l'elemento umano, diventa una forma di resistenza, di resistenza 'geografica' – e non a caso, credo, la cesura storica della seconda guerra mondiale fa da spartiacque tra due modi di intendere il ruolo della poesia e il suo legame con la storia e con la geografia dei fatti umani<sup>4</sup>. Ma è importante indicare che, seppur nell'importanza del ruolo di cui si fanno carico i luoghi della poesia, nell'atto stesso del porgere a noi le esperienze vissute in un luogo, i poeti – penso soprattutto a Celan – sanno ritrarsene, e il luogo diviene lo spazio lasciato libero per un dialogo, per un incontro. Vorrei quindi dire qualcosa sul 'ritrarsi' da un luogo nel momento della scrittura, sulla capacità di lasciare una traccia di una uscita dal testo e di fare, di questa traccia di assenza, un punto di forza.

Riguardo ai luoghi sono dell'idea che in Celan si possano osservare degli atteggiamenti esistenziali, o si potrebbe utilizzare la formula di posture cognitive, rispetto all'atto stesso della scrittura. Si può riscontrare, nella lingua e nello stile di Celan, sia un senso di prospettiva – che è allo stesso tempo visuale, esistenziale e storica – che una particolare specie di percezione. Spero di riuscire a essere esaustiva cercando di indicare a grandi linee cosa intendo.

Erwin Panofsky ha parlato di forma simbolica, indicando la capacità della concezione prospettica di trasporre «l'oggettività artistica nel campo del fenomenico» e ha rimarcato come la prospettiva si fondi

---

<sup>4</sup> Ho cercato di affrontare e approfondire questo tema in Rericha 2012 a cui rimando.

«sulla volontà di costruire uno spazio figurativo a partire dagli elementi e secondo lo schema dello spazio visivo empirico»<sup>5</sup>: il punto nodale quindi è l'esperienza vissuta dallo sguardo, gli elementi, le incognite e i dati empirici incontrati dalla vista dell'osservatore. Penso la prospettiva non solo come una categoria storica ed estetica ma anche come una forma mentale interna. Essa può fungere da strumento d'aiuto per avvicinarsi alle poesie di Celan: lasciando le tracce di un'esperienza dello sguardo, rappresenta un concetto che si carica di risonanze a contatto con i testi celaniani, anche a partire dalla sue diverse possibili etimologie, 'guardare di fronte a sé' ma anche 'ciò che assicura la vista', o il 'vedere attraverso' (*durchsehen*), come la intendeva Albrecht Dürer<sup>6</sup>, o ancora di *perspicere*, 'vedere distintamente'. La prospettiva è allo stesso tempo una concezione e un metodo empirico impegnata a restituire la corporeità alle cose, per dare loro presenza. Ma soprattutto, nello spazio cavo della rappresentazione, è qualcosa che dà continuità allo spazio, che connette gli elementi fra di loro, li unisce verso una direzione implicita e comune<sup>7</sup>. O ancora, fin dall'epoca antica, la prospettiva porta con sé una sorta di idea sorella, la teoria delle ombre: rappresentare lo spazio che il corpo opaco delle cose priva di luce e rendere presente l'ombra che accompagna gli oggetti e dà loro rilievo. Tracciare le ombre significa muovere da un'assenza, da una sorta di 'cesura' creata dai corpi nella luce – e penso, come corrispettivo, a quello che viene affermato in *Sprich auch du* (dalla raccolta *Von Schwelle zu Schwelle*) riguardo al «dare ombra alla propria parola» e al «dice il vero, chi dice ombra» («Gib deinem Spruch auch den Sinn: | gib ihm den Schatten. [...] Wahr spricht, wer Schatten spricht»<sup>8</sup>).

Sono dell'idea che nei testi celaniani sia possibile ritrovare quelli che sono stati la direzione dello sguardo, il punto di osservazione e, si

---

<sup>5</sup> Panofsky 1980, p. 126: «Die perspektivische Anschauung [...] beruht auf dem Willen, den Bildraum [...] grundsätzlich aus den Elementen und nach dem Schema des empirischen Sehraums aufzubauen». Trad. it. Panofsky, 2007, p. 53.

<sup>6</sup> La definizione di Dürer è richiamata da Panofsky in Panofsky 1980, p. 99: «Item Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeutet ein Durchsehung». *Perspectiva* è una parola latina, significa vedere attraverso.

<sup>7</sup> Cfr. Apel 2010. Apel ricostruisce le modalità del vedere in letteratura dal XVII al XX secolo coniugando concetti di attenzione, intenzionalità, leggibilità e topografia sulla scorta delle riflessioni di Blumenberg e Adorno.

<sup>8</sup> Celan 2000a, I, p. 135. Trad. it. Celan 1998, p. 231.

potrebbe dire, l'esperienza dell'occhio: si possono rintracciare a partire dal disporsi degli elementi della sua poesia e dallo stile. Nel discorso di Brema Celan parla appunto, a proposito del suo scrivere poesie, di un tentativo di orientarsi, di accertare dove si trovava, di darsi un 'abbozzo' di realtà, una prospettiva di realtà, «um mich zu orientieren [...], um mir Wirklichkeit zu entwerfen»<sup>9</sup>. Nelle poesie giovanili, in quelle di *Mohn und Gedächtnis* e nelle prime poesie di *Von Schwelle zu Schwelle*, Celan sembra parlare e osservare da una posizione che tenta di cogliere i luoghi e gli eventi della sua poesia: crea una prospettiva che cerca di abbracciare e di unire più elementi possibili e di salvare l'"intorno", il tessuto connettivo figurale che unisce i *realia* (storici ed esistenziali) in dialogo fra loro – esemplare è il verso iniziale di *Bretonischer Strand (Von Schwelle zu Schwelle)*: «Versammelt ist, was wir sahen»<sup>10</sup>. Nelle poesie del primo periodo siamo davanti a quello che si potrebbe definire un assetto 'orizzontale'. Di tutto ciò è presente una serie di spie linguistiche nei testi. Non poche delle liriche del primo periodo celaniano – periodo in cui la componente visiva è molto accentuata – sono costruite da una successione o gradazione di piani che tende a ordinare e riunire gli elementi per saldarli così in sequenze progressive, posso ricordare poesie come *Erinnerung an Frankreich, Auf Reisen, Auf hoher See, Landschaft* (in *Mohn und Gedächtnis*). Si possono ritrovare tracce anche più tangibili sul piano dello stile: ad esempio penso all'estensione dei versi, tendenzialmente lunghi e non spezzati nel Celan più giovane. L'unire fra loro gli elementi su un orizzonte più ampio possibile si concretizza nella stessa forma metrica. Si legga l'incipit di una poesia del 1953 di *Von Schwelle zu Schwelle, Hier*:

Hier – das meint hier, wo die Kirschblüte schwärzer sein will als dort<sup>11</sup>.

Il *dort* di chiusura richiama e fronteggia l'*hier* dell'attacco, concretizzando nella misura versale la lontananza fra i due luoghi, luoghi che vengono comunque fissati sul medesimo orizzonte del verso.

<sup>9</sup> Celan 2000c, p. 186. Trad. it. Celan 1993c, p. 35.

<sup>10</sup> Celan 2000a, I, p. 99.

<sup>11</sup> Celan 2000a, I, p. 113. Trad. it. Celan 1998, p. 191. «Qui – vuol dire qui, dove il fiore del ciliegio vuol essere più nero che laggiù».

A partire da *Sprachgitter*, e di seguito nella *Niemandrose* e in *Atemwende*, l'ampiezza di veduta – esistenziale, storica e mnemonica – che Celan ricerca e assume è, si potrebbe dire, troppa per quello che poco sopra ho definito un assetto orizzontale. Per contenere un campo visivo così ampio, per 'accogliere tutto nell'occhio', è necessario muoversi come su una direttrice quasi verticale, che contenga gli elementi e li faccia avvicinare fra di loro. È significativa l'ultima strofa di *Sprich auch du* in cui il luogo «si restringe», dove il tu è invitato a «salire» e a «innalzarsi tastando»: «nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst: | Wohin jetzt, Schattenentblößter, wohin? | Steige. Taste empor. | Dünner wirst du, unkenntlicher, feiner! | Feiner: ein Faden, | an dem er herabwill, der Stern»<sup>12</sup>. Per via di questa verticalità sempre più 'vertiginosa', il piano visivo si fa talmente concentrato che spesso gli elementi quasi coincidono, si sovrappongono, oltrepassando le coordinate geografiche e storiche: penso ad esempio alla poesia *In eins (Die Niemandrose)* dove spazi e tempi fra loro lontani vengono a coincidere e 'combaciano' nella concretezza del testo<sup>13</sup> – ma si potrebbero portare anche esempi simili, sempre dalla *Niemandrose*, come *Hinausgekrönt*, *La Contrescarpe* e *Und mit dem Buch aus Tarussa*. Nelle ultime raccolte celaniane permane questo tipo di prospettiva, guadagnando in concentrazione e in profondità. Le si affianca anche però una visione che porta alle estreme conseguenze la prospettiva verticale, arrivando a una sorta di ribaltamento: è una prospettiva schiacciata, in cui le figure rimangono sospese su uno sfondo che non ha prospettiva ma ha abisso attorno, accade fortemente in *Fadensonnen* e in *Lichtzwang*.

Nei testi viene così rilasciata quella che è l'esperienza dello sguardo, il suo rapporto con i *realia* che si affacciano di poesia in poesia, attraverso delle linee che costituiscono la prospettiva che li unisce, la direzione verso cui convergono seguendo un orizzonte che è allo stesso tempo visivo, esistenziale e di senso. È una esperienza che si

---

<sup>12</sup> Celan 2000a, I, p. 135.

<sup>13</sup> In questa poesia del 1962 vengono uniti – come indica il titolo stesso – tempi, luoghi e persone: il *Peuple de Paris* della Comune del 1871, *Abadias* pastore spagnolo di *Huesca*, rifugiatosi in Normandia a causa della guerra civile spagnola, la nave da guerra *Aurora*, legata agli eventi dello scoppio della rivoluzione d'Ottobre, *Petropolis* – San Pietroburgo, la Toscana di Dante e Petrarca, amati e studiati da Mandel'stam.

fonda su un'etica, come sembra indicare Celan in un appunto per il *Meridian*: «Es gibt, nicht nur im Gedicht, eine Zuwendung zur Anschauung, Wahrnehmung – Ethos des Auges?»<sup>14</sup>. Le linee secondo cui gli elementi di una poesia sono uniti, così come la direzione dello sguardo, sono quasi delle 'impalcature' che rimangono nel testo, ma senza riempirlo: sono quelle tracce che permangono in una poesia e sono punto di un possibile contatto tra il testo e il lettore.

Questo accade sul piano della vista a proposito della prospettiva ma avviene qualcosa di simile sul piano della voce e del ritmo legato all'attenzione, o meglio alla percezione.

A buona ragione è ricordato da molti lettori e commentatori un passo notissimo del *Meridian* in cui Celan riporta una frase di Malebranche che Benjamin cita nel suo saggio su Kafka: «Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele»<sup>15</sup>. Negli appunti di preparazione al discorso del *Meridian* si incontrano numerosi passi dedicati alla *Aufmerksamkeit* così come alla *Wahrnehmung*, versanti fondamentali della poetica celaniana. Sono tutti passi che gravitano attorno all'idea di poesia intesa come un continuo ascolto, una percezione radicale, un prendersi cura, un vigilare o un vegliare, un attendere concentrati:

Gewärtigen = Aufmerksamkeit<sup>16</sup>  
[attendere = attenzione]<sup>17</sup>

Il concetto di *wahr*, di 'vero', ritorna in una catena di significati legati al senso della parola *sehen* (*vedere*):

Sehen als Gewahren, Wahrnehmen, Wahrhaben, Wahrsein<sup>18</sup>  
[Vedere inteso come Accorgersi, Percepire, Riconoscere, Essere vero]

---

<sup>14</sup> Celan 1999a, p. 138. «Esiste, non soltanto in poesia, un'attenzione al modo di vedere, alla percezione - ethos dell'occhio?». Traduzione mia.

<sup>15</sup> Celan 2000a, III, p. 198. «L'attenzione è la preghiera spontanea dell'anima», trad. it. in Celan 1993d, p. 16.

<sup>16</sup> Celan 1999a, p. 133.

<sup>17</sup> Da questo punto salvo diverse indicazioni le traduzioni sono mie.

<sup>18</sup> Celan 1999a, p. 134. Sottolineature di Celan.

Inoltre Celan scandisce il termine *Wahrnehmung*, ‘percezione’, in due parole distinte, «Wahrnehmung: im allerwörtlichsten Sinne»<sup>19</sup> – che si potrebbe tradurre forse con «Cogliere il vero: nel senso più stretto della parola».

Sul ruolo della percezione vissuta nei luoghi da parte di Celan, o più in generale su come può entrare nei suoi testi l’esperienza (sensoriale e storica), si è riflettuto e si riflette molto: può rappresentare un terreno tanto fruttuoso quanto minato, poiché ci si dovrebbe rifare a elementi e frammenti biografici<sup>20</sup>. Come spesso accade, dipende molto dal sano buon senso di chi utilizza tali elementi, con quale ‘lealtà’ nei confronti del testo e della comunità di persone che sui testi celaniani si interrogano. Credo di fatto che abbia un suo peso studiare e analizzare la percezione ‘in entrata’, la chiamerei così, i fenomeni reali che forse il poeta ha percepito ed esperito. Ma credo anche che nei versi delle poesie di Celan si possano ritrovare le tracce dell’attenzione vissuta in un luogo, e cioè della concentrazione e dell’attesa del poeta, ma sono tracce che vivono a prescindere da qualsiasi occasione biografica. Comunque sono avvertibili, che si conosca o meno qualche elemento biografico. È quella che si potrebbe chiamare una percezione ‘in uscita’, lasciata nel testo e che si può riattivare a ogni lettura (o nel momento in cui si compie una traduzione ad esempio). Questo accade, ripeto, concretamente sul piano più intimo della lingua della poesia, quello del ritmo. Molti appunti del Meridian indicano chiaramente di quanto il ritmo fosse una figura chiave della scrittura celaniana. Leggiamo ad esempio:

Rhythmus im Gedicht: das sind unwiederholbare, schicksalshafte Sinnbewegungen auf ein Unbekanntes zu [...] Sie sind, auch da, wo sie am stimmlosesten sind, sprachbedingt<sup>21</sup>

[Il ritmo nella poesia: sono movimenti di senso, irripetibili e carichi di destino, verso un qualcosa di sconosciuto [...]. Essi sono anche lì dove sono più muti, condotti dalla lingua]

<sup>19</sup> Celan 1999a, p. 137.

<sup>20</sup> Rimando alle riflessioni di Michele Ranchetti, e più in generale alle riflessioni di tutti gli altri autori, contenute nel volume collettaneo Miglio – Fantappiè 2008.

<sup>21</sup> Celan 1999a, p. 119. Sottolineature di Celan.

Auf Atemwegen kommt es, das Gedicht, pneumatisch ist es da: für jeden. In den Moren verdeutlicht sich der Sinn<sup>22</sup>

[È sulle vie del respiro che giunge la poesia, pneumaticamente è là: per tutti. Nelle *morae* si chiarisce il senso]

In den Moren und Kolen gipfelt das Gedicht<sup>23</sup>

[Nelle *morae* e nei *cola* culmina la poesia]

Vorrei indicare che una figura ritmica in particolare si carica di senso ed è portatrice sostanziale delle tracce della concentrazione e della tensione percettiva lasciata dal poeta nei versi, intendo la cesura. Leggiamo sempre negli appunti del *Meridian*:

Zeit als Zäsur<sup>24</sup>

[Tempo come cesura]

Die Zeit — das Wortlose — als Zäsur spannt das im Gedicht Genannte in eine erregende Präsenz<sup>25</sup>

[Il tempo — il senza-parola — in quanto cesura spinge ciò che è nominato in poesia verso una presenza che risveglia]

La cesura quindi (e ricordiamoci le parole di Hölderlin sulla cesura nelle *Note all'Edipo*<sup>26</sup>) come figura della temporalità e come traghettrice di una tensione (è anche in questa figura che prende corpo l'*Atemwende* celaniana).

Credo di poter dire che Celan ne faccia un uso particolare: fa parte del suo stile immettere nei versi una potenziale cesura dove, secondo

---

<sup>22</sup> Celan 1999a, p. 108. Sottolineature di Celan.

<sup>23</sup> Celan 1999a, p. 102.

<sup>24</sup> Celan 1999a, p. 98.

<sup>25</sup> Celan 1999a, p. 99.

<sup>26</sup> Hölderlin 1994, p. 850: «Der tragische Transport ist nämlich eigentlich leer, und der ungebundenste. Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worin der *Transport* sich darstellt, *das, was man im Sylbenmaße Zäsur heißt*, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung notwendig». Trad. it. Agamben 2002, p. 24: «Il trasporto tragico, infatti, è propriamente vuoto e il più libero. Perciò, nella successione ritmica delle rappresentazioni, in cui si espone il *trasporto*, diventa necessario ciò *che nel metro si chiama cesura*, la pura parola, l'interruzione antiritmica». Corsivo originale.

la metrica tradizionale, 'non ci dovrebbe essere'. Qualcosa di molto simile, all'interno della tradizione tedesca, si può ritrovare solamente in Hölderlin<sup>27</sup>, nelle cui poesie (a partire dalla composizione delle elegie) sono ben presenti delle cesure che sono irregolari per la metrica tradizionale. Esse sono portatrici di un culmine di tensione ritmica e innestano nel testo delle pause che lasciano in sospeso la normale lettura metrica di un verso. Si deve 'sostare' in queste cesure durante la lettura, riattualizzando in questo modo una tensione-attenzione che è affiorata e si è concretizzata nel momento della scrittura.

A partire da un certo momento della produzione poetica celaniana, si presenta nei testi un tipo di cesura che è in grado di spezzare il legame (sia esso sintattico o all'interno di una parola) tra due elementi che costituiscono un piede metrico. Questo fenomeno è potenziato anche da figure foniche che spesso lo accompagnano. Un esempio da *Von Schwelle zu Schwelle* (Assisi) e uno da *Die Niemandsrose* (Radix, Matrix):

Stumm, was ins Leben s̄ieg, | st̄umm.

Füll die Krüge um.

[...]

Trottendes Tier vor dem Wort, das ins Schloß (l) fiel.

Trottendes Tier, das den Schlaf aus der Händ (l) frißt<sup>28</sup>.

[Muto, ciò che pervenne alla vita, muto. | Travasa le urne. [...]

Trotterellante davanti alla parola che si richiuse da sé. | Trotterellante asinello, che bruca il sonno dalla mano.]

Ja,

wie man zum Steīn | sprīcht, wie

du

mit meinen Händen dorthin

und ins Nīchts | greīfst, so

īst, | wās | hīer | īst.<sup>29</sup>

[Sì, | come si parla alla pietra, come | tu affondi le mie mani laggiù | a pescare nel Nulla, così | è, | ciò che qui è:]

<sup>27</sup> Cfr. Previšić 2008, in particolare pp. 49-138.

<sup>28</sup> Celan 2000a, I, p. 108. Trad. it. Celan 1998, p. 181.

<sup>29</sup> Celan 2000a, I, p. 239-240. Trad. it. Celan 1998, p. 407.



In questo modo la cesura rappresenta una pausa al massimo grado, tende a creare una sospensione all'interno del piede metrico, rallentando l'andamento ritmico. È una pausa del respiro.

È un elemento che non compare nelle poesie giovanili, dove gli influssi della tradizione lirica sono più presenti. Incomincia ad affacciarsi appunto a partire da *Von Schwelle zu Schwelle* e accompagnerà poi tutte le altre raccolte. Consiste anche in questo, in questo erodere e rinnovare dall'interno la lingua, il compito celaniano di rendere qualcosa di vero alla sua lingua tedesca. Questo rallentamento temporale o, per utilizzare i termini celaniani, la 'cesura di tempo' rappresenta il concretizzarsi fisico della percezione che si attiva. Ancora due esempi, da *Atemwende* (*Den verkieselten Spruch*) e da *Fadensonnen* (*Die Unze Wahrheit*):

dort, bei  
der Opferstaude,  
wo das Gedächtnis entbrennt,  
greift euch der Eine  
Häuch | aūf<sup>30</sup>.

[lì, presso | il cespo sacrificale, | dove la memoria divampa, | vi raccatta  
quell'unico | fiato.]

das kämpfend in Herz-  
höhe gestemnte Gesetz,  
Söhn, | sīegt<sup>31</sup>.

[la legge lottando | alzata fino al cuore, | figlio, vince.]

È importante far presente che è una figura ritmica che appare con una certa regolarità in concomitanza con la presenza di luoghi; due passaggi da *Atemwende* (*Harnischstriemen* e *Landschaft*) e uno da *Schneepart* (*Du liegst*):

---

<sup>30</sup> Celan 2000a, II, p. 79. Trad. it. Celan 1998, p. 637. Adattamento della traduzione di G. Bevilacqua.

<sup>31</sup> Celan 2000a, II, p. 128. Trad. it. Celan 1998, p. 725.

dein geächtetes Wort.  
Nörd|währ. Süd|hēll<sup>32</sup>.

[la tua parola proscritta. | Vera come il nord. Chiara come il sud.]

leuchtet *lauschend* den Raūm | aūs:<sup>33</sup>

[illumina tutto lo spazio ed ascolta]  
Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.  
Nichts|stōckt.<sup>34</sup>

[Il canale della Landwehr non mormorerà. | Nulla | ristà.]

Le cesure costituiscono degli 'intervalli muti' che creano un vibrato: credo che sia molto vicino a quello che indicava Celan riguardo la poesia di Mandel'stam parlando del «schmerzlich-stumme Vibrato» che è «überall: in den Intervallen zwischen den Worten und den Strophen, in den 'Höfen', in denen die Reime und die Assonanzen stehen, in der Interpunktion. All das hat semantische Relevanz»<sup>35</sup>.

Nella strofa centrale della poesia dal titolo significativo *Kolon* (di cui ho proposto una traduzione) viene indicato l'essere «sprachwahr» e il parlare «in jeder | der Pausen». La chiusura della poesia è formata da *Komposita* – e i *Komposita*, con il loro unire e concentrare due parole, giocano un ruolo chiave nella poesia del Celan maturo. Si legge *Zeitwind*, *Hauchjahr*, *Herz-Nie*, tutti formati da piedi accentati e tutti potenzialmente attraversati da una cesura, da una pausa di respiro:

<sup>32</sup> Celan 2000a, II, p. 28. Trad. it. Celan 1998, p. 545.

<sup>33</sup> Celan 2000a, II, p. 59. Trad. it. Celan 1998, p. 599.

<sup>34</sup> Celan 2000a, II, p. 334. Trad. it. Celan 1998, p. 1101.

<sup>35</sup> Celan 1999b, p. 216. Trad. it. Celan 1993a p. 50: «[È questa tensione fra i tempi, il proprio e l'altrui, ciò che conferisce alla poesia di Mandel'stam quel] vibrato sordo e doloroso al quale la riconosciamo. (Questo vibrato è ovunque: negli intervalli tra le parole e tra le strofe, negli 'aloni' in cui si collocano le rime e le assonanze. Tutto questo ha *rilevanza semantica*)». Corsivo originale.

Zeit|wīnd, Hāuch|jāhr, Hērz-|Nīe<sup>36</sup>

[vento tempo, anno soffio, maicuoere]

In questa sospensione, in queste pause, possono sostare ogni volta insieme, nella lettura o nella scrittura, il poeta e il lettore.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*La poesia di Osip Mandel'stam*, in ID., *La verità della poesia: Il Meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993a.

*Nota introduttiva a una scelta di poesie di Mandel'stam in traduzione tedesca*, in ID., *La verità della poesia*, cit., 1993b.

*Allocuzione in occasione del conferimento del Premio letterario della libera Città Anseatica di Brema*, in ID., *La verità della poesia*, cit. 1993c.

*Il Meridiano*, in ID., *La verità della poesia*, cit., 1993d.

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

*Werke. Tübinger Ausgabe – Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. von Bernhard Böschenstein und Heino Schmuil unter Mitarb. von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999a.

*Die Dichtung Ossip Mandelstamms*, in ID., *Werke. Tübinger Ausgabe – Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, cit., 1999b.

*Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000a.

*Einführende Texte zur Block- und Mandelstamm-Übertragung*, in ID., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, cit., 2000b.

*Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958)*, in ID., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, cit., 2000c.

*„Mikrolithen sinds, Steinchen“: Die Prosa aus dem Nachlaß*, hrsg. und komm. von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

---

<sup>36</sup> Celan 2000a, p. 265. Cfr. traduzione italiana nota 1.

### Studi critici

- AGAMBEN, G., *Idea della prosa*, nuova edizione accresciuta, Macerata, Quodlibet, 2002.
- APEL, F., *Das Auge liest mit. Zur Visualität der Literatur*, München, Hanser, 2010.
- HÖLDERLIN, F., *Anmerkungen zum Ödipus*, in ID., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, vol. II, *Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übertragungen, kritische und kommentierte Edition*, a cura di J. Schmidt, in collaborazione con K. Grätz, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1994.
- MIGLIO, C. – FANTAPPIÈ, I. (curr.), *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del convegno Napoli, 22-23 gennaio 2007, Napoli, Il Torcoliere, 2008.
- PANOFKY, E., *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in ID., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, a cura di Oberer H. und Verheyen E., Berlin, Spiess, 1980. Trad. it. ID., *La prospettiva come "forma simbolica"*, a cura di E. Filippini, Milano, Abscondita, 2007.
- PREVIŠIĆ, B., *Hölderlins Rhythmus. Ein Handbuch*, Frankfurt am Main-Basel, Stroemfeld, 2008.
- RERICHA, M., *Tra idillio e utopia: il senso del luogo in Paul Celan e Vittorio Sereni*, Pisa, Pacini, 2012.

# Paesaggio, passeggiata, poesia I 'paesaggi memoria' di Paul Celan

Roberta Arena

MATIÈRE DE BRETAGNE

Ginestre, luce gialla, le falde  
purulente contro il cielo, la spina  
corteggia la ferita, c'è un suono  
all'interno, è sera, il nulla  
volve i suoi mari alla preghiera  
la vela di sangue punta su te<sup>1</sup>.

## Il paesaggio letterario: ieri e oggi

Il comparatista e teorico del paesaggio contemporaneo Michael Jakob ci rivela che «la coscienza del paesaggio della modernità si accompagna sempre con epoche di crisi, perdita di orientamenti filosofici, teologici, e sociali»<sup>2</sup>. Il paesaggio letterario dunque, sembra imporsi maggiormente in determinate epoche storiche generalmente attraversate da una 'crisi' o 'perdita di orientamento', che provoca un cambiamento nel rapporto dell'essere umano con il mondo circostante.

Sulla base di queste affermazioni numerosissimi possono essere gli esempi letterari a cui attingere. Tuttavia, per evitare di sconfinare in un discorso troppo teorico è consigliabile analizzare il complesso

---

<sup>1</sup> *Matière de Bretagne*, Celan 1998, p. 288. Traduzione di Ida Porena in Muscetta 1989.

<sup>2</sup> Jakob 2005, pp. 15-16.

fenomeno del paesaggio letterario attraverso concrete realizzazioni testuali, ed è proprio questo che si vorrà fare in queste pagine<sup>3</sup>.

Per prima cosa si è partiti dalla lettura di un paesaggio lirico di fine Settecento (l'epoca in cui si fa iniziare una coscienza del paesaggio letterario<sup>4</sup>) attraverso la lettura dell'elegia *Der Spaziergang* (*La Passeggiata*)<sup>5</sup> di Friedrich Schiller, una delle opere più emblematiche, a cui hanno fatto riferimento tutti coloro che hanno voluto tentare uno studio del paesaggio in estetica, in filosofia e in letteratura.

In seguito si è passati direttamente allo studio delle rappresentazioni paesaggistiche di due autori contemporanei (Paul Celan e Peter Waterhouse). In questo modo è stata messa in relazione una delle prime realizzazioni letterarie del paesaggio, con alcuni tra gli ultimi paesaggi registrati nella nostra contemporaneità, restando però sempre nell'ambito della 'lirica'<sup>6</sup> di lingua tedesca.

Questo salto temporale non è casuale, ma è motivato dall'intenzione di trattare questo tema soffermandoci in particolare sulla letteratura contemporanea, ma non prima di averla collocata all'interno della tradizione.

Coniugare il concetto di paesaggio con la letteratura contemporanea è risultato particolarmente interessante e utile per affrontare una tematica sempre in auge. Che il termine paesaggio infatti sia un soggetto attualissimo e interdisciplinare (basti pensare alla geografia, alla storia, alla sociologia, all'archeologia, alla filosofia fino ad arrivare all'architettura) è ormai noto. Con lo sviluppo della civiltà il problema

<sup>3</sup> Questo elaborato è un breve resoconto del mio lavoro di tesi di laurea specialistica discussa all'Università degli Studi di Napoli "l'Orientale", nell'A.A. 2011-2012. Si tratta di uno studio comparato della poesia di lingua tedesca, realizzato attraverso la lettura di tre poeti appartenenti a tre epoche diverse: Friedrich Schiller (1759-1805), Paul Celan (1920-1970) e Peter Waterhouse (1956). In particolare ci si è soffermati rispettivamente sulle seguenti opere: *Der Spaziergang* (1800), *Stimmen* (1959), *Spaziergang als Himmelskunst* (2005) e *Blumen* (1994), queste ultime due appartengono entrambe allo scrittore contemporaneo Peter Waterhouse (cfr. bibliografia). In questo estratto, ci si soffermerà però sulla sezione dedicata a Paul Celan.

<sup>4</sup> Cfr. Jakob 2005.

<sup>5</sup> *La Passeggiata* apparve per la prima volta nella rivista "Die Horen" nel 1795, con il titolo *Elegie*. La seconda versione, col titolo *Der Spaziergang* a cui ho fatto riferimento, è stata pubblicata per la prima volta in Schiller 1800.

<sup>6</sup> Il termine 'lirica' è stato volutamente virgolettato per ribadire il carattere misto degli esempi testuali riscontrati al confine tra prosa e poesia. In particolare si fa riferimento al racconto poetato *Blumen* di Peter Waterhouse, che viene considerata dalla critica un'opera dall'indubbio contenuto poetico, sebbene si tratti di un testo in prosa.

del rapporto tra l'uomo e il suo ambiente circostante è sempre più discusso e occupa svariati ambiti della vita dell'individuo e delle comunità. Già nell'elegia *Der Spaziergang*, Schiller si auspicava che l'umanità riuscisse a mantenere sempre un equilibrio tra progresso e natura. In particolare il rischio da cui il poeta mette in guardia è quello di preservare la nostra libertà ma senza negare la nostra naturalità, pena un crollo di valori tali da provocare un terribile abbruttimento dell'essere umano. Ogni qual volta che l'essere umano ha vissuto momenti di crisi storiche profonde, egli ha vissuto il dramma della rottura di questo equilibrio uomo-natura con tragiche conseguenze.

Attraverso la lettura delle poesie di Celan e Waterhouse si è dunque passati a indagare il rapporto tra uomo e natura in tempi più recenti. La frattura io-natura con la quale sia Celan che Waterhouse sono costretti a fare i conti, è quella seguita dalle due guerre mondiali in poi. Questa frattura continua a condizionare la nostra epoca; da allora, un nuovo equilibrio uomo-mondo fatica a essere ripristinato. Le due guerre mondiali e gli attuali conflitti e disastri ambientali hanno causato, e continuano a causare una spaccatura sempre più ampia tra uomo e mondo. Celan, e poi Waterhouse si chiedono se a partire dal XX secolo l'uomo si sia indissolubilmente sciolto dal legame con la natura, o se sia ancora possibile ripristinare un contatto. Con la loro scrittura tentano di dare una risposta affermativa a tale interrogativo e di ridare fiducia all'essere umano.

Con le dovute differenze, in tutti e tre gli autori trattati la soluzione proposta dalla poesia sembra essere sempre la stessa: ricreare dei luoghi, dove sia possibile vivere nella natura, ma allo stesso tempo senza mai rinnegare la nostra storia. Dalla lettura delle opere di questi poeti emergono paesaggi dalle caratteristiche simili. In particolare sono due le caratteristiche interessanti da evidenziare: la 'tridimensionalità' (resa attraverso la pratica passeggiata) e la 'contestualizzazione' (nel senso che si tratta di rappresentazioni non immaginarie o di evasione, ma di rielaborazioni liriche della realtà contemporanea ai tre autori).

Queste due caratteristiche evidenziate vanno in un certo senso a scardinare l'immagine tradizionale del paesaggio. Infatti, quest'ultimo è spesso associato a un'immagine statica da contemplare, mentre, nelle opere analizzate, si riscontrano piuttosto luoghi attraversati fisicamente dall'io lirico: questo viene reso possibile attraverso la pratica estetica della passeggiata: «Mettere in relazione l'esperienza estetica

del paesaggio con la pratica della passeggiata [...] può essere considerato come una modalità con cui esperire, “costruire” il paesaggio non più inteso come immagine»<sup>7</sup>.

L'altra caratteristica che, almeno nell'immaginario collettivo, viene spesso associata al paesaggio, non solo letterario ma artistico in toto, è quella di rappresentare un *locus amoenus*, che funge da rifugio utile all'artista per sfuggire alle costrizioni della realtà. Nei paesaggi letterari qui riscontrati si nota però che tutti e tre i poeti ripartono dalle ceneri del passato, ma anziché guardarlo con nostalgia essi rivolgono il loro sguardo in avanti per poter ricostruire un nuovo presente. Il paesaggio in questo senso diventa il prodotto dell'interrelazione tra l'uomo e il suo contesto-storico. I paesaggi presi in esame dunque non sorvolano la storia e la realtà, ma la percorrono dall'interno, passeggiando.

## Alla scoperta dei paesaggi-memoria di Paul Celan

In questa sezione dedicata alla ricezione di Paul Celan in Italia ci dedichiamo naturalmente ai paesaggi emersi dalle sue poesie.

I suoi sono paesaggi 'reali' che attraversano la storia, perché, come scrive come scrive Giuseppe Bevilacqua, è vero che in poesia non bisognerebbe restare impigliati nella storia, ma neppure è lecito sorvolarla... «durch sie hindurch nicht über sie hinweg»<sup>8</sup>.

I paesaggi di Paul Celan infatti, vengono spesso definiti paesaggi-memoria: la memoria è infatti l'unica condizione necessaria per poter continuare a scrivere poesia dopo gli orrori della guerra e dell'olocausto.

Tra le poesie celaniane è stata scelta *Stimmen*, la prima poesia della raccolta intitolata *Sprachgitter*<sup>9</sup>. In *Stimmen* l'io lirico percorre paesaggi inquietanti, luoghi del presente, ma ricchi di tracce di un passato indicibile che il poeta ha l'obbligo di portare alla luce. In questa poesia il ricordo di ieri vuole essere accolto nell'oggi, e due mani aperte rappresentano proprio questo desiderio di contatto col passato: «Komm auf den Händen zu uns» (v. 10), anche se questo proviene da un sentiero

---

<sup>7</sup> Barbiani 2012.

<sup>8</sup> Celan 1988, p. 38.

<sup>9</sup> La raccolta *Sprachgitter* fu pubblicata per la prima volta nel 1959 dalla casa editrice S. Fischer a Francoforte. (Per le pubblicazioni successive cfr. bibliografia).



orticante, «Nesselweg» (v. 9) e quindi doloroso. In altre parole, in *Stimmen*, così come in altre poesie di Celan, troviamo paesaggi che invitano a essere attraversati con lo scopo di raggiungere la verità, anche quando questa è una delle più dolorose. Lo stesso Celan parlava della sua poesia ferita dalla realtà, e tuttavia alla ricerca della stessa: «wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend»<sup>10</sup>.

In particolare, nella poesia *Stimmen* troviamo un paesaggio dove gli elementi della natura si mescolano a parti del corpo umano; entrambi sono colti nell'atto di carpire delle voci, che sono testimoni e tracce del passato. Corpo e natura sono uniti nello sforzo di preservare la memoria di un passato innominabile. Nelle poesie di Celan accade spesso in effetti che al paesaggio naturale si sovrappongano attributi fisici, di un corpo che spesso è quello materno «Stimmen, vor denen dein Herz ins Herz deiner Mutter zurückweicht» (vv.18-19) eppure non si tratta «della madre terra, ma della madre morta»<sup>11</sup>, con la quale il poeta cerca disperatamente un contatto, per non dimenticare.

A proposito di *Stimmen* lo stesso Federico Italiano dirà che: «Tutto il micro-ciclo di *Stimmen* è un memoriale della Shoah»<sup>12</sup>. Paesaggi-memoria dunque perché il poeta tenta di portare alla luce la voce dei morti. La ricorrenza delle 'voci' di ieri in tutto il testo, che vengono percepite o cercate in un luogo dell'oggi, testimonia il tentativo di ricordare il proprio oggetto 'in avanti'<sup>13</sup>.

Ma per riuscire nel suo intento la poesia deve riappropriarsi della lingua tedesca, l'unica cosa che resta ancora *erreichbar* e *unverloren*<sup>14</sup>. Il tedesco prima di tutto, ecco perché Camilla Miglio parlerà della poesia celaniana come di rappresentazioni di una «lingua-paesaggio tedesca»<sup>15</sup>. Ripartire dalla lingua dunque è il primo passo, essa non parla di ciò che è stato, ma vi entra direttamente: «Sie [...] gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, 'angereichert' von all dem»<sup>16</sup>.

---

<sup>10</sup> Celan 1988, p. 39.

<sup>11</sup> Miglio 2005, p. 32.

<sup>12</sup> Italiano 2009, p. 143.

<sup>13</sup> Cfr. Miglio 2005, p. 13.

<sup>14</sup> Celan 1988, p. 38.

<sup>15</sup> Miglio 2005, p. 16.

<sup>16</sup> Celan 1988, p. 38.

La lingua, anche se muta, ha un ruolo attivo nella rappresentazione paesaggistica, essa non (de)scrive, essa va all'interno della poesia stessa, e percorre il paesaggio dell'oggi alla ricerca di tracce di ieri. Si tratta di un paesaggio non statico dunque, perché anch'esso viene esperito attraverso il movimento «Bewegung, Unterwegssein, [...] der Versuch, Richtung zu gewinnen»<sup>17</sup>. Sorprendentemente ritroviamo anche in Celan parole chiave come movimento e passeggiare, quegli stessi concetti legati al modo in cui esperire un paesaggio letterario. In questo caso 'la passeggiata' è fatta non solo dal poeta, ma dalla lingua stessa, che si muove con il poeta e con il lettore alla scoperta di paesaggi testuali. Il senso del movimento è reso in maniera esemplare all'interno di *Engführung*, l'ultima poesia di *Sprachgitter*, dove in un paesaggio pietroso, l'esortazione al movimento si fa esplicita: «Lies nicht mehr – schau! | Schau nicht mehr – geh!»<sup>18</sup>.

Questi paesaggi del presente sono ricchi di tracce del passato, più o meno visibili o spesso solo percepibili, e sta al poeta sviscerarle. Per fare ciò è necessario perlustrare questi luoghi della memoria, spesso inquietanti perché prossimi alla zona traumatica popolata dalle rovine della memoria. Il famigerato *was geschah*<sup>19</sup> può essere, se non pronunciato, almeno attraversato.

In *Der Meridian* Celan afferma: «geh mit der Kunst in deiner allereigensten Enge. Und setzte dich frei»<sup>20</sup>. Il ruolo della poesia diventa fondamentale per attraversare il trauma nel tentativo di liberarci da esso. Il ricordo da recuperare e preservare si ritrova in luoghi inospitali e bui, perché è solo «attraverso l'oscurità che appare la luce»<sup>21</sup>. Il trauma è spesso inabissato nelle viscere della terra, e fatica a riaffiorare; allora ogni parola resta avvolta dal nero della notte, e il paesaggio resta circondato da un *Verstummen*<sup>22</sup> ben poco consolatorio. Tuttavia questo non ferma l'imperterrita poesia che è sempre *unterwegs*<sup>23</sup>, così che il *gehen* prende il posto del *sagen*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Engführung*, (vv. 6-7). In questo modo la poesia, inizialmente solo scritta, si incammina e invita al cammino.

<sup>19</sup> Celan 1988, p. 38.

<sup>20</sup> Celan 1997, p. 18.

<sup>21</sup> Cfr. P. Szondi 1990, p. 44.

<sup>22</sup> Celan 1988, p. 38.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 39.

Nonostante i paesaggi celaniani siano bui e silenziosi, la sua poesia in cammino è intrisa di speranza, perché è sempre alla ricerca di una via d'uscita, scavando fino a quando la memoria possa finalmente salire in superficie, anche quando questa è traumatica e dolorosa, e riscoprire ferite mai rimarginate, come negli ultimi versi di *Stimmen*:

*Keine*

*Stimme* – ein

Spätgeräusch, stundenfremd, deinen

Gedankengeschenkt, hier, endlich

herbeigewacht: ein

Fruchtblatt, augengroß, tief

geritzt; es

harzt, will nicht

vernarben<sup>24</sup>.

In *Stimmen* ci viene rivelato solo alla fine cos'è che rende presenti le voci assenti, e quindi quello che lega il passato al presente: si tratta del dolore. In esso «keine zeitliche Ferne wächst»<sup>25</sup> perché anche se provocato da un evento passato, esiste nel presente. Il dolore è la traccia dell'oggi di ciò che non è più, è la resina che cola dalla foglia/occhio e che non si cicatrizza mai, simbolo di lacrime e sangue. Con la fusione di corpo e natura la ferita qui subisce un ultimo processo di vegetalizzazione che chiude il componimento. Il paesaggio del presente dunque sanguina ancora, ed è proprio nel dolore di oggi che è preservata la memoria di ieri. Dentro questa resina eternamente fresca, che è la rappresentazione vegetale del dolore, si conserva la speranza, ossia la possibilità di un incontro tra passato e presente, assenza e presenza, morte e vita, Io e Tu.

---

<sup>24</sup> «Nessuna | voce — un | tardivo rumorio, straniato al tempo, donato | ai tuoi pensieri, qui, finalmente | ridésti: una foglia a misura d'occhio, | lembo di un frutto, a fondo, | incisa; cola | resina, non farà | cicatrice». Celan 1998, vv. 44-52, pp. 252-253.

<sup>25</sup> Waterhouse 1998.

## Bibliografia\*

### Opere di Paul Celan

*Sprachgitter*, Frankfurt am Main, Fischer, 1959.

*Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958)*, in ID., *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

*Werke. Tübinger Ausgabe – Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. von Bernhard Böschstein und Heino Schull unter Mitarb. von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.

*Gespräch im Gebirge*, hrsg. von Mirjam Sieber, Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 2007.

*Poesie di Paul Celan*, traduzione a cura di Ida Porena in *Parnaso Europeo*, a cura di C. Muscetta, Roma, Lucarini, 1989, V, pp. 233-235 e 243-247.

### Altre opere

SCHILLER, F., *Der Spaziergang*, in ID., *Gedichte von Friedrich Schiller, Erster Theil*, Lipsia, Crusius, 1800.

ID., *Der Spaziergang/La Passeggiata*, in *La Passeggiata. Natura, poesia e storia*, a cura di G. Pinna, Roma, Carocci editore, 2005.

WATERHOUSE, P., *Blumen, deutsch/japanisch, Tokio Edition*, a cura di Martin Kubaczek, Vienna/Bozen, Folio, 1994.

ID., *Im Genesis-Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Weil am Rhein/Basilea/Vienna, Urs Engeler Editor, 1998.

ID., *Fiori, Manuale di poesia per chi va a piedi*, a cura di Camilla Miglio, Roma, Donzelli, 2009.

### Studi critici

ASSUNTO, R., *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini Editore, 1973.

BERG, M., *Die poetologische Bedeutung des Spaziergangs in den Texten „Der Spaziergang“ von Robert Walser (1917), „Gehen“ von Thomas Bernhard*

---

\* La bibliografia completa è reperibile solo nella tesi integrale, mentre per questo estratto si fa riferimento solo ai testi principali di consultazione e/o citati in questo elaborato.

- (1971) und „(Krieg und Welt)“ von Peter Waterhouse, (2006), Magisterarbeit, Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 2010.
- BEVILACQUA, G., *Eros-Nastos-Thanatos: la parabola di Paul Celan*, in Celan 1997.
- ID., *Introduzione*, in Celan, *La verità della poesia. Il «meridiano» e altre prose*, Torino, Einaudi, 1993.
- CARERI, F., *Walkescapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006.
- D'ANGELO, P., *Il Paesaggio e l'Estetica*, in *Paesaggio Teoria Storia Tutela*, a cura di M. Ricci, Bologna, Patron Editore, 2004.
- ITALIANO, F., *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*, Milano – Udine, Mimesis Edizioni, 2009.
- JAKOB, M., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005.
- ID., *Paesaggio e tempo*, Roma, Meltemi, 2009a.
- ID., *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009b.
- MIGLIO, C., *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005.
- PINNA, G. (a cura di), *Introduzione*, in *Friedrich Schiller, La Passeggiata. Natura, poesia e storia*, Roma, Carocci editore, 2005.
- RIEDEL, W., *Der Spaziergang. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1989.
- RITTER, J., *Landschaft: Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in ID., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.
- RUSAM, A. M., *Literarische Landschaft. Naturbeschreibung zwischen Aufklärung und Moderne*, Wilhelmsfeld, G. Egert, 1992.
- SZONDI, P., *Lettura di «Stretto»*. Saggio sulla poesia di Paul Celan, in *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, a cura di Jean Bollack, Ferrara, Gallio Editori, 1990.
- VALTOLINA, A., *Blu e poesia. Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, Milano, Mondadori, 2002.

## Sitografia

- MIGLIO, M., *Il Meridiano libertario di Paul Celan*, in [www.puntocritico.eu/?p=3527](http://www.puntocritico.eu/?p=3527) (08/02/2012).



# La cosmogonia atea di *Engführung*

*Mariaenrica Giannuzzi*

Ed era stato anche scritto, che.  
Dove? Noi  
vi facemmo sopra un silenzio,  
veleno instillato, grande,  
un  
verde  
silenzio, un petalo, dove  
radicava un ricordo di forma vegetativa -  
sì, verde,  
sì, radicava  
sotto cielo  
perfido.

Dove, sì,  
vegetativa.

Sì.  
Uragani, tem-  
pesta di elementi, restò,  
restò, tempo,  
per tentare con la pietra - essa  
era ospitale, non  
cadeva in parola. Come  
stavamo bene:<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Engführung*, Celan 1998, p. 338. Traduzione mia.

L'ora che non ha sorelle, che non ha più sorelle, è l'ora estrema, la morte. Quando vi si è giunti, si è tornati a casa. Questo topos, in Celan si carica di un senso nuovo. Se la morte è il porto in cui si rientra, non è perché la vita sia un viaggio, ma perché la morte, la memoria dei morti, è all'origine di tutta la poesia di Celan<sup>2</sup>.

Peter Szondi muove da questo principio nel suo studio su *Engführung*, poema cosmologico in nove stanze, che chiude la raccolta di Paul Celan *Sprachgitter* (1959).

Szondi analizza il testo rilevando un movimento decisivo per l'estetica contemporanea: la sostituzione del testo-rappresentazione con un testo-realtà. In questa nuova logica l'oggetto naturale «non è ciò che la poesia descrive, ma ciò che fa essere». Ma come è possibile che gli oggetti del testo facciano 'essere le cose'? La questione non è direttamente affrontata da Szondi nello studio sulla composizione e capire questo diventa ancora più difficile, quando più avanti si stabilisce un'equivalenza tra 'essere' ed 'essere a casa'. «L'esistenza autentica», cioè l'essere a casa, è tale «solo se resta fedele alla non-esistenza, se diviene memoria di essa»<sup>3</sup>. Il testo-realtà fa essere le cose, è come il luogo naturale da cui sono attratte e ricondotte a casa, perché chi scrive è fedele alla memoria dei morti.

In *Atheismus als philosophisches Problem* (1967), Karl Löwith ha scritto che solo in una peculiare prospettiva, quella cristiana, è possibile giudicare della realtà con categorie che fanno appello a un piano di non-esistenza. Questo genere di valutazione infatti presuppone la domanda metafisica al centro della riflessione cristiana sulla creazione *ex nihilo* che suona: perché l'essere esiste e non piuttosto il nulla<sup>4</sup>?

---

<sup>2</sup> Szondi 1990, p. 17 ss.

<sup>3</sup> Tra i recenti studi critici in lingua italiana, i motivi dello spostamento nella sfera logica del testo, da rappresentazione a realtà autonoma, sono analizzati in Rascente 2011.

<sup>4</sup> «Es dürfte auch kein Zufall sein, daß es nicht Philosophen vor, sondern nach dem Christentum sind (Leibniz, Schelling, Kierkegaard, Scheler, Heidegger), welche fragen: warum ist überhaupt Seiendes? Um so fragen zu können, muß man die Möglichkeit denken, daß alles Seiende auch nicht sein könnte, wie es die Schöpfungslehre voraussetzt, indem sie allem Seienden voraus einen unerschaffenen Gott setzt, der die Welt aus dem Nichts erschuf. Ein metaphysischer Abglanz dieses theologischen Grundsatzes ist Heidegger Was ist Metaphysik? der auf den Menschen bezogene Satz: ex nihilo omne qua ens fit, d.h., das menschliche Dasein müsse, um sich überhaupt zu Seiendem als Seiendem verhalten zu können,



In alternativa a un'interpretazione ontologica del testo-realtà di Celan intendo verificare un'altra ipotesi: il testo di Celan si presenta come realtà autonoma che 'fa essere' gli oggetti naturali, perché tende a registrare i dati delle scienze naturali attraverso testi di geologia, come quelli di Roland Brinkmann e Franz Lotze, impegnati a decostruire il complesso mitologico del *Blut und Boden*. Da questo punto di vista *Engführung* espone una nascita mitologica della storia naturale attraverso figure del tempo geologico.

Giustificando l'esistenza con la memoria della morte, funzione che Szondi sembra attribuire al testo di Celan, si allude a un piano di non-esistenza a cui restare fedeli, che diventa problematico quando si considera che questa operazione rende la morte una sostanza mitica che si manifesta nella storia. Autori come Klages e Dacqué, fautori di destra della Bachofen-Reinassance, avevano fatto delle ripetute epifanie di esistenza di morte, il pulsare stesso della vita. Furio Jesi definisce il topos della morte come fonte di integrità spirituale, «il mito che a ogni aggressione della morte contro la vita offre salvezza all'uomo, riaprendogli l'accesso alla vita primordiale-eterna-intatta nella sua interezza, è la sostanza diremmo quasi eucaristica della 'Erlösung': «esso, con le sue ripetute epifanie nei materiali e nelle esperienze mitologiche, pulsa insieme con la vita [...] e salva l'uomo dalla sterilità che procederebbe da un rapporto parziale con la vita stessa»<sup>5</sup>. Il termine *Erlösung* può riferirsi direttamente allo scritto di Edgar Dacqué *Natur und Erlösung*, un'epistemologia che s'interrogava sul senso della conoscenza della natura.

*Engführung* mostra, invece, la scrittura nell'atto di recidere quella nozione di origine, che la 'destra tradizionale' degli storici della religione degli anni Trenta aveva posto a fondamento del nesso tra casa e cosmo, e che ancora è in gioco in una concezione che fa della morte la sostanza della parola poetica, fondamento dell'esperienza mitologica della storia. Dall'infrazione di questo complesso mitologico, la memoria si elabora scrivendo della dimenticanza, è lì che siamo a casa, come nell'apertura di *Unten*, «Heimgeführt ins Vergessens»<sup>6</sup>. *Engführung* (I-II):

---

zuvor ins Nichts hineingehalten worden sein, wie es in der Angst geschehe. Denn nur so könne die ganze „Befremdlichkeit“ des Seienden über uns kommen, und auf dem Grund solcher Befremdlichkeit und Verwunderung entspringe die Frage nach dem „Warum“ (Seiendes ist)». Löwith 1985, p. 342.

<sup>5</sup> Jesi 2008, p. 102.

<sup>6</sup> Celan 1998, p. 264.

VERBRACHT ins  
 Gelände  
 mit der untrüglichen Spur:

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,  
 mit den Schatten der Halme:  
 Lies nicht mehr – schau!  
 Schau nicht mehr – geh!

Geh, deine Stunde  
 hat keine Schwestern, du bist –  
 bist zuhause. Ein Rad, langsam,  
 rollt aus sich selber, die Speichen  
 klettern,  
 klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht  
 braucht keine Sterne, niergends  
 fragt es nach dir.

\*

Nirgends

fragt es nach dir –

Der Ort, wo sie lagen, er hat  
 einen Namen – er hat  
 keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas  
 lag zwischen ihnen. Sie  
 sahn nicht hindurch.

Sahn nicht, nein,  
 redeten von  
 Worten. Keines  
 erwachte, der  
 Schlaf  
 kam über sie<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> «Trasferito nella |landa| dalla traccia inconfondibile: |Erba, divisa da scritte. Le  
 pietre, bianche, | con le ombre degli steli: | Non leggere più – guarda! | Non guardare  
 più – va'! | Va', la tua ora | non conosce sorelle, tu sei – | sei a casa. Una ruota,  
 lenta, | sfila da sé, i suoi raggi | rampicano, | rampicano su nerastro campo, la  
 notte | non richiede stelle, non vi è posto | ove si chieda di te. | Non vi è posto | ove si

Il testo di *Stretto* si apre come un paesaggio in cui siamo trasposti. Il suo tratto più peculiare, è che l'ordine dello spazio viene sospeso: la posizione reciproca degli oggetti è indeterminabile, presa tra affermazione e negazione. Lo spazio tra Io lirico e 'quelli che giacevano', e con questi il mondo correlato al soggetto conoscente, è uno spazio paradossale che, come dall'insegnamento di Zenone, si sottrae nell'infinita divisibilità della distanza tra i corpi in movimento. Ogni enunciato si sottrae all'uso. In questo spazio, *hier* si volge immediatamente in *nirgends*, come accade nelle prime due stanze.

Le caratteristiche del luogo in cui viene trasportata la nostra attenzione durante la lettura, sono quelle di un 'luogo geometrico'. Quello che cerchiamo, leggendo il testo, è uno stato logico in cui tutte le figure della composizione diventano lo stato delle cose attuali<sup>8</sup>, il luogo geometrico di tutti i nessi tra i significati delle figure, per cui esse diventano reali. Credo che questo luogo sia l'unica nozione di origine compatibile con la scrittura di Celan.

Szondi è stato il primo interprete a definire *Engführung* una cosmogonia. Secondo questa interpretazione, ciò che alla fine nasce è la parola in grado di trasmettere memoria.

Dopo aver superato una serie di tentativi non riusciti, di rendere manifesta la forma linguistica di un mondo nuovo, (nell'universo del poema la parola creatrice non sarebbe parola-pietra corrispondente alla rimozione, né parola-vegetale corrispondente al silenzio). La potenza creatrice della parola si realizza con i cori di preghiere della penultima stanza. Essi precedono i versi: «Also|stehen noch Tempel. Ein|Stern|hat wohl noch Licht. |Nichts, |nichts ist verloren».

Questi versi espongono un tempo presente che nella composizione è scaturito per la prima volta dove si attraversava la narrazione astratta e frammentaria del processo di formazione del mondo che culmina in: «die Welt setzt ihr Innerstes ein |im Spiel mit den neuen Stunden». Il momento della nascita mitologica del mondo sta nell'espressione «die Welt, ein Tausendkristall, |schoß an, schoß an»; il neologismo *Tausendkristall* è il significante di un nuovo simbolo materialista dell'universale 'mondo'.

---

chieda di te –||Il luogo, ove essi giacquero, quel luogo|ha un nome – e non ne ha|alcuno. Non lì, essi giacquero. Qualcosa|giaceva frammezzo a loro. Essi|non vedevano oltre». Celan 1998, pp. 332-335. I testi tedeschi, così come le traduzioni, dove non diversamente indicato, fanno riferimento a Celan 1998.

<sup>8</sup> Cfr. Wittgenstein 1989.

Dopo la 'formazione dinamica del mondo, la composizione si svolge al presente anche nella stanza successiva, analizzata da Szondi. Qui il tempo presente viene espresso con *hier*, e con il tempo ciclico di una forma animale di vita animale - «In der Eulenflucht, hier»:

In der Eulenflucht, hier,  
die Gespräche, taggrau,  
der Grundwasserspuren<sup>9</sup>

Il tempo presente è fatto di discorsi e tracce di acqua freatica, un paradosso. In geologia le tracce testimoniano il passaggio di una forma di vita, e l'acqua le rimuove. Sono quindi discorsi in cui vengono cancellate delle tracce. Questi ultimi versi non danno modo di definire una progressione dal passato al presente in cui questo sia un massimo di realtà. Né è possibile comprendere questa scrittura secondo il modello dell'incarnazione di una traccia mnestica<sup>10</sup>, perché essa tende al segno, e di fronte a questa materialità che resiste all'interpretazione i discorsi di cui la scrittura è segno vengono coinvolti nei generali processi distruttivi di trasformazione della Terra.

L'immagine storica pietrificata, 'lebbra pietrificata', *versteinerte Ausatz*, è per Szondi una figura del presente ed è la figura decisiva a cui tende lo 'stretto di fuga'. Presso questo 'muro del ripudio' sono «nuovamente|visibili: i|solchi, i| |cori, in quel tempo, i|salmi. O, o-| sanna». Una negazione di negazione hegeliana fissa le figure precedenti nella loro funzione significativa<sup>11</sup>; questa figura, ha il compito di dimostrare che «la parola creatrice non è dunque la parola misteriosa di cui si dice, nella prima strofa della parte V, che scese,|scese attraverso la notte,| volle risplendere, volle risplendere»<sup>12</sup>. È invece quella detta dagli ebrei deportati in punto di morte – una parola i cui 'solchi' ridiventano visibili al termine della poesia<sup>13</sup>. Ecco la stanza VIII in questione:

---

<sup>9</sup> «All'imbrunire, qui,|il conversare, grigio come il giorno,|delle tracce d'acqua profonda». Celan 1998, pp. 344-345.

<sup>10</sup> È il modello di Pöggeler. Cfr. Pöggeler 1986.

<sup>11</sup> Szondi 1990, p. 65.

<sup>12</sup> Cfr. Szondi 1990.

<sup>13</sup> Ivi, p. 60.

Steigt und  
spielt mit -

In der Eulenflucht, beim  
versteinerten Aussatz,  
bei  
unsern geflohenen Händen, in  
der jüngsten Verwerfung,  
überm  
Kugelfang an  
der verschütteten Mauer:

sichtbar, aufs  
neue: die  
Rillen, die

Chöre, damals,  
die Psalmen. Ho, ho-  
sianna.

Also stehen noch Tempel. Ein  
Stern  
hat wohl noch Licht.  
Nichts,  
nichts ist verloren.

Ho-  
sianna.

In der Eulenflucht, hier,  
die Gespräche, taggrau,  
der Grundwasserspuren<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> «Si leva e lsta al gioco -||All'imbrunire, impietrita||la lebbra,|fuggite|le nostre mani, nel-|l'estremo ripudio,|al di sopra|del vallo antiproiettile|presso il muro interrato:|nuovamente|visibili: i|solchi, il|cori, in quel tempo, i|salmi. O, o-|sanna.||Dunque ancora|vi sono dei templi. Una|stella, certo,|ha luce ancora.|Nulla,|nulla è perduto.||O-|sanna.||All'imbrunire, qui,|il conversare, grigio come il giorno,|delle tracce d'acqua profonda». Celan 1998, pp. 342-345.

La funzione cosmogonica scaturisce per Szondi dalla fissazione dell'immagine storica, un'immagine che forse per la sua natura «non confessionale, non personale» mostra un valore documentario. È il reale alla fine della progressione. Ma andiamo a vedere in che modo viene attuata la fissazione della memoria nell'immagine. Il nuovo mondo nasce, in questa figura, sotto «il più chiaro “segno” della mediazione che unisce l'universo organico all'universo inorganico»<sup>15</sup>. Verso il finire del testo, grazie a una seconda creazione, realizzata per mediazione di pianta e pietra, il canto dei fucilati, 'lebbra', si pietrifica. Viene tracciato un al di là, definito da complementi di luogo, che delimitano un piano superiore al luogo dello sterminio:

Ciò che avviene e oltrepassa i limiti di questo luogo di ripudio, di esposizione e di morte, è un'apparizione, un'epifania. Non di un dio, ma di 'solchi', di 'tracce' – per riprendere un'altra espressione con cui comincia *Stretto*. Che cosa sono questi solchi? *Stretto*, poesia non di una progressione, di un avvento, ma essa stessa l'una e l'altro, e conoscenza che si realizza strada facendo di ciò che è l'avvento, ha raggiunto uno stadio in cui le domanda non possono più fare a meno delle risposte – o meglio, in cui le risposte sono diventate possibili attraverso l'avvento stesso<sup>16</sup>.

L'immagine pietrificata espone una forma attuale del coro tragico: un canto freddato nel silenzio dell'immagine. Nella fuga di Bach il canto del coro rispondeva a una comune professione di fede<sup>17</sup>. Secondo la filosofia della musica del *Geist der Utopie*, il coro di *Osanna* intonato nei salmi, significava la «forma espressiva di una comunità più elevata, di una comunità di Sion che sta, per così dire, al di là dell'evento»<sup>18</sup>.

Ma il canto in frammenti di *Engführung* e altre composizioni della raccolta *Die Niemandsrose* tendono a portare fino all'estremo la negazione del monoteismo. Dalla prima poesia della successiva raccolta di Celan si legge:

---

<sup>15</sup> Szondi 1990, p. 56.

<sup>16</sup> Ivi, p. 57.

<sup>17</sup> Bloch 2009, p. 81.

<sup>18</sup> Ivi, p. 74.

Es war Erde in Ihnen, und  
sie gruben.  
Sie gruben und gruben, so ging  
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,  
der, so hörten sie, alles dies wollte,  
der, so hörten sie, alles dies wußte<sup>19</sup>.

In rivolta contro il Dio manifesto nella storia, il canto, più che creare, sembra distruggere il progetto d'una comunità 'oltre l'evento'. Il canto infranto, al di sopra della lebbra pietrificata sembra essere l'immagine dell'ultima delle cosmologie ricapitolate nello stretto di fuga e riportate, attraverso l'interpunzione, l'a capo, l'infrazione dei versi per contrappunto, alla precipitazione degli enunciati.

Celan ha esposto nella composizione una modalità di percezione del tempo storico grazie alla quale nel frammento si ritrova una pluralità di tempi e ciascun oggetto naturale, commisurato all'esistenza individuale, diventa l'immagine di processi naturali dalle durate differenti. La figura ripresenta questa non-corrispondenza delle direzioni temporali e impedisce una temporalizzazione del soggetto a partire da categorie della totalità come l'essere, il possibile e il reale. L'individuazione del proprio tempo non comincia dalla risonanza della morte nella coscienza, ma da un'intuizione dell'aspetto linguistico del futuro da quei segni del tempo ritrovati nelle tracce del passaggio di forme di vita naturali e culturali, là dove queste sono materia inorganica, separate irrimediabilmente dall'idea di un organismo originario da ricomporre.

L'aspetto pietrificato dell'immagine storica, nella penultima stanza di *Engführung*, sembra quindi provare il procedimento con cui Celan tratta gli eventi per inserirli in una storia naturale. Essi, cioè, vengono scritti come segni nel documento del tempo vissuto, un documento che testimonia della distruzione del senso. Alla luce di questo vorrei analizzare una figura che ritengo centrale, il passaggio

---

<sup>19</sup> «Era terra dentro di loro, ed essi|Scavavano.||Essi scavavano e scvavano, così trascorrendo| il di e la notte. E non lodavano Iddio,|il quale, gli fu detto, tutto questo voleva,| tutto questo, gli fu detto, sapeva». Celan 1998, p. 350-351.

dalla V alla VI stanza, la cesura del testo<sup>20</sup>, in cui si oppongono l'invocazione di una parola che «voleva rilucere»<sup>21</sup> e una sequenza che comincia da elementi cosmologici tratti da Democrito, («Orkane, von je, |Partikelgestöber, das andre, |du |weißt ja, wir |lasen im Buche, war |Meinung») per finire, attraverso situazioni ricordate, a una figura del silenzio:

Es stand auch geschrieben, daß.  
 Wo? Wir  
 taten ein Schweigen darüber,  
 giftgestillt, groß,  
 ein  
 grünes  
 Schweigen, ein Kelchblatt, es  
 hing ein Gedanke an Pflanzliches dran -  
 grün, ja  
 hing, ja,  
 unter hämischem  
 Himmel<sup>22</sup>.

Il silenzio entra in scena ricoprendo ciò che era stato scritto, quel che nella prima strofa era *das andre*, che «leggemmo nel Libro, ed era |opinione», una scrittura ricoperta con un silenzio fatto così, pensiero attaccato a petalo.

La scrittura ricoperta viene in genere interpretata come il libro letto dagli amanti nella Divina Commedia. Ma il libro può indicare anche quello che è stato scritto in nome delle 'religioni del Libro', dei monoteismi. Queste scritture sono ricoperte adesso da un tacere «giftgestillt,

---

<sup>20</sup> Sul tema del silenzio nella poetica di Celan, si veda l'analisi filologica di Otto Lorenz, che svolge il tema a partire dal poema *Engführung*. Nel suo orizzonte di comprensione, la tecnica della cesura conosce una storia in tre momenti, corrispondenti alle poetiche di Hölderlin, Rilke e Celan. Tutti e tre hanno in comune tecniche costruttive della cesura, che fanno del silenzio un *Identitätsprojekt* e una *Erkenntniskritik*. Lorenz 1989, p. 244-268.

<sup>21</sup> Traduzione mia.

<sup>22</sup> «Era anche scritto, che. |Dove? Noi |vi stendemmo sopra un silenzio, |nutrito di veleno, grande, |un |verde |silenzio, un petalo, cui s'univa |un'idea come di pianta - |verde, sì, |s'univa, sì, |sotto perfido |cielo». Celan 1998, pp. 338-339.



groß», «nutrito di veleno, grande», a cui si oppone, (anche spazialmente, per l'isolamento di 'un'), «un|verde|silenzio, un petalo, cui s'univa|un'idea come di pianta —».

La figura naturalistica del *Kelchblatt*, (*sépale*, secondo la traduzione francese di Martine Broda) o 'pensiero attaccato a petalo', sta quindi in contrappunto a un flusso discordante di ricordi e forme di scrittura legate all'autorità del Libro. Ma che cosa accomuna le religioni del Libro e gli amanti della Divina Commedia? Una certa forma di amore. Nel *Gespräch ins Gebirge* di Celan, l'amore come forma di legame sociale di una comunità è ferocemente negato: «ed essi non mi amavano e io non li amavo, poiché io ero uno, e chi ama uno solo, ed essi erano molti, ancora più di quelli che giacevano lì attorno a me, e chi mai può amare tutti, e non te lo nascondo, io non li amavo, loro che non mi potevano amare, io amavo la candela che bruciava lì, nell'angolo a sinistra, l'amavo perché essa bruciando si struggeva»<sup>23</sup>.

La figura del *sépale* può essere allora considerata segno di un esercizio spirituale, un atto di estetica del silenzio<sup>24</sup> dedicato alla forma atea del cosmo. Questa nuova forma del mondo, nata dalla cosmogonia, è sia ordine naturale che scrittura. È una forma increata che viene tradotta dalla materia distrutta del passato, da particelle in movimento senza intero. Ed è forma non comunitaria in cui i segni del tempo vissuto dell'individuo hanno lo stesso valore delle rovine degli oggetti scientifici e culturali. In questo paesaggio di simboli e allegorie del tempo storico, ugualmente coinvolti dal caos della dinamica atomica, l'affinità dei viventi deriva dalla capacità di saper guardare a quello che si distrugge individuando le tracce del trapasso della storia in natura. Questo momento del trapasso rende disponibile, il linguaggio, lo libera:

Ja.  
Orkane, Par-  
tikelgestöber, es blieb  
Zeit, blieb,  
es beim Stein zu versuchen - er

---

<sup>23</sup> Celan 2008, p. 45.

<sup>24</sup> Cfr. Sontag 1967.

war gastlich, er  
fiel nicht ins Wort. Wie  
gut wir es hatten<sup>25</sup>

In *Engführung* la pietra, il non vivente, è il più ospitale. La pietra è *gastlich*, ospitale, 'non ti trancia la parola'. Il mondo geologico sembra una dimensione ospitale alla parola poetica, perché mostra strutture aperte. *Porenbau* è 'struttura porosa' che diviene il modello della parola scritta, mentre le forme vegetali sono associate al pensiero non scritto e al silenzio.

Fin dall'inizio di *Engführung* questa idea della scrittura si presenta in forma visionaria: «Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß, l mit den Schatten der Halme».

La scrittura è inseparabile dalla sua superficie di apparizione, dà spazio alla morfologia di un legame immanente: pietra bianca con le ombre degli steli<sup>26</sup>; (*Halmen* allude anche all'etimologia latina, *almus*, di divinità benigna). Ombra e pietra qui tengono insieme il punto di trapasso di natura e storia. L'ombra è il più fugace segno dei vivi e insieme l'aspetto degli uomini nell'Ade. L'ombra è il più contingente di contro alla pietra, che simbolicamente richiama la durata, ma la durata è una struttura aperta.

Con il primo studio dedicato alla lirica geologica di Paul Celan, possiamo individuare il valore documentario di questa tecnica di scrittura. Scrive Uta Werner che, «nella pietra si nascondono le tracce della storia della terra in cui la natura ha documentato semioticamente la sua storia»; la materia espone segni del vivente, «mostra significati, per una scienza dell'interpretazione – la geologia – che prima deve trovare i suoi testi, percepirne la provenienza pietrificata e portare a espressione ciò che prima erano segni del passato»<sup>27</sup>.

Benjamin ha scritto che un paesaggio tiene per sé la sensazione del luogo, distrutta dall'abitudine. Percorsa più volte una strada, questa diventa familiare, e con questo il paesaggio è distrutto. Il carattere del

---

<sup>25</sup> «Si. |Uragani, tur- |binio di particelle, restava |tempo, restava, |di tentare con la pietra – essa |era ospitale, essa |non ti tranciava la parola in bocca. Quanto |bene stavamo». Celan 1998, pp. 338-339.

<sup>26</sup> E la ripetizione degli articoli determinativi sottolinea che l'erba-scritta si compone con una pietra e delle ombre, che si suppongono conosciuti.

<sup>27</sup> Werner 1998, p. 56.

paesaggio è la sua distanza, la sua estraneità, il suo tenere per sé irriproducibile la sensazione di starvi nel mezzo. La sensazione appartiene al paesaggio. L'esperienza di attraversare il paesaggio scritto di Celan diviene trovare i segni e le figure di questa distanza non riproducibile, non recuperabile nel discorso convenzionale, ma neppure nell'Aperto di una mistica negativa.

Alla ricerca di strutture esistenziali originarie, comuni al mito e alla religione, Mircea Eliade individuava nell'epifania del sacro, l'evento essenziale dell'esperienza religiosa. L'epifania di un segno del sacro - *tremendum* fascinatore in cui si manifesta il *ganz Andere* - istituisce il centro del mondo. L'epifania è descritta come una svolta nella percezione che muta lo spazio caotico in visione di un cosmo ordinato, familiare e abitabile<sup>28</sup>. Una teofania, o più generalmente, un'apparizione del sacro, è quindi l'evento che permette di delimitare un territorio attraverso segni sacri. Questi consacrano lo spazio, che diventa così, per la prima volta, 'mondo'. Per questo, nel titolo, ho definito 'atea' la composizione di Celan: essa destituisce un'idea di cosmogonia che deriva gli elementi dell'organizzazione territoriale dello spazio da una rivelazione divina.

In *Engführung* la dimensione ordinata scaturisce dalla caduta del senso degli enunciati tratti dalle cosmologie presenti e passate in uno spazio immaginativo che le rende attuali. I frammenti, estratti dai loro luoghi originari, nella fuga musicale precipitano gli uni negli altri producendo segni della loro caduta, traiettorie interpretabili che definiscono una nuova temporalità plurale, definita per angoli di divergenza e disposizioni assiali della struttura cristallina.

Nella pratica di estrazione dei fossili, una 'traccia che non ti confonde', permette d'intuire da un segno nella materia inerte una forma di vita. Il momento dell'intuizione di una forma di vita ha effetti destrutturanti sulla percezione lineare e ciclica del tempo. La morfologia di questo rapporto è restituita da Celan nella forma logica del paradosso. La tecnica di scrittura di *Engführung* intaglia la cesura non solo al centro della composizione, come accade soprattutto nelle liriche più brevi di Celan. Ma, nel caso del poema in questione, la cesura è una sospensione e inversione del senso che si ritrova anche in ciascuna delle figure poetiche disseminate nella composizione lunga, che diventa così un percorso di figure interrotte. Ogni figura si organizza

---

<sup>28</sup> Cfr. Eliade 2008.

intorno a un principio mancante che produce una sospensione del senso, e sospende, insieme al senso degli enunciati, anche la domanda sul senso, e con questo, la tendenza a giustificare l'esistente, facendo luce invece a visioni di significato.

Resta aperto il problema se, la fuga musicale, in cui vengono ricapitolate le forme linguistiche del tema cosmologico, per questa forza sintetica e distruttiva che le travolge, non sia da considerare anche un'esperienza apocalittica del tempo. In ogni caso la composizione, con le sue figure, continua anche a chiedere: in che modo i criteri di verità del discorso scientifico traggono forza dalle metafore, e i propri compiti da figure tramandate e prese per naturali, che non sono né vere né false, ma significano, e configurano l'esperienza?

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

- Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.
- La verità della poesia: Il Meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008.

### Scritti critici

- BENJAMIN, W., *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973.
- BENJAMIN, W., *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997.
- BLOCH, E., *Spirito dell'Utopia*, Milano, Rizzoli, 2009.
- DACQUÉ, E., *Natur und Erlösung*, München-Berlin, Oldenbourg, 1933.
- ELIADE, M., *Il Sacro e il Profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- GOULD, S. J., *La freccia del tempo, il ciclo del tempo. Mito e metafora nella scoperta del tempo geologico*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- JESI, F., *Il mito*, Torino, Aragno, 2008.
- LORENZ, O., *Schweigens in der Dichtung. Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1989. pp. 244-268.
- LÖWITH, K., *Atheismus als philosophisches Problem* (1967), in "Sämtliche Schriften", Bd. 3 Stuttgart, Metzler, 1985.
- LOTZE, F., *Geologie*, Berlin, De Gruyter, 1955.
- PÖGGELER, O., *Spur des Worts. zur Lyrik Paul Celans*, Frankfurt am Main, Alber, 1986.

- RASCENTE, M., *Metaphora Absurda. Linguaggio e realtà in Paul Celan*, Roma, Franco Angeli, 2011.
- RICHTER, A. – ALAC, P. – BADIOU, B., *La Bibliothèque de Paul Celan*, Paris, Éditions Ens rue d'Ulm 2004.
- SONTAG, S., *The Aesthetic of Silence*, in "Aspen" (multimedia magazine), no. 5 + 6, item 3, 1967.
- SZONDI, P., *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan* (curr. J. Bollack), Ferrara, Gallio, 1990.
- WERNER, U., *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*, München, Fink, 1998.
- WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1989.



NELL'ALTRUI





# Paul Celan traduttore: il poeta «setzt Wundgelesenes über»

*Enza Dammiano*

SCUOTE LA VEGLIA il tuo sogno.  
Con la parola-  
segno incisa nel suo  
corno, a spira  
per dodici volte.

L'ultimo colpo assesta.

Si stringe a  
picco la gola del giorno  
vi si inerpica  
il traghetto:

e tra-  
duce ciò che a ferirsi fu letto<sup>1</sup>.

La parabola creativa di Paul Celan si configura sin dai primi componimenti come ricerca intorno alla parola, «ein Wort», – si legge già nella raccolta *Mohn und Gedächtnis* (1952) – «von Sennen gesprochen»<sup>2</sup> parola recisa, mutilata, prodotto di una 'scrittura-falce', *Sichelschrift*<sup>3</sup>, che ritaglia frammenti di senso dalla lingua, ne solca e ne incide il materiale, aprendo varchi nello spazio interdetto del silenzio.

---

<sup>1</sup> *Dein vom Wachen*, Celan 2008, p. 536. Traduzione mia.

<sup>2</sup> Celan 2008a, pp. 114-115, «e una parola, che le falci dissero».

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 556.

È proprio la lingua, infatti, che resta, oltre il silenzio: «Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache»<sup>4</sup> – scrive Celan nell'*Allocuzione* tenuta nel 1958 in occasione del conferimento del premio letterario della città di Brema – paradossalmente attualizzabile proprio attraverso la discesa nei suoi stessi abissi di interdizione: «Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, "angereichert" von all dem»<sup>5</sup>. La lingua celaniana attraversa, allora, una necessaria afasia, penetra quello stesso indicibile *Geschehen*, per poi riemergere arricchita; essa ri-orienta, riconsidera il tempo-spazio, aprendosi e aprendo al dialogo, e si fa poesia:

In dieser Sprache habe ich, [...] Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren [...]. Es war, Sie sehen es, Ereignis, Bewegung, Unterwegssein, es war der Versuch, Richtung zu gewinnen. [...] Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. [...] es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg. Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem [...] Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Celan 1983, III, p. 185; trad. it. Celan 2008b, p. 35, «Raggiungibile, vicina e non perduta in mezzo a tante perdite, una cosa sola: la lingua».

<sup>5</sup> Ivi, pp. 185-186; trad. it. Celan 2008b, «La lingua, essa sì, nonostante tutto, rimase acquisita. Ma ora dovette passare attraverso tutte le proprie risposte mancate, passare attraverso un ammutolire orrendo, passare attraverso le mille e mille tenebre di un discorso gravido di morte. Essa passò e non prestò parola a quanto accadeva; ma attraverso quegli eventi passò. Passò e le fu dato di riuscire alla luce, 'arricchita' da tutto questo».

<sup>6</sup> Ivi, p. 186; trad. it. Celan 2008b, «Con questa lingua [...] io ho tentato di scrivere poesie: per parlare, per orientarmi [...]. E fu, chiaramente, vicissitudine, movimento, un porsi in cammino; fu il tentativo di trovare una direzione. [...] Poiché il poema non è qualcosa di atemporale. [...] cerca di aprirsi un varco attraverso il tempo – attraverso, ma non sopra il tempo. La poesia, non per nulla una manifestazione linguistica e quindi dialogica per natura, può essere un messaggio nella bottiglia, gettato a mare nella convinzione [...] che possa un qualche giorno e da qualche parte essere sospinto a una spiaggia, alla spiaggia del cuore, magari».

La poesia è innanzitutto accadimento, segno e traccia di quello spazio-tempo, nel quale essa stessa si muove; la sua parola procede *unterwegs* come un 'messaggio in bottiglia' che, nel suo rifluire, si nutre della convinzione di poter raggiungere, *inmitten der Verluste*, una riva.

È proprio il movimento ambivalente di questa parola che si fa metafora nel componimento *Dein vom Wachen*: tra conscio e inconscio, essa si immerge nel profondo, per poi riemergere, recando il segno di un passaggio. Anche il sogno e la veglia diventano ambivalenti nel loro reciproco rapportarsi, per cui la veglia è determinazione del sogno – «vom Wachen» – nonché oggetto del suo *stoßen* – «stößiger Traum» – mentre il sogno è soggetto di quello stesso movimento che si determina nella veglia. Sogno e veglia, allora, irrompono l'uno nell'altra, sovrapponendo i confini tra conscio e inconscio, e reclamando 'attenzione': «Die Aufmerksamkeit» – si legge nel *Meridian* – «[...] sein schärferer Sinn für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe, aber auch für die 'Zuckungen' und die 'Andeutungen', das alles ist, glaube ich, keine Errungenschaft des mit den täglich perfekteren Apparaten wetteifernden (oder miteifernden) Auges, es ist vielmehr eine aller unserer Daten eingedenk bleibende Konzentration»<sup>7</sup>. L'attenzione, dunque, non è necessariamente una 'conquista dell'occhio'; essa è piuttosto 'concentrazione' interiore, memore delle proprie date: «Aufmerksamkeit» – continua Celan, citando Malebranche dal saggio che Walter Benjamin dedica a Kafka – «Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele»<sup>8</sup>.

Anche il sogno, infatti, si fa memoria: il suo corno diventa testimone del segno di una parola che vi si incide vorticosamente. Nella costruzione prosodica sincopata sembra attualizzarsi un primo movimento di immersione nella profondità dell'incisione che, reiterata per dodici volte, conquista faticosamente una forma – «schrauben-förmig» (vv. 2-3) – in una sorta di artigianato poetico: «Handwerk» – scrive in una nota lettera inviata a Hans Bender nel maggio del 1960: «ist, wie Sauberkeit überhaupt, Voraussetzung aller Dichtung. [...] Es hat seine

---

<sup>7</sup> Celan 1999, p. 9; trad. it. Celan 2008b, p. 16, «L'attenzione, [...] il suo acutissimo senso del dettaglio, del profilo, della struttura, del colore, ma anche dei 'palpiti' e delle 'allusioni', tutto questo io credo non è la conquista di un occhio in gara (o in concomitanza) con apparecchiature ogni giorno più perfette: è piuttosto un concentrarsi avendo ben presenti tutte le nostre date».

<sup>8</sup> *Ibidem*, «L'attenzione è la preghiera spontanea dell'anima».

Abgründe und Tiefen [...]. Handwerk – das ist Sache der Hände»<sup>9</sup>. Speculare alla prima strofa, la terza ne riproduce il movimento, modificandone il soggetto: *die Fähre*, il traghetto, arranca verso l'alto, mentre la verticalità della gola si fa vertiginosa, spingendo verso il basso. L'alternarsi di profondità e superficie, inoltre, sembra rintracciarsi nella forma stessa del componimento che, nella sua simmetria, si presenta composto da due parti, ciascuna di sei versi, diversamente distribuiti attraverso un uso puntuale delle pause e degli *enjambements* (vv. 3-4: sein|Horn; vv. 4-5: gekrebt|Wortspur; vv. 2-3: schrauben-|förmig; vv. 7-8: senk-|rechten; vv. 8-9: schmalen|Tagschlucht; vv. setzt|Wundgelesenes). Sono questi elementi a cadenzarne la lettura, facendo corrispondere al v. 6 e ai rispettivi vv. 11-12 il momento di emersione in superficie e, di conseguenza, dell'ispirazione, in un movimento pneumatico che sembra riprodurre quello che permea la raccolta che contiene il testo, *Atemwende*.

Un respiro tuttavia doloroso che si fa carico di quel «Wundgelesenes», di quelle letture-ferite, tra-dotte attraverso un passaggio angusto. La percezione di dolore e di asfissia, che ripercorre l'intero componimento (v.1: stößiger; v. 6: Stoß; vv. 7-9: senk-|rechten, schmalen|Tagschlucht), raggiunge il suo acme nel neologismo celaniano: «[...] ces vers» – scrive Derrida in *Schibboleth pour Paul Celan* – «parlent en tout cas d'un passage au-delà, par-dessus ce qui est lu jusqu'au sang, jusqu'à la blessure, atteignant ce lieu où le chiffre s'inscrit douloureusement à même le corps»<sup>10</sup>. Una cifra incisa nel corpo, dunque, come quella *Wortspur* della prima strofa che è segno della parola 'propria', ma anche di quella 'letta', ovvero di quella 'altrui': «Alors la blessure» – continua Derrida dopo qualche riga – «ou sa cicatrice, devient signifiante, elle est tenue par quelque fil à la lecture. Dire qu'elle est lisible, ce serait littéralement abusif, car elle est aussi bien illisible, et voilà pourquoi elle use la lecture jusqu'au sang. Mais elle appartient à

<sup>9</sup> Celan 1983, III, p. 177; trad. it. Celan 2008b p. 57, «L'artigianato, come in genere la pulizia nel mestiere, è presupposto di qualsiasi poesia. [...] Esso ha i suoi baratri e le sue profondità [...]. Un manufatto - è questione di mani».

<sup>10</sup> Derrida 1986, p. 97, «questi versi parlano in ogni caso di un passaggio al di là, al di sotto di ciò che è letto fino al sangue, fino alla ferimento, raggiungendo quel luogo in cui la cifra si iscrive dolorosamente nel corpo».

l'expérience de la lecture»<sup>11</sup>. Indissolubilmente e paradossalmente legata alla lettura, la ferita è dolorosa apertura e insieme possibilità di comprensione: «Es sind die Bemühungen» – si legge a conclusione dell'*Allocuzione* di Brema – «der [...] mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend»<sup>12</sup>. Se la verità non è data, – «Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sei»<sup>13</sup> – ma richiede di essere cercata 'ferendosi', *wirklichkeitswund*, allo stesso modo la parola poetica 'propria e altrui' si impone di attraversare quella stessa ferita; i due neologismi celaniani sembrano allora compenetrarsi in una struttura a chiasmo:

wirklichkeitswund

X

Wundgelesenes

I suoi termini, *Wirklichkeit*, *wund*, e *gelesenes*, diventano le parole-chiave dell'intera esperienza creativa e non solo, «Je dirais même à celle de la traduction»<sup>14</sup>: il verbo separabile *über|setzen*, 'traghettare', ma anche «*transmittere, in bildlichem gebrauche neben fester verbinding*», e il suo corrispettivo non separabile *übersetzen*, 'tradurre' in senso proprio<sup>15</sup>, si sovrappongono in un processo doloroso e arrancante, assimilandosi al movimento che l'intero componimento rintraccia. La traduzione si fa passaggio da una riva all'altra, da una lingua all'altra, attraverso l'esperienza della realtà e della lettura che al contempo ferisce ed è ferita. Essa si configura come duplice *über-setzen*, un *trans-ducere* i segni della scrittura nella lingua, ma soprattutto da una lingua all'altra, da un testo all'altro, come affermerà Gadamer: «Lesen ist wie

<sup>11</sup> Ivi, p. 98, «Allora la ferita, o la sua cicatrice, assume significato, e risulta legata a filo alla lettura. Dire che è leggibile, sarebbe letteralmente improprio, poiché essa è comunque illeggibile, motivo per cui usa la lettura fino al sangue. Ma essa appartiene all'esperienza della lettura».

<sup>12</sup> Celan 1983, III, p. 186; trad. it., Celan 2008b, p. 36, «Sono i tentativi di chi, [...] s'accosta con la propria esistenza alla lingua, ferito da realtà e realtà cercando».

<sup>13</sup> Ivi, p. 167; trad. it., Celan 2008b, p. 38, «La realtà non è, la realtà va cercata e conquistata».

<sup>14</sup> Derrida 1986, p. 98, «Direi anche di quella della traduzione».

<sup>15</sup> Per entrambe le definizioni cfr. *ad vocem Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, [http://woerterbuchnetz.de/DWB/call\\_wbgui\\_py\\_from\\_form?sigle=DWB&mode=Volltextsuche&lemid=GU01823](http://woerterbuchnetz.de/DWB/call_wbgui_py_from_form?sigle=DWB&mode=Volltextsuche&lemid=GU01823).

ein Über-setzen von einem Ufer zu einem fernen anderen, von Schrift in Sprache. Ebenso ist das Tun des Übersetzers eines >Textes< Übersetzen von Küste zu Küste, von einem Festland zum anderen, von Text zu Text. Übersetzen ist beides»<sup>16</sup>.

Tradurre significa, dunque, per Celan farsi carico di quella *Flaschenpost* e condurla verso lo *Herzland*, rispondendo alla struttura appellativa della poesia: la sua è sempre la lingua di uno «sprechendes Ich», «ein unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechendes Ich, dem es um Kontur und Orientierung geht»<sup>17</sup>, che si pone *unterwegs*, verso un *ansprechbares Du*: «Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu. Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit. Um solche Wirklichkeiten geht es, so denke ich, dem Gedicht»<sup>18</sup>. Ambizione della poesia sembra essere, allora, proprio quella di procedere verso l'altro': «Das Gedicht» – si legge ancora – «ist der Ort, wo das Synonyme unmöglich wird: es hat nur eine Sprache und damit Bedeutungsebene. Aus der Sprache hervortretend, tritt das Gedicht der Sprache gegenüber. Dieses Gegenüber ist unaufhebbar»<sup>19</sup>. Ma se la poesia, *Gedicht*, che non vuole diventare *Genicht*<sup>20</sup> è il luogo in cui ogni 'sinonimo' diventa impossibile, la traduzione è il luogo in cui ogni identità risulta altrettanto irrealizzabile; il processo di traduzione, come dimostra la lettura di *Dein vom Wachen*, è un passaggio doloroso e complesso, dove resta sempre – per citare Walter Benjamin – «in aller Sprache und ihren Gebilden außer dem Mittelbaren ein Nicht-Mittelbares, ein, je nach dem Zusammenhang, in dem

---

<sup>16</sup> Gadamer 1993, p. 284, «Leggere è come un tra-durre da una riva a un'altra lontana, dalla scrittura alla lingua. Allo stesso modo il fare del traduttore di un testo è un tra-durre da costa a costa, da un paese all'altro, da un testo all'altro. Tradurre è entrambe le cose».

<sup>17</sup> Celan 1983, III, p. 167; trad. it. Celan 2008b, p. 38, «un io che parla dal particolare angolo di incidenza della propria vita e che ricerca una delimitazione, un orientamento».

<sup>18</sup> Ivi, p. 186, trad. it. Celan 2008b, pp. 35-36: «Le poesie sono anche in questo senso in cammino: esse hanno una meta. Quale? Qualcosa di accessibile, di acquistabile, forse un tu, o una realtà, aperti al dialogo».

<sup>19</sup> *Ibidem*, «La poesia è il luogo in cui ogni sinonimo è impossibile: essa ha solo una lingua e quindi livelli di significato. Provenendo dalla lingua, la poesia va incontro alla lingua. Questo andare incontro è irrevocabile».

<sup>20</sup> Celan 2008, p. 550.

es angetroffen wird, Symbolisierendes oder Symbolisiertes»<sup>21</sup>, tanto da necessitare un salto: «Das Übertragen» – scrive Celan nei materiali preparatori al *Meridian* – «ist eine Übung in diesem Sinn: es geschieht über die Abgründe der Sprachen hinweg; das Einende ist der Sprung»<sup>22</sup>.

Attività continua e parallela a quella poetica, la traduzione, così come la poesia stessa, diventa per Celan, l'attualizzazione, nella lingua, dell'irriducibile dialogo con un *Gegenüber*, che si pone come indispensabile «testo a fronte»<sup>23</sup> della sua ricerca poetica e poetologica: «Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. [...] Das Gedicht wird [...]; es wird Gespräch – oft ist es verzweifelteres Gespräch»<sup>24</sup>.

Il poeta, dunque, fa di ciò che gli resta, la lingua, la sua unica risorsa: «Eine Alternative» – scrive John Felstiner nella sua monografia – «blieb das Übersetzen von Gedichten»<sup>25</sup>: Paul Celan traduce, infatti, poesie dal rumeno, dall'inglese, dal francese, dall'ebraico, dall'italiano, dal portoghese, fino al russo, ponendosi *a fronte* di autori quali Jean Cocteau, Paul Eluard, Paul Valéry, Osip Mandel'stam, Boris Pasternak, William Shakespeare e Giuseppe Ungaretti<sup>26</sup>.

Di grande rilevanza nello sviluppo della poetica celaniana è, dopo quella dal francese, l'attività di traduzione dal russo: a una prima fase, negli anni Quaranta, che lo vede impegnato nelle traduzioni dal russo al rumeno delle opere in prosa di autori quali Michail Lermontov e Anton Čechov, segue una seconda e più proficua fase di *incontro* con la letteratura russa, quella con i suoi poeti: è tra il 1957 e il 1963 che Celan traduce nella lingua della sua poesia, il tedesco, alcune tra le opere di Aleksandr Blok, Sergej Esenin, Osip Mandel'stam, Evgenij

---

<sup>21</sup> Benjamin 1972, p. 19; trad. it. Benjamin 2006, p. 50, «in ogni lingua e nelle sue costruzioni oltre il comunicabile, un non comunicabile, [...] qualcosa di simboleggiante o simboleggiato».

<sup>22</sup> Celan 1999, p. 125; «Il tradurre è un esercizio del senso: esso avviene oltre gli abissi della lingua: ciò che unisce è il salto».

<sup>23</sup> Miglio 2005, p. 66.

<sup>24</sup> Celan 1999, p. 9; trad. it. Celan 2008b, pp. 16, «Il poema tende a un Altro, esso ne ha bisogno, esso ha bisogno di un interlocutore. [...] Il poema [...]; diventa colloquio – spesso un colloquio disperato».

<sup>25</sup> Felstiner 1997, p. 261, «Come alternativa restava la traduzione di poesie».

<sup>26</sup> Cfr. Celan 1983, IV-V.

Evtušenko, Konstantin Slučevskij e Velimir Chlebnikov<sup>27</sup>. Il rinnovato interesse per la letteratura russa sembra coincidere per il poeta con il momento di più intenso confronto con il suo ebraismo e con l'elaborazione della memoria storica e personale, che culminerà con la raccolta di *Niemandrose* (1963), nonché con la fase più matura di riflessione e formulazione poetologica, si pensi alla già citata *Allocuzione* di Brema (1958) e al *Meridian* (1960).

Le sue traduzioni sembrano intersecarsi, infatti, con alcune delle 'svolte' decisive della parabola celaniana: *Die Zwölf (Dvenadcat'*, 1918) di Aleksandr Blok è tradotto tra la formulazione del discorso di Brema e la raccolta *Sprachgitter* (1959); mentre l'opera di Osip Mandel'stam, e, successivamente e in misura minore, quella di Sergej Esenin, permeano le riflessioni intorno al *Meridian*, così come l'intera raccolta *Die Niemandrose*, esplicitamente dedicata alla memoria del poeta epurato, «Dem Andenken Ossip Mandelstamms»<sup>28</sup>, a cui Celan risulta legato a doppio filo in un rapporto già ampiamente analizzato dalla critica<sup>29</sup>.

Un caso isolato è rappresentato, invece, dall'unica traduzione da Evgenij Evtušenko: intellettuale rappresentativo della generazione poetica post-staliniana e delle sue contraddizioni, Evtušenko esordisce nella seconda metà degli anni Cinquanta, intersecando la propria prassi artistica a un *engagement* politico e pubblicistico trasversale, dai toni spesso provocatori che, tuttavia, non sfociano mai in dissidenza. Poeta contemporaneo, dunque, non assimilabile a quei poeti che Celan, parafrasando Roman Jakobson<sup>30</sup>, ricorda nella nota introduttiva al volume delle sue traduzioni da Mandel'stam: «[...] diese Dichter, von denen das noch zu ende gedachte Wort Roman Jakobsons gilt, daß sie von ihrer Generation 'vergeudet' wurde, heißen Nikolaj Gumiljow, Welemir Chlebnikow, Wladimir Majakowskij, Sergej Jessenin, Marina Zwetajewa»<sup>31</sup>; poeti, a cui lo stesso Celan cerca di restituire memoria attraverso la parola 'tra-dotta'. Quello che Evtušenko sembra rappresentare, invece, per il poeta è l'attualizzazione dell'evidenza della memoria, o meglio dell'evidenza della sua assenza.

---

<sup>27</sup> Cfr. Celan 1983, V, pp. 10-311.

<sup>28</sup> Celan 2008, p. 347.

<sup>29</sup> Cfr. Ivanović 1996.

<sup>30</sup> Cfr. Jakobson 1931.

<sup>31</sup> Mandelstamm 1959, pp. 65-66.



Babij Jar, la gola ucraina in cui nella notte tra il 29 e il 30 settembre del 1941 furono assassinati oltre 34.000 civili ebrei, rimane immemore della propria data per oltre un trentennio. La reticenza delle autorità sovietiche ostacola il riconoscimento della memoria, che avviene solo nel 1974 con la costruzione di un monumento, al quale si aggiunge negli anni Novanta una targa dedicatoria rivolta in maniera esplicita al popolo ebraico<sup>32</sup>.

Il poema di Evtušenko, *Babij Jar* appunto, è composto nel 1961, nel ventesimo anniversario dell'eccidio; all'anno successivo risale, invece, la traduzione di Paul Celan. Edita bilateralmente nell'*Almanach Fischer*<sup>33</sup> e nella rivista tedesco-orientale *Sinn und Form*<sup>34</sup>, sotto la direzione di Peter Huchel, la versione celaniana di Evtušenko fa del suo autore una «verbindende Übersetzerfigur»<sup>35</sup> tra Est e Ovest: lo stesso Huchel, accusato di dare un orientamento culturale eccessivamente aperto alla rivista, di cui risponde con le dimissioni forzate nello stesso anno, scrive a Celan: «Vor allem Dank für Ihre wundervollen Gedichte, die dem letzten Heft das rechte Gewicht geben. Gegenwärtig – seit Februar dieses Jahres – befinde ich mich in einer Situation, aus der eine Korrespondenz keinen Auftrieb erhält. [...] Ich lese oft in Ihren Gedichten»<sup>36</sup>.

Composto in pentametri giambici, il testo di Evtušenko ripropone graficamente una struttura a scala, *lestnica*, mutuata dall'avanguardia futurista e da Vladimir Majakovskij, in particolare<sup>37</sup>, che Celan accoglie, intensificandone la portata emotiva attraverso l'inserimento di cesure, il ricorso a inversioni e a un autentico processo di *Ausdehnung* di alcuni passaggi del poema:

---

<sup>32</sup> Cfr. Ivanović 1996, pp. 307-318.

<sup>33</sup> 76.1962, p. 100 ss.

<sup>34</sup> 14.1962, p. 729 ss.

<sup>35</sup> Fischer 2012, p. 351.

<sup>36</sup> Huchel 2000, p. 381, «Innanzitutto grazie per le sue meravigliose poesie, che danno all'ultimo numero il giusto peso. Attualmente — da febbraio di quest'anno — mi trovo in una situazione, che non incentiva una corrispondenza. Leggo spesso le sue poesie».

<sup>37</sup> Fischer 2012, p. 16.

Над Бабьим Яром	Über Babij Jar, da steht
памятников нет.	keinerlei Denkmal.
Крутой обрыв, как грубое	Ein schroffer Hang – der eine,
надгробье.	unbehauene Grabstein <sup>38</sup> .

L'assenza di ogni memoria diventa evidenza sin dal primo verso, *pamjat-nikov* (*pamjat'*, memoria)/*Denk-mal*; al russo *net* Celan fa corrispondere l'avverbio *keinerlei* che ne rafforza la connotazione negativa. La ripida gola che Evtušenko paragona, *kak* (come), a un monumento sepolcrale, perde ogni elemento di mediazione dell'immagine, acquisendo unicità, *der eine*, e materialità petrosa, *unbehauene Grabstein*. L'io lirico, *ja/ich*, si riconosce immediatamente come ebreo, *iudej/Jude*, dilatandosi in un avvicinarsi di soggetti che affiorano dalla versione celaniana – *wir/ man/ ihr/ er* –, e ri-fluiscono poi in una identità multipla e collettiva, «ein Jude.[...] das bin ich», si legge, mettendo insieme i due versi brevi evidenziati dalla struttura a *lestnica*:

Мне кажется сейчас -	Ich glaube, ich bin jetzt
я иудей.	ein Jude.
Вот я бреду по древнему	Wir ziehn aus Ägyptenland
Египту.	aus, ich zieh mit.
А вот я, на кресте	Man schlägt mich ans Kreuz,
распятый, гибну,	ich komm um,
и до сих пор на мне -	und da, da seht ihr sie noch:
следы гвоздей.	die Spuren der Nägel.
Мне кажется, что Дрейфус	Dreyfus, auch er,
-	das bin ich <sup>39</sup> .
это я.	

Un io che continua a trovare determinazione nel corso nel poema e, in particolare, nella sua seconda metà, dove risultano più evidenti gli espedienti traduttivi di Celan che reitera, inverte e scompone i

<sup>38</sup> Gli estratti dal russo sono da Evtušenko, *Babij Jar*, trad. it. di Ignazio Ambrogio in Evtušenko 1962, «Non c'è un monumento a Babij Jar. Il ripido burrone è una rozza lapide». Trad. ted. Celan 1983, V, pp. 280-281.

<sup>39</sup> «Mi sembra oggi di essere ebreo. | E vagare per l'antico Egitto | e morire crocifisso: | ho ancora le stimmate. | Mi sembra di essere Dreyfus».

termini del discorso poetico di Evtušenko; dal grido sordo, *bezzvučnyj krik*, emerge allora un elemento fondamentale della propria poetica, la voce, *Stimme*, o il suo ammutolire<sup>40</sup>:

И сам я,	Und bin – bin selbst
как сплошной	ein einziger
беззвучный крик,	Schrei ohne Stimme
над тысячами тысяч	über tausend und aber
погребенных.	tausend
Я –	Begrabene hin.
каждый здесь расстрелянный	Jeder hier erschossene Greis –:
старик.	ich.
Я –	Jedes hier erschossene Kind –:
каждый здесь расстрелянный	ich. <sup>41</sup>
ребенок.	

Un'identità che trova connotazione ulteriore nei due versi conclusivi – «und deshalb bin ich | ein wirklicher Russe»<sup>42</sup> – in cui alla poetica di Celan si sovrappongono quelle dei *suoi* poeti, letti – *wundgelesen* – *tra-dotti* e, come nella prima versione di *Eine Gauner- und Ganoverweise*, «gesungen von Pawel Lwowitsch Celan, Russkij poët in partibus nemetskich infidelium»<sup>43</sup>.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983.

<sup>40</sup> Si pensi a *Stimmen*, Celan 2008, p. 248 ss.

<sup>41</sup> «Sono io stesso un grido muto | sulle molte migliaia di sepolti. | Sono io ogni vecchio, | ogni bambino fucilato qui». Trad. ted. Celan 1983, V, pp. 284-285.

<sup>42</sup> «E per questo io | sono un vero russo». Trad. ted. *ivi*, p. 287.

<sup>43</sup> Celan 2003, p. 790, «cantati da Pavel Lvovič Celan, poeta russo nelle terre degli infedeli tedeschi».

*Werke. Tübinger Ausgabe – Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. von Bernhard Böschstein und Heino Schmuil unter Mitarb. von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.

*Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. und komm. von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008.

### **Opere di Evgenij Aleksandrovič Evtušenko**

*Babij Jar*, in "Literatur-naja gazeta", 19 marzo 1961, p. 6.

*Non sono nato tardi*, trad. it. di Ignazio Ambrogio, Roma, Editori Riuniti, 1962.

### **Studi critici**

BENJAMIN, W., *Die Aufgabe des Übersetzers*, in W. Benjamin *Gesammelte Schriften* Bd. IV/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972.

BENJAMIN, W., *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, a cura di Renato Solmi e con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2006.

DERRIDA, J., *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée 1986.

FELSTINER, J., *Paul Celan. Eine Biographie*, München, Beck, 1997.

FISCHER, C., *Sinnbilder Russlands im geteilten Deutschland*, Frankfurt am Main, Lang, 2012.

GADAMER, H. G., *Lesen ist wie Übersetzen, Ästhetik und Poetik I, Kunst als Aussage*, in ID., *Gesammelte Werke*, Tübingen, Mohrsiebeck, 1993.

HUCHEL, P., *Wie soll man da Gedichte schreiben. Briefe 1925-1977*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2000.

IVANOVIĆ, C., *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung*, Tübingen, Niemeyer, 1996.

JAKOBSON, R., *O pokolenii rastratovsem svoich poetov: Smert' Vladimira Majakovskogo*, Berlin, Petropolis Verlag, 1931.

MANDELSTAMM, O., *Gedichte*, übertr. von Paul Celan, Frankfurt am Main, Fischer, 1959.

MAY, M. — GOßENS, P. (curr.), *Celan Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, Weimar, Metzlersche Verlag, 2008.

MIGLIO, C., *Vita a fronte*, Macerata, Quodlibet, 2005.

## **Strumenti**

*Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm,*  
<http://dwb.uni-trier.de/de/>.

*Wörterbuchnetz,* [http://woerterbuchnetz.de/DWB/call\\_wbgui\\_py\\_from\\_form?sigle=DWB&mode=Volltextsuche&lemid=GU01823](http://woerterbuchnetz.de/DWB/call_wbgui_py_from_form?sigle=DWB&mode=Volltextsuche&lemid=GU01823).



«durch... den Büßerschnee...»  
L'ultima poesia del ciclo *Atemkristall*

*Barnaba Maj*

Sospinto fuori dal  
vortice,  
libero  
il cammino attraverso la neve  
di umane figure,  
la neve penitente, verso  
le ospitali  
stanze e tavolate dei ghiacciai<sup>1</sup>.

Il ciclo *Atemkristall* fu pubblicato nel 1965 e poi incluso nella raccolta *Atemwende*<sup>2</sup>. Questa espressione è con certezza sia poetica che poetologica, poiché in *Der Meridian*, la *Büchmer-Preis-Rede* del 1960, Celan stesso definisce la poesia come una 'svolta del respiro'<sup>3</sup>. Questa definizione, così corporea, basta da sola a collocare la poesia celaniana del tutto al di fuori della tradizione greca della poesia occidentale, basata aristotelicamente sul primato della vista e della metafora visiva<sup>4</sup>. Essa

---

<sup>1</sup> *Weggebeizt*, Celan 2012. Traduzione mia.

<sup>2</sup> P. Celan, *Atemwende*, Frankfurt am Main 1967.

<sup>3</sup> Cfr. P. Celan, *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt am Main 1994<sup>3</sup>. In B. Allemann (cur.), *Ars poetica: Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik*, Darmstadt 1992<sup>2</sup> (1966<sup>1</sup>), il testo di Celan è collocato alla fine di un ciclo poetologico inaugurato dal celebre *Brief des Lord Chandos* (1902) di Hugo von Hofmannsthal.

<sup>4</sup> Celan stesso ha sempre esplicitamente raccomandato di 'non' leggere la sua poesia in base alle categorie estetiche e poetologiche di matrice greca, quindi, niente *techne poetike*, *mimesis*, *katharsis* etc., per favore. Nel saggio introduttivo alla più importante e completa edizione italiana delle *Poesie* (Milano 2005<sup>6</sup>, 1998<sup>1</sup>), Giuseppe Bevilacqua usa quattro sostantivi, 'tutti' di matrice greca. I primi tre: *eros*, *nostos*, *thanatos*

riconduce piuttosto a motivi della mistica ebraica. Sta qui la 'radice originaria' dell'equivoco nel rapporto fra Martin Heidegger e Paul Celan. Il problema del recente passato nazista è ovviamente rilevante ma viene dopo. La lingua di Heidegger, così artificiosa e gergale, e quindi la sua stessa comprensione del linguaggio poetico, dipendono in toto dal suo modo di pensare e ripensare la metafisica greca, dall'assurdo legame quasi di ereditarietà linguistica che istituisce fra il tedesco – il suo tedesco, in definitiva, così pieno di ipostasi in *-heit* o *-keit* – e l'antica lingua greca. Ammesso che ciò potesse funzionare nel caso di Hölderlin, e non è così<sup>5</sup>, non ha invece presa sulla lingua poetica di Celan, così metonimicamente straniante eppure *wirklichkeitsbezüglich*<sup>6</sup>. Questa

---

costituiscono così la 'parabola' di Paul Celan. Il cerchio è chiuso. Un destino che assomiglia a quello del termine *Ungeziefer*, con cui si chiude l'incipit di *Die Verwandlung*. Non rappresentatelo come uno scarafaggio, per favore, si raccomandò Kafka, lo scrittore più lontano dalla vanità mai visto nella storia del pianeta terra. Puntualmente in copertina è apparso uno scarafaggio.

- <sup>5</sup> M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main 2012', risalente agli anni Trenta, viola la regola ermeneutica, perfettamente enunciata da Emilio Betti, secondo cui *sensus non est inferendus*. Ecco perché l'opera piace a certi filosofi – non a tutti, s'intende, a quelli che amano le scorciatoie nei boschi e le radure illuminanti, gli amanti del mare e i lettori di Conrad sono esclusi –, non è affatto piaciuta ai filologi e ai germanisti. Come sempre, l'approccio heideggeriano al linguaggio, alla poesia e all'arte è 'essenzialista', cioè ossessionato dalla domanda originaria su *das Wesen*. Così la visione di un tempio greco gli dischiude magicamente la comprensione dell'essenza dell'opera d'arte'. La lingua poetica custodisce l'essere e misteriosamente questa custodia è stata affidata alla lingua poetica – al tedesco – di Hölderlin. In questo spazio, non si ha notizia per esempio di Mallarmé, del simbolismo e del surrealismo, non pervenuti, la lingua francese non custodisce niente. Eppure, anche a proposito della sua poesia Celan è così chiaro: si tratta di *portare fino in fondo la linea di Mallarmé*.
- <sup>6</sup> È ignorando questo aspetto che per esempio il termine *Sprachgitter*, che designa la grata nel parlatorio dei conventi di clausura, alla lettera il 'bisbigliatoio' perché lì si parla sussurrando, diventa «grata di parole», saltando così dall'asse metonimico a quello metaforico (astrattivo). La grandezza della lingua poetica di Celan sta proprio qui, nel fatto che in essa non c'è una sola parola che non sia *wirklichkeitsbezüglich*. Se Celan dice *Eden*, sta parlando del nome dell'hotel che a Berlino ha preso il posto della caserma lungo la Sprea ove fu assassinata (macellata, se si vuol essere *wirklichkeitsbezüglich*) Rosa Luxemburg. La parola *Sau*, troia, è il delicato epiteto usato dai suoi macellai, mentre ne buttavano il cadavere nel fiume (chissà perché questo mi fa pensare al gattino che, con stupore dei suoi ospiti, aveva sempre un posto alla tavola di Rosa). Il senso che questa lingua ha della *Wirklichkeit* è quello büchneriano del creaturale, un modo di intendere l'esistenza umana, non banalmente della 'realtà' (che forma un capitolo di storia dell'estetica ma non vuole dire niente). Il riferimento linguistico alla realtà creaturale/esistenziale rende tutto



linea interpretativa è stata seguita da Peter Szondi<sup>7</sup>, allievo di György Lukács, e non a caso è entrata in rotta di collisione con interpreti heideggeriani come Otto Pöggeler<sup>8</sup> e soprattutto Hans-Georg Gadamer, che al ciclo *Atemkristall*, da lui definito semplicemente *Gedichtfolge*, ha dedicato un intero volume di commento<sup>9</sup>.

Nella sua analisi, Gadamer trascura il fatto ricorrente che il *du* di questo ciclo è femminile. Un'analisi capillare e sistematica delle strutture linguistiche dell'intero ciclo, composto da 21 poesie, fornisce molti indizi convergenti verso un altro risultato: il *du* è *die Dichtung*, la poesia stessa, su cui l'*ich* poetico medita persino con accenni biografici e anagrafici, tracciandone un bilancio<sup>10</sup>. Questa analisi rivela anche che in *Atemkristall* è delineato un percorso, un intreccio fra esperienza vissuta, linguaggio e cammino della poesia, il cui filo conduttore è proprio *der Schnee*, la neve, il primo sostantivo con cui si apre il primo testo del ciclo:

Du darfst mich getrost  
mit Schnee bewirten:

Non temere, tu puoi ospitarmi  
offrendomi neve:<sup>11</sup>

---

straniante, costringendo così il lettore a ripensare ogni cosa sullo sfondo delle macerie dei cieli –: mondo e lingua del mondo, storia e lingua della storia –, perché è proprio così, il latte è nero, ci sono fiumi a nord del futuro, c'è una parola proscritta vera a nord, luminosa a sud.

<sup>7</sup> P. Szondi, *Celan-Studien*, Frankfurt am Main 1980<sup>8</sup> (1972<sup>1</sup>).

<sup>8</sup> O. Pöggeler, *Spur des Worts: Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg-München 1986.

<sup>9</sup> H.-G. Gadamer, *Wer bin Ich und Wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge: Atemkristall*, Frankfurt am Main 2004<sup>3</sup> (1973<sup>1</sup>). Szondi era legato a Celan da una profondissima amicizia. Gadamer lo accusa di avvalersi di conoscenze extra-testuali. Ma è una critica infondata, poiché il metodo di Szondi è rigorosamente testuale. Al contrario, è Gadamer che, quando trova in Celan l'espressione *die Sprache*, si affretta a essenzializzarla o ipostatizzarla heideggerianamente. Così il circolo ermeneutico diventa una *Sackgasse*.

<sup>10</sup> Per esempio l'allusione ai quarant'anni e l'indicazione del segno del Sagittario: P. Celan, *Cristallo del respiro*, a cura di B. Maj, Venezia 2012 (edizione fuori commercio). Tutte le citazioni dai testi celaniani che seguono qui sono tratte da questa edizione.

<sup>11</sup> Salvo diversa segnalazione le traduzioni sono mie.

Per questa ragione, il testo finale (21)<sup>12</sup> permette una sintesi di molti motivi del ciclo. Eccolo, in una nuova traduzione:

Weggebeizt vom  
Strahlenwind deiner Sprache  
das bunte Gerede des An-  
erlebten – das hundert-  
züngige Mein-  
gedicht, das Genicht.

Aus-  
gewirbelt,  
frei  
der Weg durch den menschen-  
gestaltigen Schnee,  
den Büßerschnee, zu  
den gastlichen  
Gletscherstuben und –tischen.

Tief  
in der Zeitenschrunde,  
beim  
Wabeneis  
wartet, ein Atemkristall,  
dein unumstößliches  
Zeugnis.

Corrose e allontanate dal  
vento radioso della tua lingua  
le variopinte chiacchiere del vissuto  
appiccicoso – la poesia  
della centuplicata lingua del “mio”,  
la non poesia.

---

<sup>12</sup> Da questo momento le poesie del ciclo *Atemwende* saranno citate tramite il corrispondente numero cronologico, seguito dall'indicazione della strofa.

Sospinto fuori dal  
vortice,  
libero  
il cammino attraverso la neve  
di umane figure,  
la neve penitente, verso  
le ospitali  
stanze e tavolate dei ghiacciai.

Profondo  
nella screpolatura dei tempi,  
presso  
il ghiaccio del favo  
attende, un cristallo del respiro,  
la tua irrevocabile  
testimonianza.

La scansione in tre strofe ha qualcosa di solenne. L'attacco *Weggebeizt vom / Strahlenwind* è rovesciato rispetto a quello di 2, 1:

Von Ungeträumten geätzt  
Corrosa da sogni non sognati

Il verbo *beizen* è un intensificativo di *ätzen*, indica la corrosione chimica, e viene qui composto con il prefisso *weg*, che ha il chiaro senso dell'allontanamento. Ma *der Weg*, posto all'inizio del v. 10, occupa una posizione centrale nell'intera composizione. E questo ne fa una parola-chiave dell'intero ciclo. *Weggebeizt* designa un allontanamento che toglie di mezzo. *Wind* compare qui in modo esplicito per la prima e unica volta. Ma è stato evocato allusivamente due volte, in 9, 4-6:

Landeinwärts, hierher-  
verwehter Strandhafer bläst  
Sandmuster  
Verso terra, qui  
dal vento semisepolta ammfila soffiando  
modula figure di sabbia

e in 10, 1-2:

Mit erdwärts gesungen Masten  
fahren die Himmelwracks.  
Con alberi protesi in canti verso terra  
navigano i relitti dei cieli

*Strahlen* è in stringente connessione con 15, 3-4:

strahlendem  
Bund.  
radiosa  
alleanza

e 17, 8-9:

am schwarzen  
Strahl Gedächtnis  
[risalendo] la memoria  
nero zampillo,

*Strahlenwind* è qui indissolubilmente legato a *deiner Sprache*. È la penultima volta che compare *dein* ed è riferito a *Sprache*. *Strahlenwind* appartiene dunque a *Sprache*, l'agente che corrode e allontana *das bunte Gerede des An- / erlebten*. Il verbo *anerleben*, qui messo in grande rilievo dal trattino di separazione, designa il vissuto che ad-erisce, si appiccica addosso. Di nuovo *das bunte Gerede* appartiene all'*An- / erlebten* e il suo significato è chiarito da ben due attributi, il secondo posto come chiave del primo: *das hundert- / züngige Mein- / gedicht, das Genicht*. *An-erleben* è costruito sul modello di *an-sprechen*, altro termine chiave della poetica celaniana ma ne è in certo senso l'opposto. *Ansprechen* significa innanzi tutto *das Andre ansprechen* e presuppone un *selbstvergessener ich*, cioè un io dimentico di sé, come Lenz nel *Kunstgespräch* a cena con Kaufmann nel racconto di Büchner. Una poesia che si fa chiacchiera del proprio vissuto è l'opposto della poesia che presuppone la dimenticanza di sé. Una poesia di questo genere usa l'aggettivo pronominale *mein*. Quindi il *Mein-* del composto è una sorta di sostantivazione che indica il 'mio', la poesia che dice 'mio'. Il che mette in serio dubbio che

la poesia di Celan vada definita come *Lyrik*. Esclude inoltre la traduzione 'la mia... poesia', che è già in sé e per sé assurda. Va anche considerato che la lingua poetica di Celan è il precipitato di uno smisurato dizionario insieme storico e vivente della lingua tedesca e molte sue invenzioni linguistiche si basano su un procedimento analogico, come nel caso di *Fadensonnen* (16, 1), analogo a *Fadenglass*. Quel *Mein* isolato dal trattino ricorda anche un antico termine, che significava *Verbrechen*. Questo significato si conserva nel termine *Meineid* (spergiuro), reso celebre dal film (1957) di Billy Wilder da Agatha Christie *Witness for the Prosecution*, con la regale Marlene Dietrich e l'incomparabile Charles Laughton, e nel meno noto *Meintat* (misfatto, crimine). Poesia che *non* è *poesia*, quindi, *non poesia*. Conclusione tanto più importante, in quanto la chiusa di 16, 5-7 dice che:

es sind  
 noch Lieder zu singen jenseits  
 der Menschen.  
 ci sono  
 ancora canti da cantare al di là  
 degli uomini.

Il che ha a che fare con la costellazione dell'intera poesia di Celan. Una costellazione teologico-storica che, con la sua carica estrema di 'politicità' e 'storicità', ha alla fine a che fare più con Rosenzweig e Kafka che con Benjamin<sup>13</sup>. La poesia di Celan è post-apocalittica, è la poesia dell'Uomo che deve ancora arrivare, è la poesia del buco nero della storia europea. Basta riflettere sul legame fra i due termini *Bund* e *Gedächtnis* richiamati prima e sul senso di radicale *Kreatürlichkeit*, che condivide così profondamente con Georg Büchner.

Il *weg* iniziale ha dunque un doppio significato: eliminazione e apertura. Il motivo del vento torna all'inizio della seconda strofa, torna rafforzato con la costruzione quasi a chiasmo rispetto all'inizio della

---

<sup>13</sup> I pensatori politici di riferimento di Celan sono Gustav Landauer e Pëtr A. Kropotkin. Gadamer si muove nel circolo ermeneutico e non se ne occupa, molta critica celaniana li ignora, sono minoritari, isolati, eterodossi, inclini all'anarchia, ignoranti di metafisica greca. L'avvicinamento a Kafka intorno alla metà degli anni Sessanta, che ha coinciso simmetricamente con una certa presa di distanza da Benjamin, è un fatto di enorme importanza spirituale nel mondo poetico di Celan.

prima. Disposto con grande evidenza su due linee, *Aus- / gewirbelt* mantiene nel solitario *frei* un senso analettico, la memoria di quanto detto nella prima strofa, mentre lo lega proletticamente a *der Weg*. Di per sé, c'è nel verbo *wirbeln* il senso di un movimento a spirale, di vortice. *Aus-* ha valore simile al *weg-* iniziale. *Der Weg* è poi unito a *durch*, la cui ricorrenza da solo o in composti è così sistematica da farne una delle parole-chiave più significative dell'intero ciclo:

1, 4:

schritt durch den Sommer,  
marciavo lungo l'estate,

2, 2:

durchwanderte Brotland  
percorsa e ripercorsa la terra del pane

2, 9-10:

nach  
einer Stelle, durch die ich  
in cerca  
di un luogo, per il quale

6, 1:

Die Schwermutsschnellen hindurch  
attraverso le rapide della malinconia

17, 3:

durch die Flut  
per la marea montante

18, 2-3:

Durchstich | -punkte  
punti di  
traforo

20, 2:

ich, der Durchbohrte  
io, il trafitto

Il cammino attraverso la neve conferma che la serie ha un carattere ciclico. La neve assume ora forma umana, è la neve 'penitente' (*Büßerschnee*) o a pinnacoli – un termine tratto dal gergo della montagna. Va attraversata soltanto, per arrivare alle stanze e tavolate del ghiaccio, ossia a ciò che è davvero ospitale – l'aggettivo *gastlichen* riprende il motivo introdotto dalla poesia iniziale con il verbo *bewirten mit*. Il ghiaccio torna in modo esplicito nell'immagine del *Wabeneis*, ove le forme geometriche del favo richiamano quelle del cristallo, e in modo implicito nel sostantivo *Schrunde* di *Zeitenschrunde*, che indica direttamente la screpolatura della pelle prodotta dal freddo e indirettamente la malattia del tempo storico. Dopo 20, 1 torna l'aggettivo *tief* per indicare quanto è profondo il 'cristallo del respiro' in attesa. Introdotto da *beim*, il luogo è appunto il ghiaccio del favo – ghiaccio che lo ricopre o ne ha preso la forma.

Dalla neve della soglia invernale alla neve dell'inverno pieno: il percorso di questo ciclo designa un cammino della lingua poetica, in parte compiuto, in parte da compiere, al di là dell'orrore della storia umana, un movimento 'controstorico' che ha delineato lo spazio in cui essa possa ancora testimoniare dell'umano, sotto l'angolo d'inclinazione del creaturale, come fu la poesia di Büchner all'inizio di quel ciclo della storia, sulle cui macerie scrive Celan.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967.

*Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994<sup>3</sup>.

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 2005<sup>6</sup>, (1998<sup>1</sup>).

*Cristallo del respiro*, a cura di B. Maj, Venezia, Prova d'Artista-Galerie Bordas, 2012.

### Studi critici

ALLEMANN, B., (cur.), *Ars poetica: Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992<sup>2</sup> (1966<sup>1</sup>).

ANDRÉ, R., *Gespräche von Text zu Text: Celan, Heidegger, Hölderlin*, Hamburg, Meiner, 2001.

- BUHR, G., *Celans Poetik*, Göttingen-Zürich, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976.
- BUHR, G. – REUß, R., (curr.), *Paul Celan Atemwende. Materialien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991.
- GADAMER, H. G., *Wer bin Ich und Wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge: Atemkristall*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004<sup>3</sup> (1973<sup>1</sup>).
- GESSMANN, M., (cur.), *Der unterbrochene Dialog: Jacques Derrida–Hans-Georg Gadamer*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.
- HEIDEGGER, M., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2012<sup>7</sup>.
- HURNA, M., *Modernität in der Lyrik Paul Celans. Der poetologische Status seiner Gedichte*, Sonnenberg, Annweiler, 2006.
- LEMKE, A., *Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan*, München, Fink, 2002.
- MAJ, B., « Den Trümmern der Himmel entgegen...» *Macerie dei cieli e sguardo di Dio nella poesia di Paul Celan*, in *Apocalisse. Modernità e fine del mondo*, N. Novello, (cur.), Napoli, Liguori, 2008, pp. 125-136.
- MENNINGHAUS, W., *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980.
- MIGLIO, C., *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005
- PÖGGELER, O., *Spur des Worts: Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg-München, Alber, 1986.
- SCHULZE, J., *Rauchspur und Sefirah. Über die Grundlagen von Paul Celans Kabbala-Rezeption*, in “Celan-Jahrbuch”, V, Heidelberg, Winter, (1993), pp. 193-246.
- SENG, J., *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis “Sprachgitter”*, Heidelberg, Winter, 1998.
- SZONDI, P., *Celan-Studien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980<sup>8</sup> (1972<sup>1</sup>).
- WEINRICH, H., *Kontraktionen. Paul Celans Lyrik und ihre Atemwende*, in MEINKE, (cur.), *Über Paul Celan*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, pp. 214-225.



# La lingua di Paul Celan tra anagrammi ed ecolalie

Gabriella Sgambati

## LA SILLABA STRAZIO

Si diede a te nella mano:  
un Tu, senza morte,  
accanto al quale tutto l'Io venne a sé. Passavano  
intorno voci libere da parole, forme vuote, tutto  
entrava in esse, mischiato  
e scomposto  
e di nuovo  
mischiato  
[...]<sup>1</sup>

ISTRUZIONI-STRAZIO,  
innevato, coperto di neve:  
nel vuoto del calendario  
lo culla, lo culla  
il Nulla  
appena nato<sup>2</sup>.

*Schmerz* è il lemma centrale da cui si sviluppano non solo le due poesie appena citate, ma l'intera opera di Paul Celan. *Schmerz* è unica sillaba rispetto ai corrispettivi in italiano 'dolore', 'strazio'; è autentica 'parola

---

<sup>1</sup> *Die Silbe Schmerz*, Celan 2000, I, p. 280. Traduzione mia.

<sup>2</sup> *Merkblätter-Schmerz*, Celan 2000, II, p. 321. Traduzione mia.

di passo', *Schibboleth*<sup>3</sup> al di là del significato, rintracciabile in diverse parole sotto forma di altri significanti, anagrammi che racchiudono significati latenti del testo. In *Die Niemandrose*, raccolta che contiene *Die Silbe Schmerz*, la lingua è sillabata, Celan disaggrega le parole nelle loro componenti sintattiche e semantiche, rendendone visibili gli strati, generando rimandi e sensi sempre nuovi. Un modo che ricorda il processo cabalistico di Scholem: «Dalla combinazione delle lettere di cui è composta la lingua divina viene creata ogni cosa»<sup>4</sup>. Nella poesia di Celan è possibile individuare delle sillabe che ricorrono in diverse poesie e rivelano una forza generatrice. Nella raccolta *Die Niemandrose*, ad esempio, è possibile riscontrare una certa frequenza della sillaba *mand*. Si tratta di una sillaba-evento (*Ereignissilbe*), afferma Peter Waterhouse nel suo studio sulla poesia di Celan e Zanzotto<sup>5</sup>, una sillaba incontro (*Begegnungssilbe*). Attraverso la ripetizione di tali sillabe si creano similitudini tra parole; in questo caso la prima si verifica da subito tra il titolo e la dedica del libro: «Niemandrose – Dem Andenken Ossip Mandelstamms». La sillaba *mand* si ripete nascosta in D/em AND/enken<sup>6</sup>.

In *Die Silbe Schmerz* Celan letteralmente sillaba la lingua. La prima strofa recita: «Voci senza parole, forme vuote». È dal nulla, dal vuoto che Celan cercherà di far nascere un linguaggio nuovo, ridotto e tagliente. Memoria e oblio si inscrivono nella dimensione dell'assenza, condizione necessaria perché il ricordo riaffiori e si realizzi come immagine poetica. Solo l'oblio, l'assenza può condurre alla parola. L'oblio non è una negazione ed è possibile che vi siano rapporti con la lingua che sono accessibili solo a quelli che l'hanno dimenticata. Questa è la tesi su cui si fonda anche lo studio sulle ecolalie del comparatista canadese Daniel Heller-Roazen (2005). Egli dà all'ecolalia un significato inedito; l'idea centrale è che ogni parola umana è anzitutto un'eco: eco di altre parole, ma eco anche di qualcosa di più originario della parola, il balbettio per esempio. Ecolalia, sintomo psichiatrico consistente nella ripetizione meccanica e stereotipata delle parole altrui, che si osserva principalmente nella schizofrenia, è per Roazen il

---

<sup>3</sup> Cfr. Derrida 1991.

<sup>4</sup> Cfr. Scholem 1970.

<sup>5</sup> Cfr. Waterhouse 1998, p. 41.

<sup>6</sup> Le sillabe 'sparse' di *Mand* si ritrovano anche nelle poesie: *Es war Erde in ihnen, Psalm, Eine Gauner- Und Ganovenweise*.

nome della struttura per la quale ogni lingua ricorda un'altra lingua e, allo stesso tempo, qualcosa di altro dal linguaggio<sup>7</sup>. Basti pensare al titolo della raccolta *Die Niemandrose: Niemand*<sup>8</sup>, presenza di una non-presenza nel tempo e nello spazio, abbraccia il francese *personne* che, a differenza del tedesco, ha una doppia valenza, si biforca in due sensi contrari, è una parola che potrebbe essere considerata un ossimoro. Altri esempi considerevoli del tedesco che richiama il francese sono *neige* in *Bei Wein und Verlorenheit*<sup>9</sup> e *Chandelbaum-candélarbre* in *Eine Gauner- und Ganovenweise*<sup>10</sup>.

Ritornando alla sillaba *Schmerz*, è interessante analizzare la 'translettura'<sup>11</sup> anagrammatica del germanista giapponese Hirano Yoshihiko (Università Di Tōkyō), della poesia *Merkblätter-Schmerz*. Le translitture sono letture divergenti, nell'accezione più ampia del termine (interpretazione critica o traduzione-riscrittura) che spostano il senso di un testo oltre le coordinate nelle quali esso si iscriveva in origine, mantenendone tuttavia, paradossalmente, le motivazioni profonde. Contenuta nella raccolta postuma *Lichtzwang*, in *Merkblätter Schmerz* un presunto anagramma annuncia nella prima strofa la parola chiave della seconda.

Dai caratteri alfabetici comuni a entrambi i participi, *schneit*, si costituisce il sostantivo *Nichts*. Inoltre Hirano rintraccia in maniera paradigmatica *in absentia* la parola *Nix*, vocabolo latino utilizzato per neve casualmente omonimo della forma colloquiale di *Nichts*. Dall'assonanza-consonanza *Merkblätter/Schmerz* emerge con evidenza il verbo *merzen* che ha un'affinità di suono con *schmerzen*, di cui oggi è più usata la forma *ausschmerzen* (sradicare, estirpare, sterminare, eliminare). Questo verbo suona sia come rinvio alla discriminazione razzista sia

<sup>7</sup> Cfr. Dotti 2008.

<sup>8</sup> Per un'accurata analisi del *Niemand* nella poesia di Celan cfr. Broda 1986.

<sup>9</sup> Celan 2000, I, p. 213.

<sup>10</sup> Ivi, p. 229.

<sup>11</sup> Cfr. il mio studio sulle translitture di Celan in Giappone (Sgambati 2013). Nel caso delle translitture giapponesi si tratta di una radicalizzazione dei presupposti delle teorie della lettura, per cui le traduzioni o le interpretazioni – allo stesso titolo – raggiungono strati latenti del testo di partenza proprio nel momento in cui sembrano 'mancare il bersaglio'. Le lettere dell'alfabeto diventano segni che rimandano a significati nascosti, a volte ne generano di totalmente nuovi.

come elaborazione precisa di un testo. Nei vocabolari moderni troviamo alcuni esempi in riferimento a questo verbo, come: *etwas aus der Erinnerung ausmerzen* (cancellare qualcosa dalla memoria) oppure *eine Stelle im Text ausmerzen* (eliminare un passo nel testo). Per cercare di rendere una simile assonanza in italiano, si è scelto di tradurre il titolo con *Istruzioni-strazio*, preferendo 'strazio' a 'dolore' tentando di riprodurre il senso dell' 'estirpare', 'sradicare'. In questo caso la translettura attenta ai fonemi, al loro suono portatore di senso ulteriore, apre e approfondisce la stratificazione del significato.

Questa ricerca di cifre nascoste o ancora da rivelare si ritrova in molti studi, traduzioni e interpretazioni di germanisti giapponesi applicate a testi tedeschi, e anche di alcuni autori importanti tra cui la nippo-tedesca Yoko Tawada, che sviluppa alcune delle sue opere proprio a partire da queste particolari letture celaniane.

Si può notare, dunque, come le translitture, giapponesi e non, mettano in movimento nuovi significati, facendo emergere *Mots sous les mots*<sup>12</sup>, proprio nel senso inteso da Starobinski quando analizza il lavoro di Saussure sugli anagrammi; esse evidenziano una stratigrafia semantica e simbolica del testo che si dischiude e dà origine a nuove prospettive, latenti nella configurazione testuale originaria. All'interno del testo poetico celaniano si possono individuare spesso 'sottotracce', strutture anagrammatiche che provocano una sovversione dei significanti i quali, disperdendosi, provocano una deriva del senso. Si realizza così, in una forma paradossale e del tutto impreveduta rispetto alle cosiddette 'intenzioni dell'autore', il movimento del linguaggio proprio della sua poetica.

Nelle translitture giapponesi non si individuano, dunque, esclusivamente interpretazioni etnocentriche dei testi celaniani, bensì grazie a esse si acquisisce un nuovo sguardo sulla poesia che permette di ricercare nuove chiavi interpretative attraverso la dominante visiva della parola, rintracciando sillabe del dolore, anagrammi ed ecolalie di lingue altre.

Sarà interessante innanzitutto ricordare che Celan conosceva Starobinski e possedeva anche una copia del suo saggio, che apparve per la prima volta nel 1964. Nella sua opera incompiuta sugli anagrammi,

---

<sup>12</sup> Cfr. Starobinski 1971.

Saussure sostiene che l'incidenza di una traccia mnemonica profonda rompe la linearità della catena significante, facendo risuonare nelle parole altre parole.

Come scrive Starobinski, dal 1906 al 1909 Saussure fu fortemente impegnato in una ricerca sugli anagrammi in poesia. Secondo Saussure il poeta si serviva usualmente di una 'parola-tema' particolarmente rilevante in quella poesia, e ne distribuiva il materiale fonico tra le altre parole del verso. I suoi quaderni contengono essenzialmente esercizi di decifrazione e sono di spessore variabile, ma la mole di lavoro resta impressionante. L'esposizione teorica ha assunto forma compiuta nel Primo Quaderno, probabilmente scritto in vista di una pubblicazione, a cui però Saussure preferì rinunciare forse per la singolarità della ricerca, difficile da fondare 'scientificamente', e in parte contrastante con la definizione del segno da lui stesso introdotta in linguistica. Starobinski cita lunghe analisi in cui Saussure stabilisce la frequenza del procedimento anagrammatico, in Omero, in autori latini come Virgilio e Ovidio, fino a Pascoli.

Ciò che interessa Saussure non è tanto l'origine 'genetica' dell'anagramma, quanto la persistenza del processo come regola formale. Egli scopre nella poesia nomi propri umani, toponimi e perfino nomi comuni. Si tratta, afferma Starobinski, di «una reduplicazione, di una ripetizione, di una manifestazione del medesimo sotto le sembianze dell'altro»<sup>13</sup>. Nel verso i fonemi dispersi della parola-tema sono legati alla corporeità di altre parole, svolgono la loro funzione in una nuova distribuzione di valori e funzionano come ricordi della parola-tema. Saussure, a differenza del 'critico letterario' e come accade in alcune translittere giapponesi, non spia il senso nuovo che si dischiude nel discorso; nei novantanove quaderni di riflessione sugli anagrammi egli persegue la similitudine, l'eco sparsa in cui è possibile cogliere «i lineamenti di un corpo primigenio»<sup>14</sup>.

L'anagramma celaniano non è né puramente fortuito né puramente cosciente. Esso potrebbe essere un *Genesis-Gelände*<sup>15</sup> che proietta e raddoppia nel discorso le parole che al tempo stesso non vengono né pronunciate né taciute. La lingua di Celan, nelle translittere dei suoi

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 57.

<sup>14</sup> Starobinski 1982, p. 59.

<sup>15</sup> Waterhouse 1998.

interpreti giapponesi, ci svela l'anagramma, la scrittura figurata e figurale, e riesce a gettare ponti e a instaurare dialoghi a distanza, 'meridiani'. Il lettore/traduttore crea delle mappe virtuali che fungono da guida all'interno del testo e rendono possibile la riconquista pratica di un senso spaziale e la ricostruzione articolata di un paesaggio oramai perduto. Attraverso la translettura i nomi non spariscono, i toponimi sono conservati e protetti, ma acquisiscono un altro corpo. Come afferma il poeta stesso in *Microliti*: «Das Gedicht bringt das Andere ein» – la poesia tutela l'altro<sup>16</sup>.

Nel suo studio *Toponym als U-topie bei Paul Celan* (2011), Hirano Yoshihiko illustra, invece, come i *topoi* 'Auschwitz', 'Berlin', 'Ukraine', si presentano per lo più come 'U- topie', luoghi-anagramma.

Auschwitz non viene mai citata esplicitamente, ma compare sotto forma di anagramma più volte. In particolare nella poesia *Eng-führung*, contenuta in *Sprachgitter* (1959), ritroviamo sparsi i fonemi del toponimo:

Ein Rad, langsam,  
rollt aus sich selber, die Speichen  
klettern,  
klettern auf schwärzlichem Feld, [...] <sup>17</sup>

In questa strofa 'Auschwitz' viene scomposto nelle iniziali 'au' della preposizione 'auf', e nell'aggettivo seguente 'schwarzlichem', contenente la sequenza di lettere 'schw – i – z'. Tale aggettivo è presente anche in una delle prime poesie di Celan, *Ein Lied in der Wüste*, inclusa nella raccolta *Mohn und Gedächtnis*: «Ein Kranz ward gewunden aus schwärzlichem Laub in der Gegend von Akra»<sup>18</sup>.

In questo caso il significante/toponimo 'Auschwitz' risuona sotto le parole agendo in funzione generativa su altri significanti.

Non si sa, afferma Hirano, se si tratti di puro caso o di un anagramma inserito intenzionalmente; sta di fatto che esso compare più volte, come fosse quasi un'ossessione, anche in *Schwarzmaut*, edizione bibliofila con acqueforti di Gisèle Lestrangé, pubblicata nel 1969.

---

<sup>16</sup> Celan 2010, pp. 148-149.

<sup>17</sup> Celan 2000, I, p. 197; trad. it. Celan 1998, p. 333, «Una ruota, lenta | sfila da sé, i suoi raggi | rampicano, | rampicano su nerastro campo».

<sup>18</sup> Ivi, p. 11.

In *Ein Lied in der Wüste* *Auschwitz* non è l'unico toponimo a essere cifrato. Il lemma *Akra* compare sei volte alla fine del verso e, come afferma Giuseppe Bevilacqua, sembra non corrispondere ad alcun toponimo reale:

EIN LIED IN DER WÜSTE

Ein Kranz ward gewunden aus schwärzlichem Laub in der Gegend  
von Akra:  
 dort riß ich den Rappen herum und stach nach dem Tod mit dem Degen.  
 Auch trank ich aus hölzernen Schalen die Asche der Brunnen von Akra  
 und zog mit gefällttem Visier den Trümmern der Himmel entgegen.

Denn tot sind die Engel und blind ward der Herr in der Gegend von  
Akra,  
 und keiner ist, der mir betreue im Schlaf die zur Ruhe hier gingen.  
 Zuschanden gehaun ward der Mond, das Blümlein der Gegend von  
Akra:  
 so blühn, die den Dornen es gleichtun, die Hände mit rostigen Ringen.

So muß ich zum Kuß mich wohl bücken zuletzt, wenn sie beten in  
Akra...

O schlecht war die Brünne der Nacht, es sickert das Blut durch  
die Spangen!

So ward ich ihr lächelnder Bruder, der eiserne Cherub von Akra.  
 So sprech ich den Namen noch aus und fühl noch den Brand auf den  
Wangen<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Celan 1998, pp. 6-7, «Un canto nel deserto|Un serto di fronde nerastre fu intrecciato nei pressi di Akra:|li feci volteggiare il destriero, dando di spada alla Morte.|Ed anche bevetti da ciotole piene di cenere delle fonti di Akra,|e calata la visiera mi scagliai contro i cieli in frantumi. || Giacché morti sono gli Angeli e accecato il Signore nei pressi di Akra,|né vi è chi provveda nel sonno a quanti trovarono qui la pace.|Fu annientata dai colpi la luna, piccolo fiore dei pressi di Akra:|così, somigliando le spine, fioriscono le mani dagli anelli arrugginiti. || Così alla fine io debbo chinarmi nel bacio, se essi pregano ad Akra...|Trista fu la corazza della notte, tra le sue maglie gocciola il sangue!|Così divenni per loro il sorridente fratello, il duro cherubino di Akra.|Così ancora pronuncio quel nome ed ancora sento sulle guance la vampa».

Per Hirano, in realtà 'Akra' si potrebbe facilmente associare al toponimo 'Ukraine' non solo per affinità fonetica, ma anche semantica: 'Akra' in greco indica una vetta, un promontorio, una cima, e 'Ukraine' significa 'terra di confine'.

Nella poesia *Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine*, scritta probabilmente a Czernowitz e pubblicata in un secondo momento, il toponimo 'Ukraine' non compare unicamente nel primo verso, ma anche successivamente attraverso la sequenza di lettere 'k-r-n' presente nei lemmi 'Kranz', 'Körnchen' e 'Kummer': «Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine: Des Heilands Kranz aus tausend Körnchen Kummer»<sup>20</sup>.

Ulteriore sottotraccia del toponimo 'Ukraine' è rintracciabile, secondo Hirano, nella poesia *Die Felder*, contenuta in *Von Schwelle zu Schwelle*. I significanti di 'Ukraine' sarebbero dispersi nel lemma 'Rain', presente nella prima strofa, e 'Aug' ripetuto nelle strofe successive:

Immer die eine, die Pappel  
am Saum des Gedankens.  
Immer der Finger, der fragt  
am Rain.  
Weit schon davor  
zögert die Furche im Abend.  
Aber die Wolke:  
sie zieht.  
Immer das Aug.  
Immer das Aug, dessen Lid  
du aufschlägst beim Schein  
seines gesenkten Geschwisters.  
Immer dies Aug.  
Immer dies Aug, dessen Blick  
die eine, die Pappel umspinnt<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Celan 2000, VI, p. 68.

<sup>21</sup> Celan 2000, I, p. 120; trad. it. Celan 1998, p. 205, «Campi || Sempre quello, il pioppo | sull'orlo del pensiero. | Sempre quel dito rizzato | sul bordo del campo. | Già molto più in qua indugia | il solco nella sera. | Ma la nube: | essa trascorre. | Sempre l'occhio. | Sempre l'occhio la cui palpebra | tu sollevi al luore | della sua gemella abbassata. | Sempre quell'occhio. | | Sempre quell'occhio, il cui sguardo | intesse il pioppo, quel pioppo».



Come afferma anche Michel Arrivé: «Le sequenze fonetiche, le sillabe, i fonemi stessi hanno, oltre il loro eventuale ruolo onomatopeico, un valore mnestico proveniente da tutte le parole di cui fanno parte e noi siamo persuasi che questa carica semantica sia costantemente presente nel subconscio del soggetto parlante»<sup>22</sup>.

Dunque, la ripetizione delle consonanti che compongono i toponimi 'Auschwitz' e 'Ukraine' rende possibile l'evocazione di tali luoghi, che agiscono nel testo come una sorta di 'sottotraccia', proprio nel senso inteso da Starobinski quando analizza il lavoro di Saussure sugli anagrammi, citato più volte dallo stesso Hirano nelle sue interpretazioni.

A partire dai risultati di questa indagine, possiamo affermare che nella percezione giapponese la poesia di Celan non esige solo di essere tradotta, ma anche e soprattutto di essere osservata.

*Eis Eden* (1960) è una delle poesie in cui l'occhio e la vista sono in primo piano<sup>23</sup>. Se si prova non solo a leggere, ma anche a vedere la poesia, si può notare che i fonemi di *Eis* e di *Eden* sono disseminati in tutto il testo:

Es ist ein Land Verloren  
Da wächst ein Mond im Ried,  
Und das mit uns erfroren,  
es glüht umher und sieht.

Es sieht, denn es hat Augen,  
die helle Erden sind.  
Die Nacht, die Nacht, die Laugen.  
Es sieht, das Augenkind.

Es sieht, es sieht, wir sehen,  
Ich sehe dich, du siehst.  
Das Eis wird auferstehen,  
eh sich die Stunde schließt<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Arrivé 2005, p. 253.

<sup>23</sup> Per un'interpretazione di questa poesia cfr. Miglio 2005, pp. 40-42.

<sup>24</sup> Celan 1998, pp. 376-377, «Ghiaccio, Eden | | C'è una terra chiamata Perduta | e vi cresce una luna nella torba, | ghiacciata assieme a noi, | li sponde ardore e non è più orba. | | Essa vede, avendo occhi | che sono terre chiare. | La notte, la notte, i lavacri. | L'occhio fanciullo vede e può guardare. | | Essa vede, vede, noi vediamo, | Tu vedi e io vedo te. | Il ghiaccio risorgerà | prima che l'ora si richiuda in sé».

Vedere crea nuovi territori; in realtà la parola-tema del testo potrebbe essere proprio *Aug* presente non solo in *Laugen* e in *Augenkind*, ma in tutto il componimento: infatti, se consideriamo *Eis* unicamente dal punto di vista fonetico, è facilmente riscontrabile un legame con il lemma inglese *eyes*. Pertanto 'occhio' potrebbe essere la 'parola sotto la parola' di Saussure, la traslettura di *Eis*, o un'ecolalia dell'inglese. In effetti il lemma *eyes* e il verbo *to see* ricorrono molto spesso nei testi che Celan traduce dall'inglese in quegli anni; sono presenti molte occorrenze soprattutto nei componimenti di Shakespeare, di Marianne Moore e di Emily Dickinson.

La plurivalenza delle parole, il rapporto fra *signifié* e *signifiant* costituisce la trama linguistica della poesia di Celan, e ciò rende arduo il lavoro di traduzione, soprattutto in una lingua ideografica come quella giapponese, che per via del suo stesso sistema di scrittura è portata a spiegare e rendere visibili i molteplici significati delle parole, anche quelli latenti che a volte dovrebbero rimanere tali.

La traslettura giapponese invece permette di svelare i significanti che si annodano come lapsus dentro il testo poetico, provocando un'alterazione che lascia emergere la forza produttiva dell'anagramma. Saussure ha cercato a lungo un metodo che gli permettesse di provare che l'anagramma/ipogramma non era dovuto al caso, che non si trattava di un semplice «fantasma retrospettivo evocato dal lettore»<sup>25</sup>. La sua idea principale era non tanto che i poemi dicano più di quanto confessino apertamente, al contrario di quel che afferma ad esempio Tawada<sup>26</sup>, ma soprattutto che essi lo dicano passando necessariamente attraverso una parola chiave, un nome-tema. Saussure ha cercato di capire se l'anagramma fosse un processo conscio o inconscio, scrivendo una lettera a Giovanni Pascoli (19 marzo 1909)<sup>27</sup>: «Certi particolari tecnici che sembrano rispettati nella versificazione di alcuni autori moderni sono puramente fortuiti, o sono voluti, e applicati in maniera cosciente?». La risposta di Pascoli non è stata ritrovata negli archivi di Saussure. Possiamo individuare una

---

<sup>25</sup> Starobinski 1982, p. 132.

<sup>26</sup> Cfr. Tawada 1996.

<sup>27</sup> Ivi, p. 143.

sorta di risposta a questo quesito nelle parole di Zanzotto in un colloquio con Paolo Cattelan proprio in riferimento all'«ipertrofia di assonanze» che attraversa complessivamente il Galateo e in particolare il VII (*Sonetto del soma in bosco e agopuntura*).

L'ipertrofia di assonanze l'ho sperimentata anch'io, ampiamente in *Galateo in bosco*. C'è un sonetto – riferisce Zanzotto – in cui tutti i versi finiscono in 'ma': ad esempio 'dramma' e poi 'ama'. Non solo la testa del verso, ma anche la sirma. Tutti versi in 'ma'. Proprio in questa ricerca di assonanze, consonanze, che sono giochi molto importanti, per me è capitata più di un'esperienza che è servita a mettere in luce l'esistenza dei famosi *Mots sous les mots* della poesia individuati da Saussure. In più di un caso avevo inconsapevolmente messo il messaggio sotto<sup>28</sup>.

Nonostante le differenze di piani percettivi e di modelli interpretativi, nelle translittere il movimento del linguaggio<sup>29</sup> della poesia celaniana si percepisce ancora. Il gesto del 'passare attraverso' e del far reagire tra loro tempi, spazi e lingue altre, annoda latenze e traumi agli antipodi eppure così vicini, pressati «dall'accento acuto» della medesima storia. Esso si ripete per il lettore, anche il più lontano, seguendo meridiani inattesi.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, begr. von Beda Allemann, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe. Rolf Bücher, Axel Gellhaus Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

*Pauru tseran zenshishuu*, traduzione di Asako Nakamura, 3 Volumi, Tōkyō, Seidoshya, 1992.

*Die Gedichte aus dem Nachlass*, hrsg. von Bertrand Badiou, Anmerkungen von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

---

<sup>28</sup> Calabretto 2005, p. 60.

<sup>29</sup> Cfr. Apel 1982.

*Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.

*Microliti*, a cura di Dario Borso, Rovereto, Zandonai, 2010.

### **Studi critici**

APEL, F., *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg, Winter, 1982.

ARRIVÉ, M., *Michel Linguaggio e psicanalisi. Linguistica e inconscio. Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, Milano, Spirali, 2005.

BRODA, M., *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, La nuit surveillée, Paris, Les éditions du cerf, 1986.

CALABRETTO, R. (cur.), *Andrea Zanzotto tra musica e cinema e poesia*, Udine, ed. Forum, 2005.

DERRIDA, J., *Schibboleth per Paul Celan*, Ferrara, Gallio Editori, 1991

DOTTI, M., *Sulle labili tracce di una parola perduta*, in "il Manifesto", 19-09-2008.

HELLER-ROAZEN, D., *Echolalias. On the Forgetting of Language*, New York, Zone Books, 2005.

HIRANO, Y., *Toponym als U-topie bei Paul Celan. Auschwitz - Berlin -Ukraine*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.

MIGLIO, C., *Vita a fronte*, Macerata, Quodlibet, 2005.

MIGLIO, C. – FANTAPPIÈ, I. (curr.), *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del convegno Napoli, 22-23 gennaio 2007, Napoli, Il Torcoliere, 2008.

SGAMBATI, G., *Tracce e sottotracce del trauma. Paul Celan: transletture in Giappone*, Napoli, Il Torcoliere, 2013.

STAROBINSKI, J., *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971; trad. it. *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure*, Genova, Il Melangolo, 1982.

TAWADA, Y., *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch*, in *Talisman*, Tübingen, Konkursbuchverlag, 1996, pp. 121-134.

WATERHOUSE, P., *Im Genesis-Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Basel/Weil am Rhein/Wien, Urs Engeler Editor, 1998.

# La complessità liminare Riflessioni sulla 'soglia' e sulla lettura della poesia russa

*Marco Moscarello*

OGGI E DOMANI

Così sto, di pietra, verso le  
lontananze cui io ti condussi.

Da sabbia aerea  
dilavate le due  
cavità presso l'orlo inferiore della fronte.  
Adocchiata  
oscurità lì dentro.

Ribattuto  
da martelli vibrati in silenzio  
il punto  
in cui mi strisciò l'occhio alato.

Dietro,  
ricavato nella parete,  
il gradino  
dove sta rintanato il ricordo.

Fino a lì  
trapela, omaggiata dalle notti,  
una voce.  
È da essa che tu attingi la beva<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Heute und morgen*, Celan 2005a, p. 95. Traduzione mia.

Diciamolo a chiare lettere immediatamente per fuggire ogni rischio di biografismo che poi si trasforma in mitizzazione. La notizia biografica non apporta necessariamente qualcosa di utile alla comprensione della poesia. La poesia vive di un ritmo interno, di sensazioni percepite universalmente. Cionondimeno rimane una costante: Celan poeta si relaziona costantemente con il tempo storico. Il dato storico, come quello biografico, è presenza costante nella sua poesia: la guerra, la soluzione finale, il *Drang nach Osten*, la perdita della famiglia, l'esilio, le dispute letterarie, i riconoscimenti... Quando Celan usa avverbi temporali, egli si muove idealmente tra gli avvenimenti sopra citati. Gli *ieri-oggi-domani*, *gestern-heute-morgen*, sono focalizzazioni temporali dal significato per nulla oscuro. Si tratta di avverbi facilmente decifrabili e carichi di significato, anzi forse facilmente decifrabili proprio perché così carichi, evidenti. Celan, scrivendo, si sposta tra loro come 'di soglia in soglia', quasi a voler ottemperare agli obblighi che il titolo della seconda raccolta, *Von Schwelle zu Schwelle*, gli impone. Di limine in limine, seguendo fratture epocali, cicatrici personali.

La drammaticità del Novecento si basa proprio sulla percezione, da parte delle coscienze, di quelle faglie che, separando mondi e modelli comportamentali, hanno intaccato la sfera privata e psichica dell'individuo. Ingeborg Bachmann, da poetessa e saggista, scriveva di un 'io' completamente invaso dalla storia<sup>2</sup>.

Si diventa 'ex', si perde identità, consci di appartenere a un mondo crollato che non ha più ragion d'esistere. Ma nel momento in cui esso viene meno, e tuttavia si sopravvive a questo deficit identitario, alla coscienza non si pone solo il problema della perdita, ma anche quello di un tempo del 'dopo' verso cui traghettare se stessi, o forse solo il calco di se stessi. 'Ex' e 'post' sono dunque momenti speculari di un'unica condizione esistenziale interpretabile come paradosso semantico. Cosa significa avere alle spalle un mondo diventato 'ex' perché scomparso e davanti a sé una vita futura protesa nell'incertezza del domani? Significa vedersi crescere addosso una nuova marca identitaria; significa esperire contemporaneamente nell'oggi dimensioni storico-

---

<sup>2</sup> Cfr. Bachmann 1993, p. 57 ss. Il libro raccoglie le lezioni che la Bachmann tenne nel semestre del 1959-60 presso l'università di Francoforte sul Meno; originale tedesco in Bachmann 1980.

esperienziali contrapposte, una anteriore e una posteriore; significa accentrare su di sé momenti antagonisti, magari senza neanche prospettive di ricomposizione unitaria; significa esperire la scissione, stigma tragico per eccellenza.

L'indivisibilità costitutiva della personalità viene meno sullo spazio d'assenza – traumatico – di un oggi schiacciato tra 'ex' e 'post'. Quando l'uomo smette di pensarsi indivisibile, e accentra su di sé momenti antagonisti dell'essere, egli va incontro a «*quel* soccombere che deriva dall'unità degli opposti, dal ribaltamento di una cosa nel suo contrario, dall'autoscissione»<sup>3</sup>. È esattamente la regione del tragico il luogo in cui si muove l'uomo diviso, un territorio dove il conflitto tra individuo ed epoca genera paesaggi segnici: la soglia, la frattura, la cicatrice, l'abisso, il crepaccio, la cesura tornano, nella loro semantica figurativa, come *pendant* visuale al trauma storico. La poesia di Paul Celan è permeata da tutte queste figurazioni.

L'abisso, tuttavia, da momento negativo esige un atto propositivo. La voragine tra passato e futuro – il presente – diventa urgenza da dire. Essa assurge a luogo di rifondazione poetica. La voragine è infatti spazio da riempire, è luogo da rifondare per riempire di certezze il tempo incerto del dopo. E ogni rifondazione è momento utopico rivoluzionario. Bisogna stare attenti: in Celan l'atto della rimemorazione non è il più delle volte nostalgia del mondo scomparso, la facoltà del ricordare è anzi quasi sempre momento rivoluzionario di rifondazione di senso. *Und mit dem Buch aus Tarussa* [E con il libro da Tarussa], nella raccolta *Die Niemandrose* [Rosa di nessuno], è un atto fondativo, è cosmogonia, atto di risemantizzazione<sup>4</sup>. Si possono leggere anche altri componimenti che gravitano attorno a tale sforzo cosmogonico. Valgano qui come esempio le lunghe poesie che stanno insieme a *Und mit dem Buch aus Tarussa*, alla fine di *Die Niemandrose*. Sono poesie che non propugnano un ritorno al passato. Con esse si pretende anzi, rimemorando luoghi e tempi spazzati via, di riconquistare al presente spazi di esperienza. Riportare all'oggi il mondo di ieri, non viceversa in senso nostalgico. L'atto rifondativo e rivoluzionario sta nell'inversione del moto, sta nel riempimento del vuoto tra 'ex' e 'post'.

---

<sup>3</sup> Szondi 1999, pp. 74-75. Corsivo nel testo.

<sup>4</sup> Celan 2005a, pp. 164-166.

Celan sembra condividere tale volontà con Walter Benjamin, che addirittura concepiva la sua immaginifica riflessione sul moderno come *Schwelkenkunde*, 'scienza della soglia'. Proviamo a sovrapporre intuitivamente alla poetologia celaniana la riflessione di Walter Benjamin sul senso dello scorrere storico<sup>5</sup>.

La continua e ineluttabile propensione teleologica verso il progresso futuro, propria della logica hegeliana, storicistica e materialistico - positivista, toglie, secondo Benjamin, importanza al presente. La storia si ridurrebbe così a un modello temporale cronologicamente unidirezionale secondo cui tutti gli avvenimenti devono necessariamente essere andati così come si sono svolti, in ragione di una meta più alta, necessaria, giusta e futura (quanto sconosciuta). Lo spazio d'esperienza e il presente non giocano alcun ruolo. Benjamin, sempre dalla parte del gesto libertario, non accetta tale necessità, tale ineluttabilità, tale 'giustificazionismo', e allora si prefigge (nelle sue riflessioni sulla storia, lunghe un'intera vita) un compito: riconquistare al presente uno spazio d'esperienza che spezzi l'irreversibile unidirezionalità del tempo storico e che sottragga il passato alla sua condizione d'assenza. Anche Celan sposa il gesto libertario, rivoluzionario e fondativo. Le posizioni tra il filosofo della storia e il poeta combaciano due volte: nella volontà di redimere il passato dalla necessità dell'evento e nello sforzo di risemantizzare il presente catapultando in avanti ciò che sta dietro<sup>6</sup>. Il futuro, il tempo del dopo, non deve essere più il tempo di un progresso giustificato, ma il tempo di una progettualità possibile. Il tempo del dopo deve essere per Celan quello spazio-tempo a cui lo conducevano le voci udibili nella raccolta *Sprachgitter* [*Grata di parole*], che ancora chiedono di essere ascoltate, avvicinate. «Wohin gings? | Gen Unverklungen»<sup>7</sup>. Dov'è che si andava? Verso il progetto di ridare forma e piena voce al sommerso.

«L'origine è la meta», scrive Benjamin citando Karl Kraus nelle tesi *Sul concetto di storia*<sup>8</sup>. Ciò che sta dietro deve dunque andare davanti. Celan condivide appieno. È un punto fermo che passa pure attraverso la lettura della metafora mandel'stamiana secondo cui la poesia è un

<sup>5</sup> Si rimanda qui a Costa 2008. Il termine *Schwelkenkunde* è a p. 88.

<sup>6</sup> Vedasi al riguardo Miglio 2005, pp. 13-24.

<sup>7</sup> Dalla poesia *Was geschah?* [*Che accadde?*] contenuta in *Die Niemandsrose*, in Celan 2005a, p. 153.

<sup>8</sup> Benjamin 1997, p. 44.



vomere che rimesta il tempo in cerca di relazioni semantiche perdute, dimenticate o semplicemente inesplorate<sup>9</sup>. Continuiamo noi la metafora: se il poeta servendosi dell'aratro trova una vena fertile, vi getta dentro una parola che è seme, e quindi segno futuro, significato avvenire<sup>10</sup>. Siamo sempre e ancora nella dimensione di un presente che carico di spazio d'esperienza è proiettato verso un tempo del dopo.

Ma chi è Mandel'stam per Celan? La risposta è nota agli studiosi di Celan (e d'altronde gli studiosi di Mandel'stam sanno chi è Celan). Banalizziamo pure, ma ripetiamolo: è un campione di poesia, interlocutore diacronico massimo. Celan si era addentrato nelle pieghe della poesia di Mandel'stam prima che questa divenisse universalmente nota, mondialmente antologizzata.

Tra le traduzioni di Celan in tedesco, o meglio – riscritture in tedesco, figura il componimento *Sěstry – tjažest' i nežnost' – odinakovy vaši primety* [*Pesantezza e tenerezza – sorelle, vi distingue un identico tratto*]. Nella strofa centrale si legge:

U menja ostaětsja odna zabota na svete:  
Zolotaja zabota, kak vremeni bremja izbyt'.

Prima di riportare la riscrittura di Celan interponiamo la traduzione di Remo Faccani:

Al mondo un pensiero, uno soltanto, mi resta:  
il dorato pensiero di come liberarsi dal fardello del tempo.

Mir bleibt nur eine Sorge – die einzige und goldne:  
das Joch der Zeit – was tu ich, daß ich dies Joch zerschlag?<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Mandel'stam 2003, p. 48; originale russo, *Slovo i kul'tura*, pubblicato, la prima volta, nell'almanacco acmeista "Drakon", nel 1921. Cfr. inoltre la definizione etimologica della parola 'verso' nel *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* (DELI), ad vocem: «Vc. dotta, dal lat. vĕrsu(m) – dal part. pass. del v. vĕrtere, girare – che dal ling. rustico, nel quale designava il giro dell'aratro alla fine del solco e poi la linea stessa del solco, passò all'uso fig. di 'linea' di scrittura e specialmente il 'verso'». Nell'idea attuale di 'verso' si sommano dunque i concetti di 'ritorno' e 'traccia'.

<sup>10</sup> Aleida Assmann ha messo in luce la diffusa metaforica della scrittura come seme in Assmann 1999. Trad. it. Assmann 2002.

<sup>11</sup> L'originale russo e la traduzione di Remo Faccani si possono trovare in Mandel'stam 2009, pp. 72-73. La versione celaniana è in Celan 2000, p. 109.

La versione di Celan è più violenta dell'originale, al quale si avvicina di più, in termini di interlinearità, la traduzione di Faccani. E comunque ciò che grava è il tempo. Esso scorre e si fa storia che, riproponendosi in rotture e limini, ingoia la lingua, la cancella, erode, dilava complessi semantici e possibilità espressive. In un'altra poesia Mandel'stam scrive:

Ja slovo pozabyl, čto ja chotel skazat'.  
 Slepaja lastočka v čertog tenej vernětsja,  
 Na kryl'jach srezannyh, s prozračnymi igrat'.  
 V bespamjatsvte nočnaja pesn' poëtsja.

Mi sfugge la parola che avrei voluto dire.  
 Per giocare con esse, le diafane, alla reggia  
 delle ombre, su ali mozze, torna la cieca rondine.  
 E nel deliquio, a notte, echeggia una canzone.

Seguendo la lezione di Faccani, la «rondine», mediatrice tra il regno dei vivi e quello dei morti, va a recuperare, anche se con difficoltà («ali mozze»), la parola poetica che sta nell'infero palazzo delle ombre. La parola è silenziosa, letargica. La riporta su tra i vivi solo la rondine. Solo allora risuona. Celan riscrive:

Das Wort bleibt ungesagt, ich finds nicht wieder.  
 Die blinde Schwalbe flog ins Schattenheim,  
 zum Spiel, das sie dort spielen. (Zersägt war ihr Gefieder.)  
 Tief in der Ohnmacht, nächtlich, singt ein Reim<sup>12</sup>.

Nell'originale al primo verso si dice, letteralmente, «ho dimenticato la parola», il soggetto è quindi presumibilmente il poeta. Celan inverte tutto: è la parola a fare funzione di soggetto impotente, a rimanere inespressa, *ungesagt*, non trovata. La facoltà di parola arretra – Mandel'stam scrive entrambe le poesie citate nel 1920, in piena guerra civile – ma intanto Celan, ampiamente documentatosi sulle circostanze in cui andavano nascendo le poesie mandel'stamiane, ritrova nel poeta russo i propri versi.

---

<sup>12</sup> L'originale russo, senza titolo, e la traduzione di Remo Faccani si possono trovare in Mandel'stam 2009, pp. 76-77. La versione celaniana è in Celan 2000, p. 115. La poesia è indicizzata con il capoverso: «Ja slovo pozabyl, čto ja chotel skazat'».

Feroce è l'epoca che vive Mandel'stam: «Mia epoca, mia belva»<sup>13</sup>. A tali parole fanno idealmente da controcanto le parole di Blok, altrettanto forti ed evocative:

E il sangue nero, terrestre, che gonfia  
le vene, che distrugge ogni confine,  
ci predice inauditi mutamenti,  
rivoluzioni ancora mai non viste<sup>14</sup>.

La percezione apocalittica del mutamento è evidente<sup>15</sup>. Mandel'stam, scrivendo di Blok, afferma: «Blok era un uomo del XIX secolo, e sapeva che il suo secolo aveva i giorni contati». Di Blok si parla quindi come di un uomo 'liminare'. Questo legge e sottolinea Celan in una raccolta delle opere di Mandel'stam<sup>16</sup>.

La consapevolezza del limine storico ed esperienziale è peculiarità di molta della lirica russa ascrivibile alla cosiddetta epoca d'argento, la quale – sia detto in modo esemplificativo – va dalla fine del XIX secolo sino agli anni Trenta del XX. La maggior parte dei volumi di letteratura russa posseduti da Celan è riconducibile a tale lirica, sia a quella prodotta in Russia che a quella prodotta all'estero dall'emigrazione russa<sup>17</sup>.

Rimaniamo sulle caratteristiche dell'età d'argento. Blok nasce nel 1880, Chlebnikov nel 1885. Nel corso dell'ultimo decennio dell'Ottocento nascono poi, tra gli altri, la Cvetaeva, Esenin, Mandel'stam, Pasternak, Majakovskij, Georgij Ivanov. Tali poeti – tradotti da Paul Celan, chi in misura minore chi in misura maggiore – costituiscono, nel loro insieme, una stra-ordinaria 'pleiade poetica'. È senz'altro arbitrario riunirli tutti insieme sotto l'espressione 'pleiade'. Infatti ogni poeta ha fatto poesia solo dalle proprie posizioni simboliste, futuriste, post-simboliste e quant'altro. D'altronde però anche Roman Jakobson ha

---

<sup>13</sup> Mandel'stam 2009, p. 89.

<sup>14</sup> Dal poema *Vozmezdje*, al quale Blok lavorò per un decennio circa, fino alla morte nel 1921. Trad. it. di Cesare G. de Michelis, in Blok 1980, pp. 20-23.

<sup>15</sup> Si veda Berberova 2004.

<sup>16</sup> Mandel'stam 1955, p. 359.

<sup>17</sup> Ivanović 1996a, p. 26.

parlato di quei poeti in uno scritto del 1930 usando il termine comunitativo 'generazione' per mettere in risalto il comune destino che li ha tenuti uniti: rivoluzioni, guerre civili, persecuzioni partitiche, morti miserrime<sup>18</sup>. Paul Celan cita tale scritto nell'introduzione all'antologia poetica di Mandel'stam da lui curata, dicendo che andrebbe approfondita l'intuizione di Jakobson<sup>19</sup>. Non è un appunto da poco. Jakobson disquisisce della parabola poetica di Majakovskij e, più in generale, del «bilancio tragico»<sup>20</sup> della sua generazione poetica; tragico perché dilatato tra 'ex' e 'post', libertario, e forse non da ultimo anche autodistruttivo. Celan vorrebbe approfondire<sup>21</sup>. Egli deve in certo modo aver intuito ciò che il noto slavista Pietro Zveteremich affermava della poesia russa dell'età d'argento:

La Cvetaeva conta non di meno di quanto abbiano contato e contino – dopo Blok – Chlebnikov, Majakovskij, Pasternak, Mandel'stam e l'Achmatova, e perciò anche più di Chodasevič e di Zabolockij, ossia dei nomi più alti che la poesia russa del Novecento ha dato a quella mondiale, e in quest'ultima il loro posto è tra i primi [...]. Giacché almeno dal 1952 siamo tra chi opina che la poesia russa contemporanea, per tipo di ricerche, proposte, soluzioni, [...] nel suo complesso è tra le più significanti e imponenti della prima metà del secolo, e, soprattutto deve considerarsi come la più avanzata, la più in anticipo. È quella poesia che ha disperatamente capito la fine (dopo il simbolismo) d'un linguaggio poetico: del canto, dell'ineffabilità; e non meno disperatamente s'è misurata (nella sensazione-constatazione della fine di una cultura, di un'epoca) con la contemporaneità. Lo fecero altre poesie nel mondo, ma non con esiti così totali e liberatori<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> Jakobson, *O pokolenii, rastrativšem svoich poëtov*, saggio pubblicato la prima volta nel 1931 a Berlino, riprodotto in Jakobson 1975. Trad. it. Jakobson 2004.

<sup>19</sup> Mandel'stam 1959.

<sup>20</sup> Jakobson 2004, p. 53.

<sup>21</sup> Celan possedeva solo circa la prima metà del testo di Jakobson, nella quale va annoverata la porzione citata nella nota precedente (cfr. Ivanović 1996a, p. 178). Non sappiamo con certezza, per il momento, se egli ha avuto modo di conoscere anche le restanti pagine, e questa circostanza impedisce di fare ulteriori considerazioni sulla lettura celaniana del testo di Jakobson.

<sup>22</sup> Zveteremich, in Cvetaeva 1994, pp. 11-12.

È plausibile quindi che Celan, inghiottito lui stesso dalla storia, possa aver avvertito oltre Mandel'stam il valore luttuosamente storico e insieme creaturale del verso russo? Christine Ivanović afferma che il coinvolgimento del poeta di Czernowitz nella poesia russa, almeno in quella da lui cercata e raccolta, ha un significato esistenziale. Tale affermazione trova riscontro anche, secondo chi scrive e secondo la Ivanović, in un appunto di Celan trovato dalla stessa Ivanović. Si tratta della riscrittura degli ultimi due versi di una poesia di Georgij Ivanov, poeta dell'emigrazione russa post-rivoluzionaria a Parigi. In successione l'originale, la traduzione in italiano, la versione di Celan:

Dopustim, kak poët, ja ne umru,  
Zato, kak čelovek, ja umiraju.

Ammettiamolo. Come poeta, non morirò.  
Muioio però, in quanto uomo.

Mag sein, als Dichter lebe ich einst fort  
Indes, als Mensch – als Mensch bin ich des Todes<sup>23</sup>.

Ancora una poesia e una riscrittura creaturale, concepita sotto l'angolo d'incidenza della propria esistenza. Ancora un indizio che ci parla di ricezione organica e complessiva del verso russo.

La complessiva liminarità della poesia russa riporta Celan al senso confinario della propria poesia. Sembra che Celan si avvii a comprendere in che modo un'idea che gli è propria, il limine e il suo attraversamento, venga espressa nell'alterità della poesia russa e nell'alterità di altri frangenti storici. La poesia russa si apre come un orizzonte storico nel quale Celan trova un controcanto.

Riguardo agli interessi di Celan per i singoli autori russi più amati si rimanda qui ai fondamentali studi in tedesco della già citata Ivanović<sup>24</sup>. Forse in qualche passaggio forza un po' la mano, facendo passare per plausibile ciò che è solo possibile. Per esempio, riguardo a

---

<sup>23</sup> L'originale russo è in Ivanov 1958, p. 22. La riscrittura in tedesco è vicino all'originale stesso. Tale circostanza è riportata in Ivanović 1996a, p. 72. Traduzione italiana mia.

<sup>24</sup> A titolo esemplificativo si rimanda qui anche agli studi di Leonard Olschner.

Vladislav Chodasevič, poeta centrale dell'emigrazione russa postrivoluzionaria, *primus inter pares* secondo Nabokov, scrive che potrebbe essere annoverato tra gli autori preferiti. In realtà nessun appunto scritto di Celan ci è pervenuto al riguardo. Basta vedere delle analogie – che pur ci sono state – tra il destino di Celan e quello di tanti poeti dell'emigrazione russa per parlare di preferenze? Basta cogliere delle analogie tra due opere poetiche – che pure potrebbero essere comparatisticamente rilevate tra Celan e Chodasevič – per parlare di predilezione? La tesi della Ivanović sembra in mancanza di altri indizi un po' debole. Probabilmente Chodasevič è stato letto, questo sì, ma difficile arguire altro, trovare altre risonanze. Ciò che qui più importa è sottolineare comunque che la ricezione di tutta una pleiade di poeti russi si è svolta sotto il segno di un riconoscimento di soglie temporali e ferite personali, come a cercare possibili risposte e riscontri alla invasività della storia, al tragico, al momento utopico-rivoluzionario.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*La verità della poesia: Il Meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi 1993.

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Mondadori, 1998.

*Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. und komm. von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005a.

*Gesammelte Werke in sieben Bänden, Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005b.

### Studi critici

AA.VV., *Tragico e modernità. Studi sulla teoria del tragico da Kleist ad Adorno*, Milano, Franco Angeli, 1985.

ASSMANN, A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck, 1999. Trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

BACHMANN, I., *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, München, Piper, 1980. Trad.it. *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, a cura di Vanda Peretta, Milano, Adelphi, 1993.

- BENJAMIN, W., *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997.
- BERBEROVA, N. N., *Un figlio degli anni terribili: vita di Aleksandr Blok*, Parma, Guanda, 2004.
- BLOK, A., *La Nemesis*, con testo a fronte, tradotto da Cesare G. de Michelis Torino, Einaudi, 1980.
- CHODASEVIČ, V., *La notte europea e altre poesie*, a cura di Caterina Graziadei e con uno scritto di Nina Berberova, con testo a fronte, Parma, Guanda, 1992.
- COSTA, M. T., *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Macerata, Quodlibet, 2008.
- CVETAJEVA, M., *Poesie*, traduzione e nota introduttiva di P. Zveteremich, Milano, Feltrinelli, 1994.
- IVANOV, G., *Stichi 1943-1958*, New York, 1958.
- ID., *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva, Soglasie, 1994.
- IVANOVIĆ, C., *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*, Francke, Tübingen, 1996a.
- ID., "Kyrillisches, Freunde, auch das...". *Die russische Bibliothek Paul Celans im Deutschen Literaturarchiv Marbach*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 1996b.
- JAKOBSON, R. - SVJATOPOLK-MIRSKIJ, D., *Cmert' Vladimira Majakovskogo*, The Hague, Mouton, 1975, trad.it. *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, a cura di Vittorio Strada, Milano, SE, 2004.
- KOSELECK, R., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986.
- MAJ, B., *Idea del tragico e coscienza storica nelle fratture del Moderno*, Macerata, Quodlibet, 2003.
- MANDEL'ŠTAM, O., *Sobranie sočinenij*, New York, 1955.
- ID., *Gedichte, aus dem Russischen*, übertragen von Paul Celan, Frankfurt am Main, 1959.
- ID., *Sulla poesia*, Milano, Bompiani – R.C.S., 2003.
- ID., *Ottanta poesie*, Torino, Einaudi, 2009.
- MATVEJEVIĆ, P., *Mondo ex e tempo del dopo. Identità, ideologie, nazioni nell'una e nell'altra Europa*, Milano, Garzanti, 2006.
- MIGLIO, C., *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005.
- MIGLIO, C. – FANTAPPIÈ, I. (curr.), *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del convegno Napoli, 22-23 gennaio 2007, Napoli, Il Torcoliere, 2008.

NEUMANN, P. H., *Wort-Konkordanz zur Lyrik Paul Celans*, München, Fink Verlag, 1969.

OLSCHNER, L., *Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

RASCENTE, M., *Metaphora Absurda. Linguaggio e realtà in Paul Celan*, Milano, Franco Angeli, 2011.

SZONDI, P., *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1999.

### **Strumenti**

CORTELAZZO, M. - ZOLLI, P. (curr.), *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana (DELI)*, Bologna, Zanichelli, 1999.



# Paul Celan — Carmelo Bene

## Due corpi a corpo con i significanti

*Marco Capriotti*

GRATA DI LINGUAGGIO

Rotondo dell'occhio tra sbarre.

Ciliato sfarfalpebra  
rema verso l'alto,  
libera uno sguardo.

Iride, nuotatrice, senza sogni e spenta:  
il cielo, cuorgrigio, deve essere appresso.

Sbieca, nel ferreo beccuccio,  
la scheggia fumosa.  
Al senso di luce  
tu l'anima intuisci.

(Fossi io come tu. Fossi tu come io.  
Non stemmo noi  
sotto un aliseo?  
Siamo estranei.)

Le piastrelle. Sopra,  
serrate una e altra, entrambe le  
cuorgrigie pozzangherisate:  
due  
silenzio pienbocche<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Sprachgitter*, Celan 1998, p. 280. Traduzione mia.

Impostare un confronto tra Paul Celan e Carmelo Bene può apparire un tentativo quantomeno ardito. L'irruenza, l'istrionismo, la *verve* provocatoria del secondo cozzano con il carattere schivo e ritirato del primo; e anche se Bene ha avuto alcune parentesi letterarie (i romanzi degli anni 60<sup>2</sup>, *Il mal de' fiori. Poema*<sup>3</sup>), è di certo ricordato più per le sue doti attoriali che per quelle di scrittore. Ciò può condurre a una certa prudenza nei riguardi di un accostamento a un poeta che potremmo dire 'di razza', vista la sua imponente produzione lirica (più di 800 poesie, la maggior parte delle quali inedite) a fronte di una scarsissima produzione in prosa (pochi scritti perlopiù d'occasione, raccolti in traduzione italiana nel volume *La verità della poesia*<sup>4</sup>). Eppure a nostro parere, sebbene a partire da presupposti molto diversi, gli esiti dei rispettivi percorsi di Celan e di Bene convergono con una certa assonanza di fondo, pur mantenendo delle distanze inerenti alle diverse forme artistiche in cui si cimentano, al diverso rapporto che intessono con la storia personale e collettiva, alle diverse formulazioni dei propri conflitti linguistici, politici, psicologici e rappresentazionali, in una parola: identitari. Ed è proprio dall'identità che converrà prendere le mosse. Ciò che ci interessa indagare però non è tanto il modo in cui Celan e Bene si autorappresentino nelle proprie opere, cioè come si costituiscono attraverso la scrittura come autori; bensì come essi, posti di fronte al problema dell'identità come costruzione immaginaria del soggetto, riconoscano tale autorappresentazione impossibile, radicalmente contraddittoria, e tentino ciò nonostante di superare *l'impasse* necessariamente sprigionantesi rispetto alla loro stessa autorialità. Non limitandolo però al solo campo della produzione artistica, ciò che riproporrebbe il classico binomio 'arte-vita'; ma estendendolo alla stessa possibilità della produzione del pensiero. Si tratta di una questione tipica del Novecento, ma lo è tanto più dal momento che siamo nella seconda metà del secolo e si è ormai dissolto quello spartiacque, rivelatosi forse da sempre immaginario, tra 'cultura' e 'barbarie'. A un mondo in cui, in linea di massima, era ancora possibile rappresentare un qualche disagio esistenziale si sostituisce un mondo in cui è impossibile anche soltanto formulare il proprio disagio, divenuto ontologico

---

<sup>2</sup> Bene 1995.

<sup>3</sup> Bene 2000.

<sup>4</sup> Celan 2008.

(Carmelo Bene, rifacendosi al lessico heideggeriano, lo chiama 'il disagio dell'esser-ci'; e spesso ricorre il *Dasein* nell'opera di Celan). Non più quindi un io isolato, paralizzato, atomizzato, ma un io distrutto, smembrato, estirpato alla radice, che pure deve prendere la parola. Paradossale ben individuato già da Adorno, da cui dipende la possibilità o l'impossibilità non di una specifica attività pratica bensì dell'intera sfera pratica in sé.

Celan affonda le proprie radici in Wittgenstein e in Heidegger; Bene mutua i propri fondamenti teorici dalla psicanalisi lacaniana, con la sua 'scissione originaria' a fondamento esistenziale dell'individuo. Senz'altro la sfumatura delle due impostazioni è differente. Celan fonda il problema nell'ontologia mentre Bene nella psicologia del soggetto; ma, come si è detto, se i presupposti differiscono, essi restano ancora commensurabili rispetto agli esiti della prassi artistica. Infatti, quale che sia la sfumatura impressa, a fare da terreno comune è la consapevolezza che si tratta di un problema posto *a priori* del soggetto, cioè alla base stessa delle condizioni di esistenza del pensiero. Il percorso che entrambi decidono di intraprendere a questo punto è in direzione decisamente analoga: essi rivolgono il proprio sguardo allo statuto del linguaggio, a monte della contraddizione identitaria. Un risalimento, un'anabasi (quanto spesso appaiono queste parole nell'opera di Celan!) che non è regressione, ma che pure ha della regressione (concetto eminentemente psicanalitico) alcuni tratti peculiari. Non a caso in Celan ritornano quasi ossessivamente certe immagini relative alla madre e al suo assassinio, a opera dei nazisti, in un campo di neve; mentre dal canto suo, Bene non mancherà di sottolineare il proprio debito nei confronti di Artaud<sup>5</sup> che, sebbene non possa essere ascritto al surrealismo ortodosso, pure a esso è legato a doppio filo; inoltre anche Celan ebbe una forte influenza dai suoi contatti col gruppo surrealista.

Tuttavia per nessuno dei due è essenziale il processo di 'emersione del rimosso' se non in relazione a una condizione di dicibilità: Bene si rifarà infatti a Lacan e alla nozione di 'inconscio strutturato come un linguaggio', mentre Celan concepirà la poesia come «linguaggio, fatto figura, di un singolo individuo»<sup>6</sup>.

Prima dell'identità, dunque, il linguaggio. Procedere a una messa in crisi del primo significa dover passare necessariamente per la messa

---

<sup>5</sup> Bene — Deleuze 2002, p. 319.

<sup>6</sup> Celan 2008, p. 15.

in crisi del secondo. È con esso che è necessario confrontarsi, con i suoi sistemi di relazione significante-significato e con le sue strutture sintattiche e semiotiche. La possibilità di una prassi artistica dovrà perciò articolarsi in un costante confronto con la sua stessa impossibilità di affermarsi come struttura linguistica definita o definitiva, che sarebbe sempre e comunque menzognera perché menzogna è l'io che essa andrebbe a costituire. È una vera e propria lotta. Vita e arte devono assorbirsi l'una nell'altra, divenire l'una la critica dell'altra: Celan non smetterà mai di scrivere poesie, nemmeno in manicomio, raggiungendo tratti di grafomania<sup>7</sup>; Bene avrà modo di dire che

l'arte dev'essere incomunicabile, l'arte deve solamente superare se stessa. Ecco perché tocca a 'noi' (ma chissà a chi...), una volta fuori di noi, essere un capolavoro. 'Uscire fuori dal modo', come diceva San Juan de la Cruz, 'per pervenire là dove non v'ha più modo'. [...] Ma non posso che cercare di spiegare il mio disagio, non altro, non posso dare appuntamenti con il reale, appuntamenti con l'ovvio, col logico, con il razionale, ecco... Il buio. Spegliamo le luci<sup>8</sup>.

In cui è chiaro anche, in quel 'noi' così dubitativo, il rapporto problematico con il soggetto già affrontato sopra. E ancora dirà: «non bisogna produrre dei capolavori, bisogna essere dei capolavori»<sup>9</sup>, frase dall'indubbio sapore nietzschiano. La poesia di Celan e il teatro di Bene sono *praxis* in tutto e per tutto, naturale forma delle loro esistenze. Lunghi dunque da qualsiasi visione del linguaggio come 'cassetta degli attrezzi', in cui l'io ha buon gioco nel darsi l'illusione di 'esser-ci' nella propria pienezza e definitezza, Celan e Bene invertono il rapporto e cercano, diciamo così, di mettersi in condizione di subire 'l'esser-ci', di farsi cioè carico della propria contraddizione radicale, e lo fanno in modi ancora una volta profondamente analoghi. Per quanto riguarda Celan, egli muove da uno stretto rapporto con la storia, personale e collettiva, e in particolare con il Nazismo, che nei forni crematori ha

---

<sup>7</sup> Ci si rende bene conto di ciò quando si leggono le date di composizione delle singole poesie, disponibili in edizione italiana in Celan 2001: Celan scriveva due, tre poesie al giorno, talvolta anche molte di più.

<sup>8</sup> Cfr. puntata del *Maurizio Costanzo Show* – *Uno contro tutti* del 27/06/1994.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

distrutto ogni possibilità di dare ancora un valore agli enti, ogni possibile affidamento alla trascendenza e perciò anche al senso, che pure trascende nella dimensione etica «il mondo come io lo trovai», per dirla con Wittgenstein. Un corpo diviene un combustibile mentre il sangue, *das Blut*, diviene una parola d'ordine. È da qui che Celan trae la consapevolezza della rottura tra soggetto e linguaggio. La 'parola', *das Wort*, è definitivamente guasta nella sua funzione di rappresentare il mondo, almeno da quando i nazisti l'hanno utilizzata per distorcere il mondo stesso e condurlo verso 'la barbarie'. Un poeta non può appoggiarsi a un sistema di rapporti già dato, sia esso di significanti-significati, morfologia e sintassi: non può cioè appoggiarsi alla lingua, che in sé ha ormai i segni di quell'orrore. Celan trova inoltre una fondamentale affinità, quella con la Rivoluzione Francese, che emerge in maniera assai complessa nel discorso *Der Meridian*<sup>10</sup> attraverso Büchner e la sua *Dantons Tod*<sup>11</sup>. Non si tratta allora di un evento unico, il Nazismo, ma di molti altri eventi accumulatisi nelle pieghe del linguaggio:

Mi era diventato lampante che l'uomo non solo languiva nelle catene della vita esteriore, ma anche era imbavagliato e impossibilitato a parlare – e se dico 'parlare' intendo con ciò l'intera sfera degli umani mezzi d'espressione – per il fatto che le sue parole (o gesti o movimenti) gemevano sotto il peso millenario di un'apparente e deformata sincerità – cos'era meno sincero della tesi secondo cui tali parole in fin dei conti sarebbero in qualche modo ancora le stesse! Dovetti dunque anche dedurre che su quanto lotta da tempo immemorabile per trovare espressione si è pure posata la cenere di significati perenti, e altra ancora!<sup>12</sup>

In cui la menzione della 'cenere' contiene una straordinaria (e tragica) ambiguità, tanto è chiaro il riferimento ai corpi arsi nei forni crematori. La storia, intesa collettivamente, è perciò quel «qualcosa accade» che lascia i suoi segni nell'*a priori* dell'esistenza del singolo individuo. Sul piano personale-biografico, essa si intreccia a quello che Celan chiama il proprio '20 gennaio', l'evento che capovolge il proprio percorso nella direzione inversa, del risalimento, ma che pure è rivelazione e comprensione: «chi cammina sulla testa, ha il cielo come abisso

---

<sup>10</sup> Celan 2008.

<sup>11</sup> Büchner 1966.

<sup>12</sup> Celan 2008, p. 26.

sotto di sé»<sup>13</sup>. È nel suo caso l'omicidio dei genitori compiuto dai nazisti; e in particolare di sua madre, generatrice di vita, portatrice della lingua, cioè appunto del *prius* soggettivo. L'*Anabasis*, come è intitolata una sua poesia, consisterà dunque nel farsi carico di questa lingua, il tedesco, lingua della madre e dei suoi assassini resa sterile e grigia, grembo vuoto, nel tentativo di farla rinascere, di rigenerarla attraversandola, sotto «l'angolo d'incidenza della [...] propria esistenza»<sup>14</sup>. In quanto lingua svuotata dai significati, non resta che rivolgersi ai significanti, al corpo sonoro della lingua, così come ai corpi ammuccinati degli ebrei uccisi va ridonato un nome soltanto guardando dritto al loro volto sfigurato. «Poiché il vocabolario è disseccato, farlo vibrare in intensità. Opporre un uso puramente intensivo della lingua a ogni uso simbolico, o significativo, o semplicemente significante. Arrivare a un'espressione perfetta e non formata, un'espressione materiale intensa»<sup>15</sup>: questa definizione formulata da Deleuze e Guattari sulla scrittura di Kafka sembra calzante alla poesia di Celan, che tanto si concentra sul suono della lingua, sul suo materiale fisico, trovandosi di fronte all'impossibilità di accettare i vecchi significati. Ma va fatta una distinzione: non c'è nulla di più lontano, qui, di un compiacimento estetizzante nei confronti della 'melodiosità' della lingua, bensì un semplice darsi a ciò che rimane, la sua 'musicalità'.

La lirica tedesca, credo, percorre altre strade che non quella francese. Avendo, nella memoria, quanto vi è di più fosco, e attorno a sé quanto vi è di più malsicuro, essa – pur massimamente memore della propria tradizione – non può più parlare il linguaggio che qualche orecchio proclive sembra ancora attendersi da essa. Il suo linguaggio si è fatto più sobrio, più attento ai fatti, essa diffida del 'bello', essa tenta di essere vera. Pertanto, [...] si tratta di un linguaggio 'più grigio', un linguaggio che fra l'altro desidera vedere 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<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 10.

<sup>14</sup> Ivi, p. 15.

<sup>15</sup> Deleuze 1996, p. 34.

<sup>16</sup> Celan 2008, p. 37.

La lingua va perciò capovolta dal suo stesso interno, che è però anche l'interno del soggetto, dall'«angolo d'incidenza della sua propria esistenza, della sua condizione creaturale»<sup>17</sup>: ed ecco allora che i neologismi intraducibili, il verseggiare franto e spezzato, il ritmo attentamente misurato, tratti caratteristici della sua poesia, sono «linguaggio, diventato figura, di un singolo individuo»<sup>18</sup>. A ciò però si può procedere soltanto se ci si *es-autora*, cioè se si fa attraversare il proprio stesso corpo da questa 'voce' che, di fatto, gli dà forma nell'a priori, e se al contempo ci si libera del proprio io, sempre menzognero:

Non è la realtà da rappresentare [*repräsentieren*] quella a cui tende il linguaggio [...] ma una realtà da presentare [*präsentieren*], una realtà che ancora non c'è, l'utopia di qualcosa che non c'è. Né questo reale è un nuovo ordine di cose e di idee, perché a sua volta si cristallizzerebbe in una cattiva realtà, dove regnerebbe la menzogna, come, di fatto, già regna. Tale realtà è da intendere piuttosto come l'indicibile, l'abisso mai sondabile. La verità rimane abisso<sup>19</sup>.

Giunti a questi esiti, con l'individuazione della 'voce' celaniana non siamo poi così distanti da quanto Carmelo Bene intende con la parola *phoné*. La differenza, come abbiamo già avuto modo di notare, è tra un'impostazione ontologica e una psicologico-esistenziale. Se per Celan l'io è insincero perché 'rappresenta' e non 'presenta', l'attore salentino lo considera nei termini di un'entità fittizia, dal valore di puro significante, cui il soggetto è sempre sottomesso in quanto illuso di poter 'volere', 'agire', 'dire'; là dove invece, rifacendosi a Lacan, egli sostiene che il soggetto non è nulla, è quel significato che manca in corrispondenza al significante-io, in quanto «ogni desiderio è desiderio dell'Altro». Perciò quanto è detto e fatto e desiderato, ossia il 'discorso', «non apparterrà mai all'essere parlante»<sup>20</sup> nel suo significato, bensì gli si dà solo in quanto significante, in quanto materialità brutale, *flatus vocis*. Il senso è soltanto costruzione illusoria dell'io: riconosciuto il valore fittizio di entrambi, essi vanno contestualmente aboliti. In poche parole,

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 15.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Rascente 2011, p. 127.

<sup>20</sup> Bene 1995, p. VI.

Bene sostiene che il livello dell'enunciazione, cioè finanche la formulazione del pensiero, sfugge costantemente alla possibilità di presa del soggetto, perché tale strutturazione di rapporti è illusoria. Esso è afferabile solo a partire dalla natura fisica dell'enunciato, che è appunto soltanto un significante, un puro suono. Ma non è ancora questa la *phoné*: poiché aboliti l'io, il senso e il soggetto, resta ancora per Bene l'esser-ci in quanto «coscienza in gramaglie»<sup>21</sup>, ovvero «il disgusto del non esserci»<sup>22</sup>, il sorprendersi di non esserci mai stati, di non aver fatto né detto né desiderato mai nulla, *stupor mundi* che diviene *stupor absentiae mundi*. Di fatto, l'io non può essere abolito completamente finché si è. *phoné* è allora 'di-mettersi', darsi ai significanti totalmente e assolutamente, disperdendo questi ultimi barlumi di coscienza nella fisicità del suono, nella musicalità (e non 'melodiosità', possiamo dirlo anche qui con Celan) della voce e della lingua, affinché non sia più l'io a illudersi di enunciare, perché possa finalmente parlare per bocca dell'Altro, dire l'Altro che non mi appartiene né mi apparterrà mai, farsi strumento di qualche cosa, appunto, di indicibile. L'abolizione dell'io nella *phoné* va sotto il nome di 'depensamento'. Ma anche qui, come per il poeta di Czernowitz, il corpo è il punto di convergenza di tutte le speculazioni, che per l'attore salentino si concretizzano in pratica gestuale e di presenza sulla scena. È la dimensione performativa che li accomuna.

Da qui, un ultimo passo. Abbiamo parlato di corpi come significanti, di corpo sonoro della lingua e di corpo fisico, dell'attore o degli ebrei nei campi. Privare i corpi del significato è operare una loro riduzione a oggetti. A questo punto, la differenza tra un corpo vivo e un corpo morto sta soltanto nel funzionamento o non funzionamento della sua fisiologia. Ma pure questa alternativa non sussiste, visto che si tratta di una variazione di uno stesso stato di natura significante. Il corpo, lo si intenda vivo o morto, è perciò sempre e soltanto l' 'inorganico'. Dopo Auschwitz questa consapevolezza è ineludibile; e ha per Celan e per Bene una medesima sfumatura ontologica, poiché è davvero qualcosa che investe non solo l'intera umanità, ma la realtà stessa. Il tentativo di entrambi è il riscatto. Dandosi ai significanti, facendo 'vibrare in intensità' la lingua, librandosi dalla semantica pur mantenendo un solido piede a terra, Celan e Bene si espongono l'uno

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 9.

<sup>22</sup> *Ibidem*.



in poesia e l'altro in teatro in un'arte *a minore*, ma proprio per questo universale, che riguarda ognuno dei lettori-spettatori in quanto 'creatura'. È appunto questo il *Meridian* del noto discorso: perché proprio là dove più tutto sembra disperdersi senza un significato né un fine, l'opera e la vita si riscattano nell'*incontro*. Celan parlerà di 'occupabilità' della poesia, proprio in quanto «linguaggio, diventato figura, di un singolo individuo», «messaggio in bottiglia»<sup>23</sup>, fino a dire: «non vedo nessuna differenza di principio tra una stretta di mano e un poema»<sup>24</sup>; Bene parlerà della phoné e della sua successiva evoluzione, l'amplificazione elettronica a teatro, in questi termini:

Un po' come [...], nel cuor della notte, in certe stanze d'albergo, pur mormorando un qualcosa a se stessi, si è zittiti dal cliente della stanza accanto; il disappunto del cliente è più che giustificato, perché fastidiato dall'insignificanza appena percepita (se importunato da una rissa comprensibile, s'infurierebbe addirittura): in entrambi i casi è disturbato da beghe che non lo *interessano*. A meno che quel mormorare-ur-lare non sia un gorgoglio del *proprio* stomaco, che, cioè, questo rumore gli *risuoni dentro*. In questo caso è un *suo* disturbo interno (senza mediazione d'ascolto), tanto più *vitale* quanto più *intollerabile*<sup>25</sup>.

Un insorgere *da interno a interno* del *proprio* *creaturale* disagio, dell'«angolo d'incidenza della [...] propria esistenza»<sup>26</sup>, causato non da un io che lo comunica ma da un io del tutto sottrattosi dalla scena e dalla scrittura, *assente* e perciò malessere 'incausato', quanto mai 'vitale' e spontaneo, non indotto dal *logos* marcio e corrotto. Una poesia e un teatro che recidono ogni mediazione, e perciò liberi, sia sul piano linguistico che politico. Non a caso Celan sottolinea, proprio in *Der Meridian*, la propria ispirazione anarchica<sup>27</sup>, mentre Bene non lesina critiche ferocissime alla democrazia e allo Stato, il pubblico che si 'occupa' del privato in quanto dittatura degli io<sup>28</sup>.

---

<sup>23</sup> Celan 2008.

<sup>24</sup> Ivi, p. 58.

<sup>25</sup> Bene 1995, p. XXXV.

<sup>26</sup> Cfr. Celan 2008.

<sup>27</sup> Cfr. Miglio 2009.

<sup>28</sup> Cfr. la puntata del *Maurizio Costanzo Show – Uno contro tutti* del 27/06/1994, cit., e quella del 1995.

Bene, dopo una vita di eccessi<sup>29</sup>, è scomparso a soli 64 anni. Celan, è noto, si getta dal Pont Mirabeau a 49. Senz'altro giocò un ruolo fondamentale lo stato psichico in cui versava da quasi dieci anni; ma ciò che ci è lecito dire lo desumiamo dalla sua opera, nella quale il crinale tra vita e morte, tra il riscatto e l'annullamento di sé, è sottilissimo. Anche in questo 'immediato svanire' la vita e l'opera di Celan, così come la vita e l'opera di Bene, sono rimaste coerenti fino in fondo.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

*Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, traduzione e cura di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Einaudi, Torino, 2001.

*La verità della poesia: Il Meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008.

### Opere di Carmelo Bene

*Opere. Con l'autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995.

*Il mal de' fiori. Poema*, Milano, Bompiani, 2000.

BENE, C. — ARTIOLI, U., *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti, Napoli, Medusa, 2006.

BENE, C. — DOTTO, G., *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998.

BENE, C. — DELEUZE, G., *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet, 2002.

### Altre opere

BÜCHNER, G., *Teatro. La morte di Danton. Leonce e Lena. Woyzeck*, a cura di G. Dolfini, Milano, Adelphi, 1966.

### Scritti critici

ADORNO, T. W., *Prismi*, a cura di Mainoldi C., Marisa B. et al., Torino, Einaudi, 1972.

ARTAUD, A., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000.

BACHMANN, I., *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, a cura di Vanda Perretta, a cura di Renata Colorni, Milano, Adelphi, 1993.

---

<sup>29</sup> Ampiamente testimoniati in Bene — Dotto 1998 e Dotto 2012.

- BOLOGNA, C., *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- DELEUZE, G. – GUATTARI, F., *Kafka. Per una letteratura minore*, a cura di Alessandro Serra, Macerata, Quodlibet, 1996.
- DOTTO, G., *Elogio di Carmelo Bene*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2012
- GIACCHÉ, P., *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997.
- LACAN, J., *Il seminario. Libro I. Gli scritti teorici di Freud, 1953-1954*, a cura di Antonello Sciacchitano e Irène Molina, Torino, Einaudi, 1978.
- ID., *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, a cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 1991.
- MIGLIO, C., *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005.
- ID., *Paul Celan. Il meridiano*, in *Il saggio tedesco del Novecento*, a cura di M. Bonifazio, D. Nelva, M. Sisto, Firenze, Il Saggiatore, 2009, pp. 279-291.
- ID. – FANTAPPIÈ, I. (curr.), *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del convegno Napoli, 22-23 gennaio 2007, Napoli, Il Torcoliere, 2008.
- RASCENTE, M., *Metaphora absurda. Linguaggio e realtà in Paul Celan*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- WITTGENSTEIN, L., *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di Michele Ranchetti, Milano, Adelphi, 1967.



## PAUL CELAN IN ITALIA



# La ricezione italiana di Paul Celan

## Il caso *Todesfuge*

*Diletta D'Eredità*

CON CHIAVE MUTATA

Con chiave mutata  
apri la casa, dove  
preme la neve del taciuto.  
A seconda del sangue che ti sgorga  
da occhio, orecchio o bocca,  
muta la tua chiave.

Muta la tua chiave, muta la parola,  
che può premere coi fiocchi.  
A seconda del vento che ti urta,  
la neve s'addensa alla parola<sup>1</sup>.

«Celan rappresenta la realizzazione di ciò che non sembrava possibile: non solo scrivere poesia dopo Auschwitz, ma scrivere 'dentro' queste ceneri, arrivare a un'altra poesia piegando questo annichilimento assoluto, e pur rimanendo in certo modo nell'annichilimento», così Andrea Zanzotto nel saggio *Per Paul Celan*<sup>2</sup>.

Nel 1962, Vittorio Sereni, allora direttore letterario della Mondadori, aveva proposto a Celan proprio Zanzotto come traduttore italiano delle sue poesie, in risposta all'esigenza del poeta di trovare un

---

<sup>1</sup> *Mit wechselndem Schlüssel*, Celan 1998, p. 172. Traduzione mia.

<sup>2</sup> Celan 2011, p. 139.

«vrai traducteur»<sup>3</sup> per le sue opere. A causa del rifiuto di Zanzotto il progetto di Sereni non fu però possibile e la ricerca di un traduttore per le opere celaniane lo impegnò per circa quindici anni. In Italia la traduzione di una scelta di poesie di Celan venne realizzata soltanto nel 1976, edita dalla Mondadori nella collana di poesia *Lo Specchio*, a cura di Moshe Kahn e Marcella Bagnasco. Prima di allora le sue opere erano comparse in volumi di altra natura. Nel processo di *transfer* transnazionale la 'agency' delle riviste riveste di solito un ruolo cruciale ed è proprio attraverso questo mezzo che l'opera di Paul Celan giunse in Italia per la prima volta. Nel 1956, infatti, la poesia di Celan *Vor einer Kerze* venne inserita in *Botteghe Oscure*<sup>4</sup>, rivista di letteratura contemporanea internazionale diretta dalla principessa Marguerite Caetani. Il componimento venne qui presentato in tedesco; le prime poesie in versione italiana vennero pubblicate nel 1958, nell'antologia *Poesia tedesca del dopoguerra*<sup>5</sup> a cura della scrittrice e poetessa Gilda Musa. Successivamente traduzioni di alcune poesie di Celan furono presentate in riviste come *Tempo presente* e *L'approdo letterario*, ma anche in antologie e manuali di storia della letteratura tedesca. Nel 1976, venne poi dato alle stampe il volume Mondadori, alcune poesie per questa raccolta vennero scelte dallo stesso Celan<sup>6</sup>, così come il traduttore<sup>7</sup>, Moshe Kahn (con l'aiuto di Marcella Bagnasco). Dopo una ristampa, il volume scomparso dal mercato, sostituito dall'edizione del 1998 di tutte le poesie tradotte in italiano a cura di Giuseppe Bevilacqua, edito da Mondadori per la collana *I Meridiani*. A partire da questo testo, gli studi e le pubblicazioni su Paul Celan si sono susseguite sia in campo letterario che artistico e filosofico. L'interesse oggi è tale che per le ultime opere tradotte l'Italia può vantare le prime traduzioni internazionali a cura di Dario Borso<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> In una lettera a Zanzotto, Sereni scrive: «Come puoi immaginare, si desidera che sia un poeta a tradurlo e non un traduttore professionale. Questa è anzi la prima condizione di Celan, sicché io non ho dubbi nella scelta tra te e un germanista, per quanto agguerrito possa essere (e che potrà sempre essere interpellato per risolvere qualche dubbio)», in Sereni, *Lettera ad Andrea Zanzotto*, 28 febbraio 1962, in Celan — Sereni 2013, 53.

<sup>4</sup> *Botteghe Oscure* XVII, 1956.

<sup>5</sup> Cfr. Musa 1958.

<sup>6</sup> Cfr. Celan — Sereni 2013, pp. 38-41.

<sup>7</sup> Ivi, p. 49.

<sup>8</sup> Cfr. Celan 2010a; Celan 2010b; Celan 2011.



Per visualizzare il processo dinamico in cui si inserisce la ricezione estetica dell'opera celaniana, la linea del tempo *Paul Celan in Italia*<sup>9</sup> ricostruisce tempi e modalità del transito dell'opera del poeta bucovino nel sistema letterario e culturale italiano. Ogni immagine è corredata da una didascalia in cui si trovano indicazioni sugli agenti, ovvero autori, case editrici, curatori e traduttori che hanno reso possibile il *transfer* dell'opera celaniana. Il lavoro è completato dalla tavola cronologica *Paul Celan in Italia dal 1956 a oggi*<sup>10</sup>, che analizza nello specifico il contenuto delle pubblicazioni su Celan a partire dalle prime traduzioni fino al 2012. Lo sviluppo diacronico<sup>11</sup> della ricezione dell'opera celaniana in Italia evidenzia il capitale simbolico attribuito. Trattandosi di letteratura tradotta<sup>12</sup> è necessario considerare il filtro del traduttore, dal momento che ogni lettura (e ogni interpretazione) mostra la sua aporia nei cambiamenti storici che avvengono nel tempo; pertanto, a partire dalla definizione di 'campo' proposta da Pierre Bourdieu<sup>13</sup>, questo contributo intende studiare i rapporti di forza tra gli agenti che hanno reso possibile il transito dell'opera celaniana in Italia.

La critica contemporanea è ben lontana dalle prime interpretazioni delle poesie di Paul Celan; negli anni Cinquanta Gilda Musa non era di certo l'unica a leggere Celan lasciandosi influenzare dalle idee di alcuni critici tedeschi come Hugo Friedrich, Hans Egon Holthusen e Walter Höllerer. Pochi anni prima dell'antologia curata da Gilda Musa, era uscito in Germania il testo di Hugo Friedrich *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), in cui venivano analizzati i tratti peculiari della poesia dal 1850 al 1950 circa, con lo scopo di creare una vera e propria struttura che potesse mettere in evidenza le caratteristiche comuni di opere poetiche provenienti da paesi diversi. Sebbene per ragioni cronologiche Paul Celan non sia mai stato menzionato nel testo, lo schema di Friedrich venne preso da molti come modello per comprendere la sua poesia. Nelle parole di Gilda Musa, che nella sezione dell'antologia

---

<sup>9</sup> *Linea del tempo Paul Celan in Italia dal 1976 a oggi* (25.03.2015), in *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media*, <https://celan2014.wordpress.com/2015/03/25/linea-del-tempo-paul-celan-in-italia-dal-1976-a-oggi/>.

<sup>10</sup> *Paul Celan in Italia dal 1956 a oggi: una cronologia ragionata*, in *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media*, <https://celan2014.wordpress.com/2015/04/27/paul-celan-in-italia-dal-1956-a-oggi-una-cronologia-ragionata/>.

<sup>11</sup> Cfr. Jauss 1988.

<sup>12</sup> Cfr. Even-Zohar 2010.

<sup>13</sup> Sul concetto di 'campo' cfr. Bourdieu 2005 e Bourdieu 2010.

contenente le informazioni biografiche sugli autori presentati definì Celan un «solitario», riecheggia l'idea di poeta moderno di Friedrich, considerato solo, isolato dal resto del mondo e immerso nella sua lingua, unica fuga dalla realtà, la cui poesia ermetica, difficile e oscura, lo distacca dal pubblico, di fronte al quale non entra in dialogo ma ammutolisce. Per la sua capacità di esprimere l'incomunicabile, la poesia moderna, secondo Friedrich, si spersonalizza acquisendo una sua vita propria, lontana dalla figura del poeta. Lo scopo di questa poesia era per Friedrich quello di «giungere all'ignoto [...] scrutare l'invisibile, udire l'inaudito», tirando fuori la sua natura alogica e totalmente distaccata dalla realtà. L'opera si astrae dalla volontà del poeta creandosi da sola attraverso il suono delle parole. Nell'opera di Friedrich la lirica moderna diventa il mezzo in grado di mostrare il mistero e la magia del linguaggio, il cui suono è persino più importante del significato.

Qui si chiude l'anello, qui si mostra un altro carattere coerente della struttura della lirica moderna. Una poesia la cui idealità è vuota, sfugge al reale col produrre una misteriosità inafferrabile, e tanto più può trovare un appoggio nella magia del linguaggio. Giacché grazie all'operare sulle possibilità sonore e associative della parola, vengono sprigionati altri contenuti di senso oscuro, ma anche misteriosi poteri magici della musica pura<sup>14</sup>.

A proposito dell'oscurità della poesia celaniana, Gilda Musa sottolineò la presenza di «influssi della poesia moderna, soprattutto francese, attraverso un linguaggio che non si illumina per mezzo dell'oggetto, ma si carica di significati nascosti, sotterranei, dal trascolorare ricco e misterioso». Non compariva nell'antologia alcun accenno al trascorso del poeta né alla sua origine ebraica, ma solo un breve riferimento alla sua data di nascita, al suo trasferimento a Parigi e un'erronea collocazione della sua città natale. La Musa si soffermò invece sull'importanza del suono e della musicalità dei suoi versi e riferendosi esplicitamente alle idee di Holthusen e di Höllerer, affermò: «[la critica tedesca] lo inserisce nella vasta corrente poetica della forma discontinua. [...] Assonanze, associazioni, evocazioni quasi di sogno entrano con surrealistica intensità nella sua poesia»<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Friedrich 2008, p. 53.

<sup>15</sup> Musa 1958, p. 304; cfr. anche Holthusen 1954 e Höllerer 1956.

L'attenzione per il piano musicale della poesia si riscontra anche nelle proposte traduttive pubblicate nell'antologia. In questo volume Gilda Musa scelse di inserire *Todesfuge* come primo componimento di Celan, ritenendolo il testo che esemplificava «la musica tutta tedesca del suo verso» e considerandolo come

sconcertante composizione poetica che esprime, attraverso un'assoluta libertà fantastica operante sul lettore una identica libertà puramente intuitiva, l'atmosfera esasperata e allucinante delle persecuzioni naziste. Ritmo, cadenze, sensazioni, visioni s'incalzano in una forma senza punteggiature, attraverso temi e variazioni che, per intrecci e sovrapposizioni, ricordano la fuga musicale, in una pressante serie di figurazioni ossessionanti<sup>16</sup>.

Il titolo tedesco *Todesfuge*, composto da *Tod*, morte, e *Fuge*, fuga musicale, venne qui reso da Gilda Musa con *Fuga sul tema morte*. Con l'aggiunta del termine «tema» la Musa intendeva esplicitare la corrispondenza tra forma poetica e ambito musicale. Come è noto, in musica per 'tema' si intende «un motivo conduttore, una frase musicale di base che caratterizza sentimenti, pensieri, fatti, situazioni, personaggi, che si ripete insistentemente, con o senza variazioni, nel corso del dramma»<sup>17</sup>. Sempre in favore della musicalità del testo, la Musa inserì ripetizioni come nel verso seguente, «con palla di piombo ti coglie preciso ti coglie»; introdusse inoltre alcune rime non solo non presenti nella versione tedesca, ma perfino rare in Celan, come nel terzo verso del componimento in cui si legge infatti «beviamo beviamo | col badile una fossa scaviamo», mentre negli ultimi versi rimano tra loro i nomi delle due donne italianizzati in «Margherita» e «Sulamita».

Come ha dimostrato la storia della critica celaniana in cinquant'anni, l'attenzione esclusiva al suono della poesia di Paul Celan, più che al significato, è del tutto riduttiva se non addirittura fuorviante. In *Todesfuge*, se da una parte il suono e la musicalità delle parole rivestono un significato rilevante, non possono essere dimenticati gli altri elementi che la caratterizzano. *Todesfuge* esprime il suo significato

---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Battaglia 1972, *ad vocem*.

se viene considerato il legame con la storia dell'autore, con la storia degli ebrei d'Europa e con l'esperienza della Shoah. In una poesia dai contrasti stridenti, il dramma personale di ebreo s'interseca col dramma dell'intera umanità. Con Celan, la visione storica del metodo-Friedrich<sup>18</sup> dimostrava i suoi limiti, dal momento che la sua poesia ha segnato un momento di svolta e di frattura per la storia della lirica moderna, ponendosi al di là di ogni schema precostituito.

Negli anni successivi, però, le parole di Gilda Musa su Celan furono avvalorate dai contributi di due importanti germanisti italiani: Bonaventura Tecchi e Paolo Chiarini. Tecchi, proprio come la Musa, in un saggio contenuto in *Scrittori tedeschi moderni*<sup>19</sup>, presentò l'opera celaniana con un esplicito riferimento alle idee espresse da Holthusen in *Ja und Nein*, spiegando che «non è il senso ma la forma» ciò che conta in questo poeta e sottolineando l'influenza della letteratura francese e soprattutto di Valéry e Mallarmé. Tecchi affermò inoltre che Celan «non riesce a dare un senso a un componimento poetico sia pur breve, tranne che nel caso di *Fuga della morte*», definita come poesia che «descrive, in una visione apocalittica, ma senza ira e senza intenzioni propagandistiche, la morte e l'apoteosi di migliaia di ebrei nei campi di concentramento tedeschi». In Italia, a canonizzare l'idea di Holthusen di un Paul Celan epigono del surrealismo e dell'ermetismo, contribuì la creazione di una voce all'interno dell'Enciclopedia *Treccani*<sup>20</sup> in cui Chiarini, autore dell'articolo, ribadiva che nella poesia celaniana «le parole sembrano perdere il valore semantico tradizionale [...] per adeguarsi ai modi espressivi di una tecnica astratta, informale». Anche in questo contributo, come nei precedenti, si evidenziava il valore estetico di *Todesfuge*, poesia «giustamente famosa [...] vibrante eppure trasfigurata rievocazione della tragedia degli Ebrei nei campi di sterminio nazisti». Queste 'letture forti'<sup>21</sup> dell'opera di Celan portarono in Italia a identificare il nome del poeta con *Todesfuge* e a considerare la difficoltà della sua produzione lirica come espressione ermetica e surrealista.

---

<sup>18</sup> Cfr. Miglio 2013.

<sup>19</sup> Cfr. Tecchi 1959.

<sup>20</sup> Cfr. Chiarini 1961.

<sup>21</sup> Cfr. Bertoni 2006 p. 167.

Negli stessi anni non mancarono linee interpretative diverse. Aloisio Rendi, in un articolo pubblicato nella rivista *Tempo presente*, non presentò una nuova traduzione di *Todesfuge*, bensì due nuove proposte liriche «che non si basano su un moto musicale o sentimentale, ma sulla raffinatezza quasi architettonica del riavvicinamento di elementi lontani con un'elegante precisione delle parole»<sup>22</sup>, ovvero *Matière de Bretagne* e *Sprachgitter*. Qualche anno dopo, nel 1965, uscì un articolo di Ida Porena in *Studi Germanici*<sup>23</sup>, in cui l'autrice presentò l'opera di Celan in maniera innovativa. Riflettendo sulle caratteristiche della sua poesia, Ida Porena notò che «anche ciò che in Celan può sembrare a prima vista un semplice *Wortspielerei* ha invece un suo preciso riferimento culturale, anzi ne ha molteplici, come tutto in questo poeta eminentemente colto». La lettura nuova dell'opera celaniana fu probabilmente determinata anche dalla pubblicazione del saggio *Der Meridian* (1960), in cui l'autore «con una tecnica a mosaico, dal procedere apparentemente sconnesso, ma in realtà sostenuto da una rete sotterranea di riferimenti e allusioni, traccia qualcosa di molto simile a una propria poetica»<sup>24</sup>. La lettura di *Der Meridian* suggerì a Ida Porena l'idea di una poesia in cerca di un interlocutore e allo stesso tempo una poesia del silenzio dovuto al «calarsi dell'essere nella parola». Una poesia che per essere interpretata esige l'ascolto, come spiegherà anni dopo in *Biografia* «*ma con misura*»:

Il testo contiene se stesso e il lettore-ascoltatore in un tutto avvolgente, e parla: esige l'ascolto, un ascolto nato da vuoto e silenzio, il solo, a mio avviso in grado di raccogliere il senso. Il mio – me ne rendo conto – è un ascolto musicale, a cui sono da sempre allenata. Un ascolto che sembra escludere in un primo momento la conoscenza 'logica' a favore di quella emotiva ma che con l'analisi del brano ascoltato diventerà invece una conoscenza complessa e chiarificatrice<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Cfr. Rendi 1959.

<sup>23</sup> Porena 1965, pp. 238-256.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Porena 2008, p. 29.

Nel 1957, Ida Porena rimase particolarmente colpita da una lettura di *Todesfuge* realizzata a Tubinga da Alfred Kelleter in tono monotono e inespressivo. Quella lettura fu per lei «un'autentica folgorazione», in quanto la voluta inespressività evidenziava il ritmo, velandone la comprensione. Nelle prime poesie di Celan «il ritmo è un elemento centrale, mentre la musica interviene nei suoi versi come fattore strutturante, all'opposto del detestabile e detestato concetto di 'musicalità' del verso, con cui la poesia di Celan non ha nulla a che fare e che il poeta stesso a ragione ripudiava totalmente»<sup>26</sup>. Traducendo *Todesfuge*, Porena ha cercato di rispettare questa idea, utilizzando un linguaggio semplice e diretto e prediligendo termini brevi e mai vaghi. Prima di arrivare a Moshe Kahn, era stata proposta proprio Ida Porena da Vittorio Sereni come traduttrice dell'opera celaniana, ma mentre la Mondadori era in piena ricerca di un traduttore per le sue poesie, Paul Celan morì. In quell'anno in Italia venne ricordato da Rodolfo Paoli in un articolo pubblicato nella rivista *L'approdo letterario*<sup>27</sup>, dove oltre a presentare i caratteri principali della sua figura e della sua poetica, Paoli delineava un quadro dei primi studi italiani su di lui e proponeva la lettura in traduzione di alcune opere, tra le quali non mancava *Todesfuge*. Per quanto riguarda l'edizione mondadoriana, fu Celan stesso a comunicare alle case editrici Suhrkamp e Mondadori che le sue poesie dovevano essere tradotte in italiano da Moshe Kahn; il traduttore ha raccontato in un'intervista<sup>28</sup> che ciò scatenò un terremoto all'interno della germanistica italiana, in quanto due perfetti sconosciuti non potevano essere considerati abbastanza seri, anche se scelti da Celan che notoriamente non era un tipo superficiale.

Nell'introduzione al volume del 1976, Moshe Kahn presentò l'opera celaniana non in chiave ermetica e surrealista, ma come l'unica espressione poetica della sofferenza vissuta.

---

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Paoli 1970, pp. 47-56.

<sup>28</sup> Biasolo 2011, p. 8. «Dann ließ mich Celan wissen, dass er die Verlege, also Suhrkamp und Mondadori, verständigt habe, dass Marcella Bagnasco und ich seine italienischen Übersetzer sein sollten. Das hat natürlich einen Sturm innerhalb der italienischen Germanistik ausgelöst, von dem Sie sich keine Vorstellung machen können: zwei völlig Unbekannte, die man einfach nicht ernst nehmen musste, auch wenn wir von Celan bestimmt worden waren, der ja nicht dafür bekannt ist, oberflächlich gewesen zu sein».

Si è rimproverato a Celan varie volte che le sue poesie sono oscure e addirittura incomprensibili. Celan accettava il rimprovero dell'oscurità, ma rifiutava energicamente quello dell'incomprensibilità. Come, tuttavia, si potrebbe scrivere una poesia che si sforza di afferrare una realtà come Celan la intende senza che si portino alla luce del giorno cose oscure?<sup>29</sup>

A differenza di Gilda Musa che si fece interprete con le sue traduzioni dell'aspetto sonoro del componimento, Moshe Kahn, madrelingua tedesco, con l'aiuto di Marcella Bagnasco, madrelingua italiana, cercò di comprendere le sfumature liriche della lingua del poeta, adoperandosi nel trovare in italiano livelli linguistici adeguati ai testi in tedesco e tentando di individuare le metafore di Celan in cui nella lingua originale «più dell'immagine o della metafora» è importante «il processo mentale che è alla base di queste»<sup>30</sup>. Non mancarono osservazioni di Moshe Kahn sulla difficoltà di tradurre Celan, dal momento che «la sua preferenza per vocaboli tecnico-scientifici, evidente soprattutto negli ultimi anni, le sue metafore, massima espressione della sua disperata sensibilità poetica, hanno in tedesco precisi valori linguistici. Valori ai quali è solo possibile avvicinarsi in un'altra lingua, essendo la traduzione letterale del tutto inefficace»<sup>31</sup>. Probabilmente furono proprio le parole di Mittner<sup>32</sup> sul valore della poesia di Paul Celan a rendere necessaria la realizzazione di questa prima traduzione italiana. Il volume, per la sua semplicità, la chiarezza dello stile e l'accessibilità del prezzo, si presentava come il tentativo di introdurre l'opera di Celan a un pubblico italiano non solo di specialisti, ma anche di amanti della letteratura.

---

<sup>29</sup> Kahn, *Introduzione* in Celan 1976, p. 14. Cfr. anche Miglio 2013: «È la voce di un individuo che «senza garanzie» si espone al rischio dell'incomprensione pur di farsi attraversare da una storia assurda e devastante, restando sempre – malgrado le apparenze – «tutt'altro che ermetica», tantomeno monologica, alogica, spersonalizzata, o manierista, acrobatica, artificiale».

<sup>30</sup> Kahn, *Introduzione* in Celan 1976, pp. 24-25.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Cfr. Mittner 1970, p. 1635; Paul Celan è qui ricordato come «il più grande poeta emerso dalla tragedia della seconda guerra mondiale».

Fu Andrea Zanzotto, dopo aver rifiutato la proposta di Vittorio Sereni di tradurre le poesie di Celan, a indicare il nome di Giuseppe Bevilacqua, traduttore che secondo Sereni non era gradito a Celan<sup>33</sup>, ma che avrebbe comunque potuto curare il volume se Zanzotto ne avesse garantito la sua «supervisione poetica»<sup>34</sup>. Se per il volume del 1976 venne preferito a lui Moshe Kahn, come da richiesta di Paul Celan, negli anni successivi la Mondadori gli affidò invece diversi lavori. Nel 1983 Bevilacqua curò, infatti, l'edizione italiana di tutte le poesie postume, poi nel 1993 tradusse vari scritti in prosa e pubblicò nel 1996 la versione in italiano di *Di soglia in soglia*. Il lungo lavoro ermeneutico di Bevilacqua si consolidò nel 1998 con la pubblicazione di tutte le poesie di Celan in traduzione italiana, edita dalla Mondadori per la collana *I Meridiani*<sup>35</sup>. In questa collana, nata nel 1969, vengono presentati ancora oggi i grandi classici della letteratura italiana e straniera. Come riportato dal sito della casa editrice: «sul modello della *Bibliothèque de la Pléiade* francese, *I Meridiani* si rivolgono tanto agli studiosi quanto al vasto pubblico che ama le grandi letture». L'edizione Mondadori, proponeva e propone ancora oggi la lettura delle poesie di Paul Celan presentandole in una forma molto curata, in copertina rigida, protetta da una custodia sulla quale è riprodotta una fotografia del poeta. Il volume si apre con una lunga introduzione, di più di cento pagine, redatta da Bevilacqua, traduttore di tutte le poesie riportate sempre con testo a fronte. Per quanto riguarda le scelte traduttive la casa editrice assicura per tutte le opere edite in questa collana una «cura speciale». L'introduzione critica, la presenza di una cronologia, di note e di una bibliografia accurata resero questo volume un importante strumento di ricerca. La pubblicazione delle poesie di Celan in questa collana elevò la sua opera a grande classico della letteratura; non a caso Bevilacqua nel testo che introduce il volume, dal titolo *Eros – Nostos – Thanatos: La parabola di Paul Celan*<sup>36</sup>, si chiese se: «le future generazioni di lettori saranno disposte ad assegnare alla poesia di Celan quel grado

<sup>33</sup> Cfr. Sereni, *Lettera ad Andrea Zanzotto*, 16 marzo 1964, in Celan — Sereni 2013, p. 57.

<sup>34</sup> Sereni, *Lettera ad Andrea Zanzotto*, 26 marzo 1962, in Celan — Sereni 2013, p. 59.

<sup>35</sup> Cfr. Celan 1983; Celan 1993; Celan 1996; Celan 1998a.

<sup>36</sup> Cfr. Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos: La parabola di Paul Celan*, in Celan 2008a, pp. XI-CXXIX.



di esemplarità che contraddistingue appunto i classici». Per quanto riguarda le sue scelte traduttive, in un discorso tenuto a Losanna<sup>37</sup> Bevilacqua spiegò di aver dato un tono «grave» e «solenne» alle poesie in italiano, in relazione alla sua lettura critica dell'opera di questo poeta. «Il tono linguistico è» nelle sue traduzioni «allo stesso tempo elevato e disadorno lessicalmente, di grande tensione ritmica, ma anche sobrio e composto nella sintassi e nel metro». Sul piano fonologico Bevilacqua affermò di aver cercato di evitare «tutti i preziosismi e tutte le levigatezze cui pure certi passaggi dell'originale potrebbero autorizzare», preferendo invece la «tonalità severa» del verso. In linea con le caratteristiche della collana *I Meridiani*, Bevilacqua ha innalzato il tono di Celan; nella sua traduzione di *Todesfuge* questa caratteristica emerge da alcune scelte lessicali come «negro latte» (*schwarze Milch*), «meriggio» (*mittags*), «abbuia» (*es dunkelt*), «s'erge» (*tritt*), «aduna» (*pfeift*), «cavate» (*streicht*). Nel 1999, il conferimento del Premio *Monselice*, per la traduzione letteraria e scientifica, e l'anno seguente quello del Premio nazionale per la traduzione (sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica) confermarono la validità del lavoro di Bevilacqua. Un'edizione così accurata e completa, seppur molto onerosa, è divenuta la versione più letta delle sue poesie in italiano, soprattutto da parte dei primi lettori dei testi di Celan. Nello stesso anno dell'edizione mondadoriana, Einaudi pubblicò un volume contenente alcune poesie inedite tradotte in italiano da Michele Ranchetti e Jutta Leskien, completato nel 2001 con l'edizione contenente la maggior parte delle poesie inedite di Celan<sup>38</sup>, quasi a voler ricordare che il lavoro ermeneutico sull'opera celaniana non era ancora finito. A distanza di pochi anni seguirono la pubblicazione di scambi epistolari, di scritti e poesie inedite, ma anche di studi su Celan sia filosofici che letterari, oltre a un proliferare di traduzioni all'interno del web<sup>39</sup>. In Italia *Todesfuge* rimane ancora oggi la sua opera più conosciuta; sempre presente nelle antologie di poesia contemporanea e di letteratura, ha anche ispirato artisti come Giosetta Fioroni e Giancarla Frare, e recentemente spettacoli teatrali a Roma, Assisi e Parma.

---

<sup>37</sup> Bevilacqua 2001.

<sup>38</sup> Celan 1998b; Celan 2001.

<sup>39</sup> Cfr. *Paul Celan nel web* in <https://celan2014.wordpress.com/>.

Nonostante l'interesse crescente, in Italia la 'fama letteraria'<sup>40</sup> di Paul Celan è in parte, però, ancora da attestare: c'è chi lo considera un poeta-filosofo, chi un poeta ermetico, chi il massimo esponente della lirica chassidica, chi un francese, chi un tedesco e chi un poeta surrealista rumeno. Altri, invece, anche tra gli studiosi e i lettori più attenti, non lo hanno mai sentito nominare oppure non hanno mai letto un suo componimento. Di fronte alla difficoltà della sua poesia c'è chi ha abbandonato la lettura e chi, invece, ha cercato di 'lottare' con/contro il testo pur di capirlo, sfidando ogni sua oscura resistenza. Germanisti, traduttori e filosofi hanno filtrato e influenzato la lettura di Celan nel nostro Paese e il suo linguaggio, spezzato, agghiacciante e innovativo, è stato perfino accolto nelle liriche di alcuni poeti italiani. La ricezione di Paul Celan ha assunto in Italia connotazioni sempre diverse in relazione al periodo storico di riferimento, ma anche e soprattutto in base al lavoro degli 'agenti' nel campo letterario e culturale.

---

<sup>40</sup> Cfr. Lefevere 1998.



## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Vor einer Kerze*, in "Botteghe Oscure", XVII, 1956.

*Poesie*, a cura di Moshe Kahn e Marcella Bagnasco, introduzione di Moshe Kahn, Milano, Mondadori, 1976.

*Luce coatta e altre poesie postume*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1983.

*La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993.

*Di soglia in soglia*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1996

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998a.

*Conseguito silenzio*, traduzione di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Torino, Einaudi, 1998b.

*Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, a cura di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Torino, Einaudi, 2001.

*Oscurato*, a cura di Dario Borso, Torino, Einaudi, 2010a.

*Microliti*, a cura di Dario Borso, Zandonai, I fuochi, 2010b.

*Poesie sparse pubblicate in vita. Con un saggio di Andrea Zanzotto*, a cura di Bertrand Badiou e Barbara Wiedemann; edizione italiana a cura di Dario Borso; con *Per Paul Celan* di Andrea Zanzotto, Roma, Nottetempo, 2011.

PAUL CELAN — VITTORIO SERENI, *Carteggio 1962-1967*, con in appendice uno scambio epistolare tra Vittorio Sereni e Andrea Zanzotto e un saggio di Giuseppe Bevilacqua con interventi di Zanzotto, a cura di G. Cordibella, Bergamo, Edizioni L'Obliquo, 2013.

### Studi critici

BERTONI, A., *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Bologna, Il Mulino, 2006.

BEVILACQUA, G., *Lecture celaniane*, Firenze, Le Lettere, 2001.

BIASOLO, M., "In der Sprache des Anderen": A colloquio con Moshe Kahn in "Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur", 2011.

BOURDIEU, P., *Le regole dell'arte*, a cura di Anna Boschetti ed Emanuele Bottaio, Milano, Il Saggiatore, 2005.

ID., *Sul concetto di campo in sociologia*, a cura di Massimo Cerulo, Roma, Armando Editore, 2010.

- EVEN-ZOHAR, I., *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, trad. it. Stefano Traini, in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2010.
- FRIEDRICH, H., *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1956; ID., *La struttura della lirica moderna*, trad. it. Piero Bernardini Marzolla, Milano, Garzanti, 2008.
- HOLTHUSEN, H. E., *Ja und Nein*, München, Piper, 1954.
- HÖLLERER, W., *Die deutsche Lyrik 1954-56*, in "Litterair Paspoort", Amsterdam, ottobre-novembre 1956.
- JAUSS, H. R., *Estetica della ricezione*, trad. it. Antonello Giuliano, Napoli, Guida editori, 1988.
- LEFEVERE, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET, 1998.
- MIGLIO, C., *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Roma, Quodlibet, 2005.
- ID. – FANTAPPIÈ, I., (curr.), *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del convegno Napoli, 22-23 gennaio 2007, Napoli, Il Torcoliere, 2008.
- ID., *La funzione Friedrich nella poetologia antilirica di Paul Celan*, in *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*, a cura di Furio Brugnolo et. Al, Padova, Esedra Editrice, 2013.
- MITTNER, L., *Storia della letteratura tedesca*, vol. 3, Torino, Einaudi, 1970.
- MUSA, G., *Poesia tedesca del dopoguerra*, Milano, Schwarz Editore, 1958.
- PAOLI, R., *Nota su Celan*, in "L'approdo letterario", n. 51, 1970.
- PORENA, I., *Paul Celan: preliminari per un'indagine*, in "Studi Germanici", VI, 1965.
- ID., *Biografia, ma con misura*, in Miglio – Fantappiè 2008.
- RENDI, A., *Giovani scrittori tedeschi in "Tempo presente"*, anno IV, vol. 4, aprile, 1959.
- TECCHI, B., *Scrittori tedeschi moderni*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1959.

## Strumenti

- BATTAGLIA, S. (cur.), *Il grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1972.

## Sitografia

- CHIARINI, P., *Celan, Paul* (1961), in *Treccani. La cultura italiana*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/paul-celan\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paul-celan_(Enciclopedia-Italiana)/).
- Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media*, <https://celan2014.wordpress.com/>.



# La fortuna di Paul Celan in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta

*Arturo Larcati*

TARDO E PROFONDO

Maligna quanto un dorato discorso comincia questa notte.

Noi mangiamo i frutti di chi tace.

Compriamo un'opera che volentieri si lascerebbe alla sua stella;  
stiamo nell'autunno dei nostri tigli come cogitabondo rosso di bandiera,  
come ardenti ospiti del meridione.

Giuriamo per Cristo, il Nuovo, di accoppiare polvere a polvere,  
gli uccelli alla scarpa pellegrina,  
il nostro cuore ad una ripida scala nell'acqua.

Noi giuriamo al mondo i sacri giuramenti della sabbia,  
li giuriamo di buon grado,  
lo giuriamo ad alta voce dai tetti del sonno senza sogni  
e agitiamo le chiome bianche del tempo...

Essi gridano: voi bestemmiate!

Lo sappiamo da gran tempo.

Lo sappiamo da gran tempo, ma che importa?

Voi macinate nei mulini della morte la bianca farina della promessa,  
la imbandite ai nostri fratelli e sorelle —

Noi agitiamo le chiome bianche del tempo.

Ci ammonite: voi bestemmiate!

Lo sappiamo, la colpa  
ricada su di noi.

Ricada su di noi la colpa di tutti i segnali ammonitori,  
 Venga il mare gorgogliante,  
 l'aspra ventata del ritorno,  
 il giorno di mezzanotte,  
 venga ciò che ancora non fu mai!

Venga dal sepolcro un uomo<sup>1</sup>.

## Introduzione. La poesia di Paul Celan in Italia

Per ottenere il giusto riconoscimento della sua statura di poeta e di figura di primo piano della lirica del Novecento, Paul Celan ha dovuto affrontare un cammino lungo e tortuoso, irto di ostacoli, fatto di aperta diffidenza o di gravi incomprensioni. Nel panorama culturale dell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta le difficoltà che deve affrontare la poesia di Celan per essere apprezzata dal pubblico interessato sono certamente legate a un linguaggio percepito come ermetico, ma vengono aggravate da almeno altri due fattori concomitanti: da una parte la difficoltà di trovare un traduttore o dei traduttori congeniali<sup>2</sup> e dall'altra l'accoglienza problematica che le è stata riservata, perlomeno all'inizio, dai critici e dai germanisti di professione<sup>3</sup>. E tuttavia la storia dell'apprezzamento parziale e tardivo di Celan è tutt'altro che scontata. In realtà, la fortuna della sua poesia avrebbe potuto essere molto maggiore, dato che – e questa è la prima tesi che qui si vuole sostenere – l'autore della *Todesfuge* poteva contare in Italia sul sostegno di una protagonista della scena letteraria come Ingeborg Bachmann. Di conseguenza, di fronte al successo mancato o tardivo di un'opera come la sua, la domanda cui si cercherà di rispondere in questo saggio è: come mai un poeta dello spessore di Paul Celan, sponsorizzato nientedimeno che da Ingeborg Bachmann – quale altro autore poteva contare in quel periodo su un *promoter* dello stesso peso? – dovrà attendere

---

<sup>1</sup> *Spät und tief*, Celan 1998, p. 54 ss. Traduzione di Giuseppe Bevilacqua.

<sup>2</sup> Come è noto, la prima edizione italiana delle poesie di Celan risale al 1976, cfr. Celan 1976.

<sup>3</sup> Cfr. in generale Vogt 1997, pp. 210-217, che in appendice presenta una rassegna delle traduzioni italiane di Celan. Cfr. anche la sinossi di D'Eredità, *Paul Celan in Italia dal 1956 a oggi*, <http://www.lerotte.net/download/article/articolo-315.pdf> (20.8.2014); Goßens 2008, pp. 354-358.



almeno una dozzina di anni per essere apprezzato in modo adeguato? La risposta che si tenterà di dare a questo interrogativo si concentrerà sui primi studi critici dedicati al poeta della Bukowina – sui pregi e soprattutto sui difetti di questi studi – e quindi sarà necessariamente parziale. Essa andrebbe integrata con delle indagini più approfondite sul mercato letterario italiano degli anni Cinquanta e Sessanta nonché sulle *defaillances* dei traduttori designati e/o sulle eventuali responsabilità di Celan stesso sul ritardo col quale, rispetto ad altri paesi, il grande pubblico verrà a conoscenza della sua opera<sup>4</sup>. Nonostante questa parzialità, secondo noi, lo spaccato della critica e soprattutto della germanistica italiana che si cercherà di mettere a fuoco nelle pagine successive è un episodio della storia della disciplina, breve ma significativo, su cui vale la pena soffermarsi e riflettere.

### **Il sostegno di Ingeborg Bachmann agli esordi letterari di Paul Celan in Italia**

Da quando arriva in Italia nel 1953, Ingeborg Bachmann è attivissima nell'intrecciare contatti in tutte le direzioni, non solo per promuovere la propria opera, ma anche per far conoscere quella di Paul Celan. Contrariamente a quello che si è pensato sino a poco tempo fa, sin dai suoi esordi letterari, Ingeborg Bachmann non è affatto la poetessa assoluta che si rinchiude nella torre d'avorio, scrivendo in perfetta solitudine, anche se lei si è compiaciuta di questo ruolo e ha coltivato una tale immagine di sé<sup>5</sup>. In realtà, a Roma la poetessa agisce come un'abilissima manager di se stessa, sa fare *self promotion* come una 'scrittrice arrivata' e non perde occasione per incidere sulle scelte personali dei circoli letterari di cui fa parte e sulle scelte editoriali delle riviste in cui lei stessa pubblica. Nello stesso momento in cui sceglie l'Italia come trampolino di lancio per affermarsi a livello internazionale, Ingeborg Bachmann – dopo che nel 1952 aveva fallito nel tentativo di lanciare Celan a un incontro del Gruppo 47 – cerca ora di far apprezzare il suo protetto su un altro palcoscenico, per lei egualmente prestigioso, come quello della scena letteraria italiana. Dunque, il suo ruolo negli esordi letterari di

---

<sup>4</sup> Cfr. Celan – Sereni 2013.

<sup>5</sup> Cfr. Hemecker – Mittermayer 2011.

Paul Celan in Italia è decisivo: le prime pubblicazioni di quest'ultimo sono in parte notevole dovute alla mediazione di Ingeborg Bachmann. Una caratteristica importante di quest'opera di promozione è che avviene a totale insaputa del beneficiario. Come possiamo constatare dal carteggio tra i due, la Bachmann agisce dietro le quinte, non informa mai Celan degli interventi che attua in suo favore. Anche le lettere, molte delle quali ancora inedite, che la Bachmann in questi anni scambia con i suoi amici, colleghi e partner italiani, confermano questo fatto<sup>6</sup>.

Il primo contatto che la Bachmann allaccia per il suo protetto, già nel 1953, è quello con Luigi Nono, che la poetessa conosce grazie alla mediazione di Hans Werner Henze. Al compositore veneziano che le scrive perché vorrebbe mettere in musica la *Hymne an Italien* di Theodor Däubler, la Bachmann propone invece una *Vertonung* della *Todesfuge* di Celan. Nono si fa coinvolgere nell'iniziativa anche perché la *Todesfuge* si inserisce nel suo progetto di epitaffi musicali per le vittime del Fascismo. Il compositore fa diversi schizzi per una cantata sulla *Todesfuge*, nei quali cerca di applicare la tecnica della musica seriale. In una lettera alla Bachmann del 23 agosto 1953 Nono spiega che le sue ricerche richiedono comunque molto tempo e che quindi il progetto di una cantata sulla *Todesfuge* non potrà essere realizzato in tempi brevi. Cito dal suo tedesco tutto particolare:

Dank fuer Paul Celan: noch keine richtige Meinung, jetzt bin ich in besonderen Planen gesetzt, nur neue Studien in der Melodie und in der Timbrus: nachher kann ich (auch das ist mein Plan) ein Werk mit Text machen; von lange ueberlege ich an einer neue weise Art von Kantata wo Chor und Solo werden alle die Moeglichkeiten von Stimme (spercher- mit Rytmus- sprechgegsang- mit wenigen Tonen- bis Gesang) brauchen: verstehen Sie dass ich dafuer viel an den Texten ueberlegen<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Mi riferisco alle lettere conservate alla Biblioteca Nazionale di Vienna e da poco in copia anche al Literaturarchiv di Salisburgo, Ringrazio Manfred Mittermayer, direttore dell'Archivio, e Irene Fussl, per la preziosa collaborazione. Nelle prossime pagine si farà riferimento in particolare a lettere di Hans Werner Richter, Nanni Balestrini, Marguerite Caetani e Aloisio Rendi.

<sup>7</sup> Nono, *Lettera a Ingeborg Bachmann*, 23 agosto 1953, Literaturarchiv Salzburg.

Purtroppo, questo rimarrà uno dei tanti progetti iniziati e non conclusi da Luigi Nono. Se fosse stato realizzato, avrebbe anticipato di molto le composizioni di Boris Porena (1959) e di Luciano Berio (1995) sulle poesie di Celan<sup>8</sup>.

Ingeborg Bachmann segnala molto presto il poeta della Bukowina anche ai germanisti italiani. L'occasione si presenta quando la poetessa organizza per conto del Gruppo 47 un incontro a Capo Circeo, a sud di Roma, nel 1954. Dalle lettere non ancora pubblicate di Hans Werner Richter alla Bachmann veniamo a sapere che quest'ultima non solo si era occupata della logistica a Capo Circeo per i 60 partecipanti all'incontro, ma che poi, di sua iniziativa, aveva organizzato, per un gruppo più piccolo e selezionato di 16 scrittori, un ricevimento in Campidoglio e poi a Villa Sciarra, dove gli autori tedeschi avevano potuto incontrare i loro colleghi italiani, tra cui Alvaro, Vittorini e altri ancora<sup>9</sup>. Nel 1954, il direttore di Villa Sciarra era Bonaventura Tecchi, e quindi è tutt'altro che una coincidenza che subito dopo l'incontro con la Bachmann, il noto germanista scriva un saggio, pubblicato nel 1955, dedicato proprio a Paul Celan e alla poetessa austriaca. Del contenuto, alquanto problematico, di questo saggio, si parlerà più in avanti.

Più direttamente, Ingeborg Bachmann è coinvolta anche nella scelta di poesie che Nanni Balestrini propone per la rivista *Il Verri* nel 1957. Come nel caso di Luigi Nono, la Bachmann conosce Balestrini tramite Hans Werner Henze<sup>10</sup>. Lo scrittore le scrive nel 1956 per chiederle consiglio riguardo ai poeti tedeschi del dopoguerra da presentare in una panoramica della poesia europea con cui esordisce *Il Verri* nei primi quattro numeri del 1957. Balestrini le propone anche di rivedere le brevi pagine introduttive che precedono la scelta antologica<sup>11</sup>. Nella parte

<sup>8</sup> Ci riferiamo a Boris Porena, *Von einer Kerze* (1959, La Fenice, Venezia) e Luciano Berio, *Requiem der Versöhnung* (1995). Giuseppe Bevilacqua scrive che Berio si serve di una tecnica simile a quella di Nono perché scompone la poesia *Lichtzwang* in unità sillabiche che non devono essere comprese a livello semantico, ma *empfunden* a livello strumentale. Bevilacqua 2003, pp. 53-57.

<sup>9</sup> Cfr. Böttiger 2012, p. 189 ss.; Eichholz 1954, cit. Lettau 1967, pp. 97-103, in particolare p. 102. Le lettere di Hans Werner Richter sono conservate al Literaturarchiv Salzburg.

<sup>10</sup> Hans Werner Henze aveva inviato le poesie di Balestrini alla Bachmann nel 1955 e le aveva addirittura proposto di abitare per una vacanza a casa dei Balestrini. Cfr. il carteggio Bachmann — Henze 2004, p. 97 ss.

<sup>11</sup> Balestrini 1957(4), pp. 64-92; pp. 64-68. Un segno evidente dell'influenza della Bachmann nella scelta dei testi è la presenza nella scelta di poesie di Klaus Demus, amico sia suo che di Celan.

dell'introduzione dedicata a Celan, Balestrini esprime la sua preferenza per la prima raccolta *Mohn und Gedächtnis* rispetto a *Von Schwelle zu Schwelle* e definisce la *Todesfuge* la «più bella poesia pubblicata in tedesco in questi ultimi anni»<sup>12</sup>. Tuttavia il poeta italiano non presenta poi la *Todesfuge* stessa, bensì *Jemand – I* e *Erinnerung an Frankreich*.

L'intervento forse più importante di Ingeborg Bachmann a favore di Celan riguarda la sezione antologica di un volume della rivista *Botteghe Oscure* del 1957. Dalle oltre cinquanta lettere della principessa Marguerite Caetani, direttrice della rivista, si viene a sapere che la Bachmann aveva un ruolo di primo piano all'interno della pubblicazione. La principessa, che nutre per la poetessa una sorta di affetto materno, manifesta una forte ammirazione per l'opera della Bachmann, vorrebbe dei suoi lavori in ogni numero della rivista, la consulta costantemente per la scelta dei testi in lingua tedesca da pubblicare e inoltre le affida la responsabilità della retribuzione degli autori. È chiaro dunque che vada attribuita all'intercessione della Bachmann la scelta della principessa di affidare a Celan la curatela della sezione antologica della poesia tedesca per il numero XXI della rivista, che sarebbe uscito nel 1958. A sua volta, la Bachmann accetterà poi di affiancare Celan nella scelta delle poesie da pubblicare. I testi scelti per questa sezione sono di Nelly Sachs, Helmut Heißenbüttel, Günter Grass e Hans Magnus Enzensberger, saranno pubblicati in lingua originale e non verranno preceduti da un'introduzione. Questi poeti, che fanno parte a pieno titolo del canone della lirica del dopoguerra, alla fine degli anni Cinquanta erano ancora in attesa del pieno riconoscimento. A Paul Celan e Ingeborg Bachmann va il merito di aver contribuito a imporre un nuovo concetto di modernità legato ai poeti presentati nella rivista, mettendo in discussione l'allora dominante canone di Hugo Friedrich, basato sulla continuità con la poesia simbolista francese<sup>13</sup>. Di Celan stesso, già nel 1956 la rivista aveva pubblicato la poesia *Vor einer Kerze*. Nel numero XXI l'autore della *Todesfuge* darà alle stampe solo la sua traduzione del *Bateau ivre* di Rimbaud (*Das trunkene Schiff*)<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 66-67.

<sup>13</sup> Nella seconda delle *Frankfurter Vorlesungen*, dal titolo *Über Gedichte*, la Bachmann spiega in dettaglio il significato che intendeva attribuire al concetto di 'lirica moderna', che vede rappresentato da autori come Nelly Sachs, Hans Magnus Enzensberger e Paul Celan. Cfr. Bachmann 1978a, pp. 200-216.

<sup>14</sup> Cfr. Pizzingrilli 2007, pp. 7-26.

Oltre al *Verri* e a *Botteghe Oscure* c'è una terza rivista che negli anni Cinquanta si interessa a Celan: *Tempo presente*. Attraverso una lettera alla Bachmann del redattore Aloisio Rendi veniamo a conoscenza di una circostanza importante relativa alle due poesie celaniane pubblicate nel 1959 nella rivista<sup>15</sup>. Il 28 marzo 1958 Rendi chiede infatti alla poetessa austriaca di confermare la scelta dei suoi testi da pubblicare nella rivista: *An die Sonne* e *Reklame*. Rendi vuole evitare di fare con lei lo stesso errore commesso con Celan, il quale aveva considerato le poesie scelte dal critico italiano non più al passo con le sue ultime posizioni poetiche: «Da ich aber mit Herrn Celan die Erfahrung gemacht habe, dass ich Gedichte von ihm schätze, über die er sich [selbst] hinausgewachsen fühlte, möchte ich Sie bitten, mir mitzuteilen, ob Sie diese Wahl billigen, bzw., welche Gedichte als repräsentativer erachten würden»<sup>16</sup>.

Dunque, le due liriche presentate nel 1959 da *Tempo presente*, *Matière de Bretagne* e *Sprachgitter*, che in quel momento erano apparse solo in rivista e solo più tardi saranno incluse nella raccolta *Sprachgitter*, sono i testi che Celan considera in quel momento più rappresentativi per la sua scrittura. Rendi non nomina i testi da cui Celan intendesse prendere le distanze, ma è facile immaginare che si trattasse della *Todesfuge*, per i motivi che sono noti a tutti.

## I primi interpreti di Celan e l'influsso di Hans Egon Holthusen

Dopo aver esaminato gli sforzi di Ingeborg Bachmann nel promuovere la poesia di Paul Celan, ci si può domandare se l'autore della *Todesfuge* sia stato effettivamente letto e apprezzato dal pubblico italiano nel modo auspicato dalla poetessa austriaca. Fare una distinzione tra l'essere apprezzato e l'essere apprezzato *nel modo giusto* è fondamentale in questo caso perché la storia della fortuna di Paul Celan, esattamente come quella della Bachmann, è una storia fatta di molte incomprendimenti e di molti malintesi. In particolare, è legittimo vedere un parallelismo tra la decisione del poeta rumeno di non fare più stampare la sua *Todesfuge* nelle antologie e quella della Bachmann di smettere di scrivere poesie. In entrambi in casi, si tratta di evitare quello che

---

<sup>15</sup> Rendi 1959, pp. 290-292.

<sup>16</sup> Rendi, *Lettera a Ingeborg Bachmann*, 28 marzo 1958, Literaturarchiv Salzburg.

la Bachmann chiama «fataler Applaus», cioè l'applauso che viene dalla parte sbagliata, l'applauso fatto per i motivi sbagliati<sup>17</sup>. Perché è chiaro che Celan non vuole essere apprezzato come virtuoso o 'mago' del linguaggio, bensì come testimone degli orrori dei campi di concentramento e delle persecuzioni degli Ebrei. A questo proposito, si può affermare che gli sforzi della Bachmann siano andati a buon fine solo in pochi casi. Più spesso, invece, la poetessa non ha potuto evitare i malintesi (volontari o involontari) di cui si è appena parlato.

Così, da una parte, non possiamo dubitare della buona fede di Luigi Nono e della principessa Caetani nei confronti di Celan. Il compositore veneziano è l'autore di *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz* e sin dall'inizio ritroviamo nelle sue composizioni musicali un programma analogo alla poetica celaniana della poesia come *Grabschrift*: si pensi solo all'*Epitaffio per Federico García Lorca* (1951-1953) e a *La victoire de Guernica* (1954). Nel lavoro e nell'impegno di Luigi Nono si possono trovare ulteriori punti di contatto con il mondo del poeta rumeno: l'interesse per la tematica ebraica e per l'opera di Nelly Sachs, l'ammirazione per Giuseppe Ungaretti e la figura di Didone<sup>18</sup>, etc.

Per quanto riguarda invece Marguerite Caetani, il carteggio tra la Bachmann e Celan testimonia che l'autore della *Todesfuge* si sentiva in perfetta sintonia con la principessa e poteva contare sulla sua piena fiducia<sup>19</sup>. Ciò si spiega con il fatto che la rivista *Botteghe Oscure*, nel contesto del primo dopoguerra italiano, è un esempio unico di apertura internazionale, di volontà di recuperare, sia su un piano estetico che su un piano epico, tutta una serie di valori negati dal fascismo, nonché di dare voce agli autori perseguitati come Paul Celan e Nelly Sachs. Non è un caso che la redazione della rivista venga affidata a Giorgio Bassani né che venga pubblicato il racconto di Ingeborg Bachmann *Jugend in einer österreichischen Stadt*. Inoltre, del circolo di autori che gravitava intorno alla rivista faceva parte Marie Luise Kaschnitz, che stimava molto Celan.

Se da parte di un compositore (Luigi Nono) e di un'intellettuale illuminata (Marguerite Caetani) alla poesia di Celan arriva l'«applauso» che la Bachmann si aspettava, i primi studi dei critici e dei germanisti

---

<sup>17</sup> Bachmann 1978b, p. 197.

<sup>18</sup> Cfr. Gellhaus 1997, p. 480.

<sup>19</sup> Cfr. Bachmann — Celan 2008, p. 63 ss.

italiani propongono invece delle interpretazioni piuttosto lontane dallo spirito del suo autore e della sua protettrice. È indiscusso che la lirica di Celan, a qualsiasi latitudine venisse letta, si presentasse come una novità assoluta difficile da classificare. In generale, i primi interpreti italiani non dispongono ancora di strumenti per descriverla in modo adeguato. Anche la *Struttura della lirica moderna* (1956) di Hugo Friedrich, che diventerà una sorta di Bibbia dell'esegesi poetica, offre categorie interpretative vicine a quelle proposte da Gottfried Benn nei *Problemi della lirica* e quindi del tutto inadatte ad avvicinarsi ai testi di Celan<sup>20</sup>. Il problema più grande, comunque, è che i primi germanisti a occuparsi del poeta rumeno si appoggiano in tutto e per tutto alla posizione che Hans Egon Holthusen formula nel saggio *Fünf junge Lyriker* e ne assimilano la logica distorta<sup>21</sup>. Come critico, a metà degli anni Cinquanta, Holthusen, nei paesi di lingua tedesca, è una sorta di autorità indiscussa, di *Literaturpapst*, oltre che godere anche di una notevole fama come poeta. Le tesi che quasi tutti i critici e i germanisti riprendono dal saggio di Holthusen sono l'ispirazione surrealista della poesia celaniana, la relativizzazione del contenuto rispetto alla forma, il disinteresse del poeta per una vera e propria comunicazione col lettore, l'assoluta arbitrarietà dei processi di interpretazione della poesia e soprattutto la negazione della referenza storica delle metafore. L'atteggiamento di Holthusen non è solo fuorviante, ma addirittura perfido, perché il critico si presenta come un estimatore di Celan, ma gli rivolge «l'applauso sbagliato» nel senso che, mentre sembra apprezzare la sua opera, in realtà mette in discussione il carattere di testimonianza storica della sua poesia.

Il già ricordato saggio di Bonaventura Tecchi del 1955 cita le tesi centrali del libro di Holthusen *Ja und Nein* e ribadisce «il diritto del critico di dire sì o no a singole poesie», dato che la comprensibilità di tali poesie dipende da «un contatto irrazionale tra autore e lettore», che presuppone «un'assoluta libertà del fantasticare» sia da parte dell'uno che dell'altro<sup>22</sup>. In particolare, il lettore sarebbe libero di dire di sì a

---

<sup>20</sup> Cfr. Miglio 2013, pp. 85-108.

<sup>21</sup> Holthusen, *Fünf junge Lyriker*, in Holthusen 1954. Il saggio era stato pubblicato per la prima volta nella rivista "Merkur" 8, 1954, H. 4, pp. 285-390.

<sup>22</sup> Tecchi, *Due poeti e un critico-poeta: Celan, Bachmann, Holthusen* [1955], in: Tecchi 1959, pp. 203-208; qui p. 205.

certe metafore, mentre potrebbe benissimo rifiutarne delle altre; tra queste Tecchi fa rientrare proprio quella cruciale dei «mulini della morte» che macinano la «farina bianca della speranza»<sup>23</sup>. Celan non avrebbe mai accettato questo punto di vista perché la metafora dei mulini della morte è una citazione di Eichmann e rappresenta i campi di concentramento. Secondo lui, negare i riferimenti storici a queste metafore e considerarle delle costruzioni arbitrarie vuol dire travisare il senso della sua poesia, in particolare negare la sua funzione di testimonianza dell'Olocausto. Scrivere per Celan non significa presentare al lettore una serie di immagini (più o meno riuscite) tra le quali lui è chiamato a scegliere, le sue metafore sono degli elementi costitutivi e insostituibili del linguaggio poetico proprio perché, come dimostrano i versi di *Spät und tief*, sono innervati di quei contenuti storici che a loro volta sono le travi portanti della sua poesia<sup>24</sup>.

Anche la presentazione della poesia tedesca del dopoguerra che fa Gilda Musa nella sua antologia del 1958 risente in modo troppo unilaterale del punto di vista di Holthusen.<sup>25</sup> Nel quadro che la Musa offre della lirica tedesca dopo il 1945 viene sottolineata sia la continuità che la rottura con la tradizione e si arriva alla conclusione che si tratta di una «scena tumultuosa, in continua fase evolutiva, che permette solo indicazioni»<sup>26</sup>. Le indicazioni che Gilda Musa offre su Celan sono però rigorosamente quelle di Holthusen, di cui viene citata la definizione del poeta rumeno come «propugnatore di una tecnica surrealista e di una logica del sogno che si ribella al reale»<sup>27</sup>. Il critico tedesco viene citato alla lettera anche nella caratterizzazione che Gilda Musa propone della *Todesfuge*, definita una «sconcertante composizione poetica che esprime, attraverso un'assoluta libertà fantastica operante sul lettore una identica libertà puramente intuitiva, l'atmosfera esasperata delle persecuzioni naziste»<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> La metafora tratta dalla poesia *Spät und tief*. Cfr. Celan 1992, vol. I, p. 35.

<sup>24</sup> Proprio la discussione sulla referenza storica delle metafore nella poesia *Spät und Tief* sarà alla base di un'aspra polemica tra Holthusen e Peter Szondi che prenderà le difese di Celan, polemica sulla quale il poeta non interverrà direttamente.

<sup>25</sup> A Gilda Musa si deve anche la prima traduzione della *Todesfuge*. Cfr. Celan, *Fuga sul tema della morte*, in Musa 1956, p. 187 ss.

<sup>26</sup> Musa 1958, pp. XV-XLVII; qui p. XLVII.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pag. XXXVII. Corsivo di A.L.

<sup>28</sup> Musa, *Note biografiche*, in: Musa 1958, p. 306.



Nemmeno Paolo Chiarini, nel breve articolo che dedica nel 1961 a Celan nell'*Enciclopedia Treccani*, va oltre questa prospettiva<sup>29</sup>. L'insigne germanista riconosce alla poesia di Celan anche «la capacità di calarsi con commossa partecipazione nella bruciante realtà dei giorni nostri», rievocando la «tragedia degli Ebrei nei campi di sterminio nazisti». Il problema è tutto nella congiunzione 'anche', perché essa implica che la funzione principale della lirica celaniana sia quella orfica e che Celan si ispiri alla «tradizione dell'artista come 'parfait magicien'». Esattamente come Holthusen, anche Chiarini nega alle metafore di Celan la loro origine nelle drammatiche esperienze della storia e i loro riferimenti alla storia: «[L']immagine nasce spesso per semplice suggestione sonora, le architetture poetiche si dispongono secondo una magica geometria, le parole sembrano perdere il loro valore semantico tradizionale (e sia pure metaforico) per adeguarsi ai modi espressivi di una tecnica astratta, informale»<sup>30</sup>.

L'immagine complessiva della critica e della germanistica italiana degli anni Cinquanta e Sessanta che emerge da queste prese di posizione è quella di uno stato di minorità. Invece che proporre delle interpretazioni originali, Bonaventura Tecchi, Gilda Musa e in parte anche Paolo Chiarini si trasformano negli altoparlanti di Holthusen in Italia<sup>31</sup>. Ci vorranno, in ordine cronologico, gli studi di Peter Härtling<sup>32</sup>, le indicazioni formulate dalla Bachmann nelle *Frankfurter Vorlesungen* e il

---

<sup>29</sup> Chiarini, 1961.

<sup>30</sup> Cfr. anche P. Chiarini, *La letteratura tedesca dell'ultimo decennio*, in Chiarini 1961, pp. 36-55, in particolare pp. 52-55.

<sup>31</sup> Non è poi che i poeti si dimostrino interpreti migliori dei germanisti, se consideriamo il caso di Gilda Musa e Nanni Balestrini. Anche quest'ultimo è un grande estimatore di Holthusen, che inserisce nella scelta dei poeti rappresentativi del dopoguerra tedesco. Nello stesso numero del *Verri* del 1957, dedicato alla poesia tedesca, pubblica anche un suo testo teorico dedicato a Eliot. L'interpretazione che Balestrini fornisce della *Todesfuge* risente parecchio dell'ottica holthusiana: «Egli [Celan] colpisce vivamente per un'atmosfera allucinata e fiabesca, che ha il suo ritmico fondamento in versi costruiti musicalmente, talvolta su cadenze bibliche, popolata da un libero e fantastico mondo d'immagini e di simboli (si pensa a Chagall). Con grande semplicità e attenzione la parola scolpisce l'oggetto in una realtà sognata e intuita». (Balestrini, *Antologia dei poeti tedeschi d'oggi*, in "Il Verri" I, 1957, p. 67.

<sup>32</sup> Härtling, *Das Mass der Krüge*, in Härtling 1957, pp. 75-79. Il saggio viene citato già nella sua bibliografia celaniana da Paolo Chiarini.

discorso di Marie Luise Kaschnitz tenuto a Brema nel 1962 per correggere gradualmente questa ottica unilaterale<sup>33</sup>. Per rompere del tutto la spirale negativa in Italia si dovrà attendere comunque sino alla metà degli anni Sessanta. Il saggio di Ida Porena su Celan del 1965 è il primo lavoro che sottolinea l'importanza di leggere l'opera del poeta rumeno a partire dal *Discorso sul Meridiano*. Esattamente come aveva fatto Marie Luise Kaschnitz<sup>34</sup>, Ida Porena – che sarebbe stata anche candidata a tradurre Celan per l'edizione Mondadori – mette in primo piano l'elemento della dialogicità nella poesia celaniana, sottolineando proprio quella ricerca del contatto col lettore che Holthusen negava, nonché la dimensione sovversiva del suo *Gegenwort*<sup>35</sup>.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Gesammelte Werke in fünf Bänden, Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, vol. I.

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

PAUL CELAN — INGEBORG BACHMANN, *Herzzeit. Der Briefwechsel*, mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange / hrsg. und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2008.

PAUL CELAN — VITTORIO SERENI, *Carteggio (1962-1967). In appendice uno scambio epistolare tra Sereni e Andrea Zanzotto e un saggio di Giuseppe Bevilacqua con interventi di Zanzotto*, a cura di G. Cordibella, Bergamo, Edizioni L'Obliquo, 2013.

---

<sup>33</sup> Celan stesso, in una lettera a Sereni del 22 febbraio 1962, si lamenta del fatto che un critico italiano neghi le radici ebraiche della sua poesia e gli attribuisca «un'arte di ispirazione cristiana». Il riferimento riguarda Celan, *Matière de Bretagne*, trad. it. di D. De Tuoni e alla nota critica D. De Tuoni, *Poesia tedesca d'avanguardia – Paul Celan*, in "La fiera letteraria", XVII, 2, 14 gennaio 1962, p. 3. (Celan — Sereni 2013).

<sup>34</sup> Kaschnitz 1971, p. 303 ss.

<sup>35</sup> Porena 1965, pp. 238-256.

### Altre opere

- BACHMANN, I., *Frankfurter Vorlesungen*, in Bachmann I., *Werke*, a cura di C. Koschel - I. von Weidenbaum - C. Münster, vol. IV, München Zürich, Piper, 1978a.
- BACHMANN, I., *Werke*, a cura di C. Koschel - I. von Weidenbaum - C. Münster, vol. IV, München Zürich, Piper, 1978b.
- BACHMANN, I. — HENZE, H. W., *Briefe einer Freundschaft*, a cura di H. Höller - H. W. Henze, München Zürich, Piper, 2004.

### Scritti critici

- BALESTRINI, N., *Antologia dei poeti tedeschi d'oggi*, in «Il Verri» I (1957) 4
- BEVILACQUA, G., *Luciano Berio vertont Paul Celan*, in *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 2002*, Göttingen, Wallstein, 2003, pp. 53-57.
- BÖTTIGER, H., *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*, München, Deutsche Verlagsanstalt, 2012.
- CHIARINI, P., *La letteratura tedesca dell'ultimo decennio*, in Id., *La letteratura tedesca del Novecento. Studi e Ricerche*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1961.
- DE TUONI, D., *Poesia tedesca d'avanguardia – Paul Celan*, in «La fiera letteraria», XVII, 2, 14 gennaio 1962, p. 3.
- EICHHOLZ, A., “Münchner Merkur”, 4 maggio 1954, in Lettau R., (cur.), *Die Gruppe 47. Bericht. Kritik. Polemik. Ein Handbuch*, a cura di Neuwied Berlin, Luchterhand, 1967.
- GELLHAUS, A., „Fremde Nähe“. *Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 1997.
- GOßENS, P., *Italien*, in: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di May - Goßens - Lehmann, Stuttgart, Metzler, 2008.
- HÄRTLING, P., *Das Maß der Krüge*, in Id., *In Zeilen zuhaus. Vom Abenteuer des Gedichts, des Gedichteschreibens und Gedichteslesens*, Pfullingen, Neske, 1957.
- HEMECKER, W. — MITTERMAYER, M.,(curr.), *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2011.
- HOLTHUSEN, H. E., *Fünf junge Lyriker*, in: Holthusen H. E., *Ja und Nein. Neue kritische Versuche*, München, Piper, 1954. Pubblicato per la prima volta nella rivista “Merkur” 8 (1954), H. 4, pp. 285-390.

- KASCHNITZ, M. L., *Rede auf den Preisträger Paul Celan* in Id., *Zwischen Immer und Nie. Gestalten und Themen der Dichtung*. Mit einem Nachwort von H. Bender, Frankfurt a Main, Insel Verlag, 1971.
- MIGLIO, C., *La funzione-Friedrich nella poesia antilirica di Paul Celan*, in *La lirica moderna*, a cura di F. Brugnolo, Padova, Esedra, 2013.
- MUSA, G., *Piccola antologia di giovani poeti tedeschi*, in "Poesia Nuova. Rassegna della poesia italiana d'oggi" 2 (1956), Nr. 3-4.
- ID., *Poesia tedesca del dopoguerra*, Milano, Schwarz editore, 1958.
- PIZZINGRILLI, M., "Votre aide qui est/m'est si précieuse": Paul Celans Mitarbeit an der Zeitschrift "Botteghe Oscure" und sein Briefwechsel mit Marguerite Caetani, in "Celan-Jahrbuch" 9, a cura di Speier H. M., Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007.
- PORENA, I., *Paul Celan: preliminari per un'indagine*, in "Studi germanici" V (1965), pp. 238-256.
- RENDI, A., *Giovani scrittori tedeschi*, in "Tempo presente" IV (1959), 1.
- TECCHI, B., *Due poeti e un critico-poeta: Celan, Bachmann, Holthusen [1955]*, in: Id., *Scrittori tedeschi moderni*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1959.
- VOGT, U., *Paul Celan in Italien*, in "Arcadia" 32 (1997), H.1.

### Sitografia

- CHIARINI, P., *Celan, Paul*, in *Treccani. La cultura italiana*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/paul-celan\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paul-celan_(Enciclopedia-Italiana)/).
- D'EREDITÀ, D., *Paul Celan in Italia dal 1956 a oggi*, <http://www.lerotte.net/download/article/articolo-315.pdf>.

# *Microliti, Oscurato, Poesie sparse:* la svolta di Dario Borso

*Camilla Miglio*

## CANTO MARINO

Amore, la mia barca  
fa rotta su altri segni.  
Venti che a te vieto  
gonfiano le mie vele.

Casse per te blindate  
invio in mare aperto,  
remi che abbandonavo  
mi aiutano a guidare.

Reti ben rammendate  
ho gettato alla notte –  
ma strano, il braccio tuo  
lesto scioglie le maglie<sup>1</sup>.

La pubblicazione dei due volumi di Paul Celan, entrambi a cura di Dario Borso, *Microliti*<sup>2</sup> – raccolta di aforismi, prose, frammenti di poesie e di poetica – e *Oscurato*<sup>3</sup> – «canzoniere deformato e ribaltato» (leggiamo nella quarta di copertina), indirizzato alla moglie e al figlio dal chiuso

---

<sup>1</sup> *Seelied*, Celan 2011, pp. 14-15. Questo articolo è una versione ampliata della recensione apparsa su "L'Indice dei libri del mese", luglio-agosto 2011.

<sup>2</sup> Celan 2010a.

<sup>3</sup> Celan 2010b.

della clinica psichiatrica, può essere considerato un punto di svolta nel discorso su Celan in Italia. Una lettura così serrata è possibile forse solo ora, dopo l'apertura degli archivi, che hanno in parte chiarito il presunto ermetismo dei suoi versi. Un ermetismo da Celan sempre respinto. Si pensi alla dedica delle sue poesie al poeta Michael Hamburger, suo traduttore in inglese: «niente affatto ermetico!»<sup>4</sup>. Queste edizioni in cui vita e scrittura sono così evidentemente intrecciate sottraggono Celan alla vulgata feuilletonistica che ha accompagnato spesso i carteggi con la moglie, con le amate Bachmann e Shmueli, o le testimonianze postume che calcano la scena pubblicistica con nuove rivelazioni eroticopoietiche (vedi Brigitta Eisenreich, *Celans Kreidestern – La stella di gesso di Celan*<sup>5</sup>). Non della leggenda disforica del poeta disperato, né della versione euforica del seduttore *deraciné* si sentiva il bisogno. Si sentiva il bisogno di una lettura attenta alle circostanze reali e concrete della scrittura eppure (la parola è di Celan) «antibiografica»<sup>6</sup>, come questa dei *Microliti* e di *Oscurato*. Ne emerge chiaramente la via stretta di chi ha scelto, non liberamente, di abitare nient'altro che la lingua, per finire poi colpito, aggredito proprio sulla propria parola, accusato di plagio, come accadde a Celan per mano della vedova del poeta Yvan Goll<sup>7</sup>.

I *Microliti*, frammenti di un senzapatRIA, il primo in rumeno scritto nel 1947 a Bucarest, l'ultimo in francese scritto nel 1970 a Parigi, testimoniano proprio il cammino polifonico (rumeno tedesco francese, con sullo sfondo gli echi di traduzioni da 11 lingue) di un poeta che radicalmente pensa se stesso e la storia a partire dalla lingua, e pensa la lingua come luogo di massimo pericolo per la libertà e integrità dell'umano, ma anche luogo dove l'umano può avere ancora *Spielraum*, spazio. Leggiamo: «e dipendeva dalle parole se si tornava a tastare le cose»<sup>8</sup>.

---

4 Cfr. Hamburger 1988, p. 27.

5 Eisenreich 2010.

6 «Il poetare autentico è antibiografico», Celan 2010a, p. 39.

7 Cfr. Wiedemann 2000.

8 Celan 2010a, p. 19.

Sono frammenti di corpi litici, estratti o depositati nella tettonica della scrittura. Pensati, a partire dal '60, come legittima difesa contro i lapidatori, in attesa di diventare 'cristalli', testimonianza 'incontrovertibile' della 'realtà' della propria poesia. Il contrario del plagio. «Vetro, fiato, scritto»<sup>9</sup>, scrive Celan in uno degli ultimi microliti, del 1970, a proposito della poesia di Mandel'stam.

L'edizione italiana (prima traduzione mondiale), a differenza di quella tedesca, segue l'ordine cronologico, e non tipologico o di genere. In questo modo il pensiero poetante, l'osservazione caustica di storia vita e scrittura, si colgono nel loro farsi; come una doppia spirale di DNA, esse si agganciano senza rispecchiarsi. Vigè la legge che un aforisma definisce dei «vasi comunicanti»<sup>10</sup>: la scrittura, la lettura fluisce e rifluisce attraverso la materia «spugnosa, porosa»<sup>11</sup> del corpo (fisico di chi scrive, della sua psiche sofferente); la poesia si lascia attraversare e assorbe letture contemporanee, nomi e circostanze, *realia* contundenti dell'esistenza, pronti anche a ferire chi legge. Come suggerisce la copertina dell'edizione italiana, una *Danae* di Anselm Kiefer, la pioggia di materia stellare, non più oro ma dura e spuria materia piovuta da un altrove, penetra nei pori della vita e negli intervalli della scrittura.

La poesia si piega sotto «l'accento acuto del presente»<sup>12</sup> ma l'io che scrive è pure pressato dal qui e ora. Leggiamo: «patria del poeta è il suo poetare», il poeta cerca asilo non nelle sue quattro mura ma nelle sue «quattro parole». Ciascuna poesia è fazzoletto di patria, lontana stellarmente da ogni altra poesia e dalla vita stessa. La poesia è «luogo casuale del tempo linguistico», imprevedibile congiunzione di parole, «per un tempo limitato», che, rinunciando alla rima, alla musicalità armonica, si volge allo «sconfinato».

La traduzione produce nell'italiano un *ductus*, un lessico, un discorso celaniano, coerente con la programmatica dichiarazione di Celan del 1966: «e non musicizzo più»; con la scelta cromatica per una lingua «grigia», ma al tempo stesso «polisemica» e «senza maschera».

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 153.

<sup>10</sup> Ivi, p. 119.

<sup>11</sup> Ivi, p. 79.

<sup>12</sup> Celan 1998, p. 185.

La scrittura si fa *analogon* del «fenomeno dell'interferenza, azione reciproca di onde coerenti che s'incontrano» [...] «mutamento nel contiguo, nel successivo, nell'opposto»<sup>13</sup>. Il lettore italiano di *Micro-liti* potrà osservare contiguità e interferenze che il traduttore ha ottenuto con grande *labor limae*. Due esempi: in un frammento di prosa la contiguità fonica tra *Unsinn* (Assurdo) e *Unsereins* (Uno come noi) viene compensata dalla scelta della risposta successiva («Ap-punto»)<sup>14</sup>. E così altrove: «Dico luce, non dico buio, ma si rifletta: l'ombra che ciò proietta!» (dove la rima *licht-wirft* viene recuperata nell'italiano «rifletta-proietta»)<sup>15</sup>. E non si tratta di rime estetizzanti.

Per questo il curatore avverte dell'intento ironico della rima e del timbro della poesia che apre il volume *Oscurato*, reso in italiano con felici soluzioni in assonanza, che rimanda in modo chiaro e polemico a Gottfried Benn. Alla postfazione di Giorgio Orelli, che proprio di questa poesia illustra lo strumentario retorico e prosodico, sembra rispondere uno dei microliti: «una poesia non può esser mai il risultato della maestria del rispettivo poeta». Un'idea del genere «apre solo uno degli accessi». Mallarmé è stato pensato fino in fondo e messo a testa in giù soprattutto dall'ultimo Celan. L'edizione documenta proprio la contiguità tra scrittura pubblica, sofferenza e scrittura destinata alle persone amate che pure hanno rischiato di venire uccise dalla stessa mano che scrive.

Oscurata, offuscata è la poesia di questo quaderno di versi: dalla reclusione in clinica, dal coma, dai farmaci, dal delirio. Il gesto di oscurare è anche parte del lavoro del poeta. Il poeta che – dice Celan «ombreggia» – cerca l'ombra delle parole. Proprio quest'ombra sembra cercare l'edizione italiana di *Oscurato*, in un continuo rimando tra testo e paratesto. A differenza dell'edizione tedesca, essa segue un ordine che anche in questo caso documenta il concretere della scrittura col tempo, con l'ambiente di pensiero e vita intorno alle poesie. «Per il tipo di ricostruzione qui proposta [...] prima presenteremo in ordine cronologico le sette poesie dei fogli sparsi rimaste escluse

---

<sup>13</sup> Huppert 1973, pp. 32-33.

<sup>14</sup> Ivi, p. 95.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 78-79.



dalla pubblicazione del '68, poi le undici pubblicate, e infine le diciassette del quaderno rimaste allora escluse, nell'ordine in cui stanno»<sup>16</sup>. La scrittura porta i segni della situazione psicotica, di una condizione di vera e propria cattività in clinica psichiatrica, tra il '65 e il '66, dei plurimi shock ipoglicemici. Qui ricorrono, ripensati e riscritti sotto il peso della sofferenza e corrosi dall'acido del sarcasmo, frammenti di temi e motivi dell'opus celaniano: l'amore, il tempo, la scrittura, la follia, la distruzione attraverso il linguaggio. Un esempio, la modulazione della scrittura dell'abisso, inaugurata da una rima ironica e dissacrante: «L'abisso senza gradi | si spalanca da sé – | Arriva il cala e cadì»<sup>17</sup>: l'abisso non è stato mai metafora, pensiamo alla poesia *Davanti a una candela* dove è «crepaccio del tempo»<sup>18</sup>. Ma qui si fa esperienza fisica e diretta, è il come indotto, si tocca col corpo. Ecco anche il controsalmo: «dei | crollati all'insù | stridulo | salmo»<sup>19</sup>. E il cadere verso l'alto non è certo una citazione da *Elegia duinese* di Rilke, ma la iscrizione nell'opera dell'esperienza del coma, che nella lettera a Gisèle viene riferita come un precipitare «in paradiso», ma avverte il curatore in nota, raccoglie l'eco dell'*Ulisse* di Joyce, Circe: «don'fall upstairs!» e del *Nibelungenlied*<sup>20</sup>. Il richiamo alle letture che hanno accompagnato quello che Celan percepisce come 'internamento' in clinica, è un fatto fondamentale per capire l'ombra di queste poesie. Fa luce sulla struttura relazionale del suo scrivere e sul motivo che ha reso l'accusa di plagio così micidiale. Queste poesie intrecciano relazioni di contiguità e continuità con le letture del momento (Joyce, Wolfe, Conrad, l'Iliade, Lao-Tse) e altre di lunga durata e memoria (bibliche, politiche, scientifiche, mineralogiche, filosofiche). Parole sottolineate in libri altrui sono il picchetto cui annodare fili relazionali da piantare nella propria scrittura, nella propria carne, quasi spine, o uncini. Il rapporto con una realtà riscritto in poesia rende le parole multiverse, tra vita e morte: «Non

---

<sup>16</sup> Dario Borso, *Nota introduttiva*, in Celan 2010b, p. XV.

<sup>17</sup> Celan 2010b, p. 3.

<sup>18</sup> Celan 1998, pp. 184-187.

<sup>19</sup> Celan 2010b, p. 75.

<sup>20</sup> Ivi, p. 92.

scriverti | tra i mondi, | | imponiti alla | varietà dei significati, | | confida nella scia di lacrime | e impara a vivere»<sup>21</sup>. Ma la prima stesura chiudeva con: «impara a morire».

In questa correzione (dalla morte alla vita) c'è forse tutto Celan. La vita nel verso, e la morte, l'ombra che la parola allunga su chi legge. Questo precario esporsi in congiunzioni di parole, frammenti di vita e lettura, fatti e memorie riscrive letteralmente la storia: «Ricordo: | anche pre-cordare, avanpensiero e custodia di ciò che potrebbe essere». Proprio in questo ricordare in avanti, che cita il Kierkegaard della *Ripetizione*<sup>22</sup>, consente di «vivere le poesie. Affinché restino vere». Mettiamo in tasca ancora due sassolini: «le poesie non cambiano certo il mondo, ma cambiano l'essere-nel-mondo». Ci insegnano a pregare in un modo diverso, «a mani sgiunte».

L'importanza delle traduzioni di Borso è confermata dal volumetto apparso per le edizioni nottetempo, *Poesie sparse pubblicate in vita*<sup>23</sup>. Per la prima volta è raccolto il corpus di poesie apparse in riviste e mai ospitate da raccolte organiche. L'operazione vale la pena di essere considerata come sistemazione di una galassia eccentrica dell'universo celaniano.

«Rientrano di diritto, quanto a peso specifico, se non nella prima fascia della produzione, almeno nella seconda» – scrive il curatore. Questo è importante, perché come il volume *Oscurato*, questo volume contribuisce a comprendere la fase tarda della scrittura celaniana, segnata dallo stigma dell'oscurità e dell'incomprensibilità. Mettere in ordine cronologico le poesie (così com'è accaduto per i *Microliti*) significa, in effetti, far luce sul loro senso. Quella che appare a prima vista una chiusura nell'incomprensibilità – se assumiamo una prospettiva cronologica – emerge come una riflessione sempre più serrata che Celan opera sulla propria lingua, un suo tentativo di aderire alla materialità della lingua stessa e alla concretezza del mondo. Aspetto questo che emerge in maniera netta sullo sfondo della lettura che Borso ripropone come postfazione: il saggio di Andrea Zanzotto su Celan, scritto nel 1990, e rimesso in un'edizione per una cerchia più ampia di quella dei lettori abituali di Zanzotto. Il *liber* mai scritto in questa forma

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 65.

<sup>22</sup> Cfr. Kierkegaard 1996; ne ho scritto in Miglio 2005, p. 13-24 e in Miglio 2013.

<sup>23</sup> Celan 2011.

da Celan, ma forse pensato (come Borso non manca di ricordare, facendo riferimento a un appunto del 1965), delimita un perimetro di *Verse* non di *Gedichte*, quasi a delimitare anche essi lessicalmente un campo autonomo, che poi è quello del gioco linguistico, della sperimentazione "libera"»<sup>24</sup>.

La svolta non è solo interpretativa dunque, ma innanzitutto linguistica. Il lettore italiano non era mai stato così vicino al *ductus* corrosivo e corroso, sarcastico e ludico, crudele e lucido, di Paul Celan.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Mondadori, Milano, 1998.

*Microliti*, a cura di Dario Borso, Zandonai, Trento 2010a.

*Oscurato*, a cura di Dario Borso, Einaudi, Torino 2010b.

*Poesie sparse pubblicate in vita*, a cura di Bertrand Badiou e Barbara Wiedemann; edizione italiana a cura di Dario Borso; con *Per Paul Celan* di Andrea Zanzotto, Roma, nottetempo, 2011.

### Studi critici

EISENREICH, B., *Celans Kreidestern. Ein Bericht. Mit Briefen und anderen unveröffentlichten Dokumenten*. Unter Mitwirkung von Bertrand Badiou. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2010.

HAMBURGER, M., *Introduction*, in Paul Celan, *Selected Poems*, translated by Michael Hamburger, Penguin, London 1988.

KIERKEGAARD, S., *La ripetizione*, traduzione di Dario Borso, Rizzoli, Milano 1996.

MIGLIO, C., *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata 2005.

MIGLIO, C., „Wiederholung ist eine Erinnerung in Richtung nach vorn“. Ein Kierkegaardsches Muster in Celans Poetik der Übersetzung, in *Fremdes Wahrnehmen, aufnehmen, annehmen*, a cura di Barbara Hans-Bianchi, Camilla Miglio, Irene Vogt, Luca Zenobi, Peter Lang 2013.

WIEDEMANN, B., *Die Goll-Affäre. Dokumente einer 'Infamie'*, Suhrkamp, Frankfurt Am Main, 2000.

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 9.



# L'astro e le spine: Paul Celan nella poesia italiana contemporanea

*Alessandro Baldacci*

Chi dispone di "parole", la lingua gli si nega. Chi si dispone alla lingua, anche le parole... lo trovano<sup>1</sup>.

Un «caso-limite se non il caso-limite in assoluto della poesia contemporanea»<sup>2</sup>: così definiva Vittorio Sereni l'opera di Paul Celan in un intervento radiofonico del 1976. Lo stesso anno era uscita la prima antologia celaniana in Italia, per la quale si era fortemente speso proprio Sereni, all'interno della Mondadori, a partire dagli anni Sessanta<sup>3</sup>. Ancor prima di Sereni era stato Andrea Zanzotto ad avvicinarsi all'opera celaniana, scoperta tramite l'amicizia con Giuseppe Bevilacqua che ha inizio nei primi anni Cinquanta. Nella ricerca di una «poesia assoluta e lacerata», di una «megalingua» segnata dalle ustioni e dalle sovrimpressioni della storia Zanzotto troverà in Celan un decisivo punto di riferimento per la sua stessa scrittura, squarciata fra Pan e il napalm, fra epifania e annichilimento del senso. Per Zanzotto Celan è un poeta dal senso «mostruosamente denso», il cui linguaggio determina un «dramma-azione coattamente sacro» che si colloca «dentro Auschwitz [...] dentro quelle ceneri, arrivando a un'altra parola, piegando questo annichilimento assoluto, e pur rimanendo in certo modo nell'annichilimento»<sup>4</sup>. Quella di Celan è dunque una «esperienza sconvolgente» (in particolare per chi scrive) che marca, per Zanzotto, in modo

---

<sup>1</sup> Celan 2010, p. 103.

<sup>2</sup> Sereni 2013, p. 958.

<sup>3</sup> Cfr. Celan — Sereni 2013.

<sup>4</sup> Zanzotto 2001, p. 345.

indelebile il Novecento, con modalità però «esclusive, escludenti, sideralmente inviccinabili e non passibili di imitazione»<sup>5</sup>. Grazie alle parole di Zanzotto siamo proiettati subito al centro dei problemi che pone la ricezione celaniana. Celan come caso estremo, caso limite del Novecento e allo stesso tempo come centro abbagliante, voce cardine del XX secolo e figura inimitabile, in grado di ospitare sulla soglia dell'ammutilamento del linguaggio l'orizzonte di un trauma che deve essere detto, testimoniato, per reagire al devastante e nichilistico silenzio lasciato dal *Gewaltwald* della storia novecentesca. Ma un poeta che non ammette, della propria parola, alcuna ripresa manieristica. La principale questione che pone la poesia di Celan è difatti quella di Auschwitz; ma nella poesia italiana dell'immediato dopoguerra, così come negli anni Sessanta e Settanta al centro del nostro dibattito non troviamo tanto la riflessione sul male radicale dei campi di sterminio, quanto il prevalere di scontri ideologici e di poetiche, accanto a un diverso choc, quello rappresentato dalla modernizzazione del paese. Una delle più significative eccezioni è quella rappresentata da Amelia Rosselli. Ed è proprio lei la figura del nostro Secondo Novecento che, per quanto non segnata da una diretta lettura della poesia di Celan, come nessuna altra in Italia (e fra le pochissime in Europa) ci comunica un'esperienza della poesia assai prossima a quella del poeta della Bucovina. Amelia Rosselli, 'figlia della guerra', apolide in esilio fra le lingue, rappresenta un corpo estraneo nella poesia italiana fra gli anni Sessanta e la fine degli anni Settanta. Guidata, o meglio posseduta dalla 'musa del tremendo', Rosselli fonde la prospettiva del tragico e il contro-linguaggio dello choc. Il suo «singhiozzo di perdita vita» affronta la «crudeltà continua» del proprio secolo producendo sulla pagina e dentro le parole continue combustioni, scorticamenti e addensamenti del senso, dando vita a una dimensione corale entro cui si muove la pietà, la disperazione e la denuncia della ferocia della Storia<sup>6</sup>.

È però nella ricezione della generazione dei poeti che iniziano a pubblicare fra la fine degli anni Settanta e la fine degli anni Ottanta che

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> La convergenza fra la poesia di Celan e quella della Rosselli è stata rilevata per la prima volta da Antonello Satta Cettanin e Andrea Zanzotto. Per l'approfondimento di questo rapporto rimando anche al mio studio *Fra tragico e assurdo: Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Università di Cassino, Cassino 1998.

la poesia celaniana riceve crescente attenzione, a partire ovviamente dalla pubblicazione della prima antologia in italiano del 1976 a cura di Moshe Kahn e Marcella Bagnasco. Le successive traduzioni di Bevilacqua (prima nel 1983 e poi negli anni Novanta) ci avvicinano al nostro presente, segnato da una sorta di 'canonizzazione' della figura di Celan, che diviene una presenza imprescindibile all'interno del discorso e dell'orizzonte della poesia contemporanea. Canonizzazione e consacrazione che non sempre affronta, interroga e fa i conti, sino in fondo, con i nodi posti dalla poesia celaniana, con un moltiplicarsi di riprese, echi, imitazioni che si espongono anche al rischio di una ricezione che nella evidenza dei richiami esteriori, di un certa maniera 'alla Celan' (evidente soprattutto in alcuni poeti degli 'Anni Zero') elude il rapporto profondo e di fondo che questa poesia pone passando per le strettoie di «una via decisamente 'distante dall'arte'»<sup>7</sup>, tesa sempre a farsi 'forma etica'. Partendo da questo quadro, vorrei ora affrontare soltanto alcuni esempi, a mio avviso particolarmente rilevanti, di coloro i quali, nella poesia italiana contemporanea, si sono rapportati al 'caso-limite' della lirica novecentesca rappresentato dall'opera celaniana<sup>8</sup>. Il primo nome da fare è certamente quello di Milo De Angelis, che esordisce su rivista nel 1975, sull' "Almanacco dello Specchio", all'interno di un numero che ospiterà anche alcune traduzioni di poesie celaniane che anticipano l'uscita imminente della antologia monadoriana. Qui Celan viene presentato come massima punta di una tradizione lirica che va da Hölderlin a Novalis, da Nietzsche a Benn. De Angelis accosta Celan collocandolo all'interno di questa medesima costellazione, e in essa inserisce se stesso. Basti pensare agli autori di riferimento della rivista "Niebo", fondata da De Angelis in quel giro d'anni: i nomi saranno praticamente gli stessi evocati per inquadrare Celan nel passo citato dall'"Almanacco dello Specchio" (a essi andrebbero però debitamente aggiunti quelli di Marina Cvetaeva e Bolesław Lesmian). La folgorazione di De Angelis per Celan avviene dunque dentro un'idea di tradizione lirica assoluta e tragica, colta però in uno 'stato di eccezione' che diviene permanente, senza possibilità di riparo.

---

<sup>7</sup> Celan — Bachmann 2010, p. 194.

<sup>8</sup> Per il loro dialogo con la poesia celaniana, segnalerei, oltre agli autori analizzati in questo intervento, almeno i nomi di Fabio Pusterla, Vito Bonito, Elisa Biagini, Roberto Carifi e Gian Mario Villalta.

De Angelis è poeta dell'assoluto, sì, ma di un assoluto sovrapponibile a un buco nero; sublime è in lui il prodotto di una vertigine dell'angoscia e del terrore che incontra chi sa, sente, sperimenta, sui propri nervi in primo luogo, che «la poesia, in quanto memore della morte, appartiene a quanto vi è di più umano nell'uomo»<sup>9</sup>. De Angelis coglie subito in Celan la presenza di un terrificante campo di forze che agisce sulle parole, e le porta a urtarsi, a configgere, a forare la pagina. In entrambi abbiamo un sovraccarico di negazione che porta all'implosione del linguaggio, e un'attivazione dell'aorgico come tribunale della parola, che trasforma la poesia in «questione d'abisso»<sup>10</sup>. In *Poesia e destino* del 1982 De Angelis proprio al magistero di Celan si richiamerà per tracciare una linea che conduce da Eschilo alla contemporaneità, sotto il segno di un'attualità del tragico quale voce di obbedienza a «ciò che continua a morire», e non accetta rimedio, esasperando la propria frontalità con il negativo, fissando il proprio gesto poetico in una «decisione senza futuro né appoggio»<sup>11</sup>, proponendo una interpretazione astorica, o metastorica, del tragico stesso. Un tragico quello a cui De Angelis guarda alternativo all'orfismo, teso con la sua 'oscurità fondamentale', a mettere in stato di assedio se stesso, sino a fondere realtà percepita e allucinazione. Blanchot, Dylan Thomas e Benn, Pavese e Luzi sembrano marcare il suo esordio del 1976 con *Somiglianze*. In una sua intervista l'autore rivendica già in questo libro come centrale la presenza di Celan, accanto a quella di Cvetaeva e Benn. Pare però *Millimetri* del 1983 il libro in cui la ricezione celaniana di De Angelis ha la sua massima concretizzazione, a partire da un verso sempre più «a singhiozzo (...), rotto e spaccato, quasi uno strappo della coscienza»<sup>12</sup>. *Millimetri* è un libro in cui ogni parola comunica il senso dell'irreparabile, in cui la drammatica tensione che sostiene il dialogato sospeso e agonistico di *Somiglianze* frana, dirupa, come se il discorso fosse preso a rasoiate, e il senso, parola per parola, ripete il battito sgomento del «cuore del disastro»<sup>13</sup>. Quanto maggiore è l'arbitrarietà, «il buio logico», tanto più

---

<sup>9</sup> Celan 2010, p. 83.

<sup>10</sup> Ivi, p. 139.

<sup>11</sup> De Angelis 1982, p. 41.

<sup>12</sup> Affinati 1996, p. 10.

<sup>13</sup> De Angelis 1983, p. 33.



l'autore incide sulla pagina un senso di necessità che impone quelle cesure, quelle vertigini, con una parola che «cade a piombo»<sup>14</sup> e aggruma tensioni, squilibri, tagli, abbacinamenti del *logos*. La ricezione di Celan che ritroviamo in De Angelis, anche se alimentata da una fruizione esclusivamente letteraria, proprio per la capacità di De Angelis di porre ogni opzione letteraria come necessità di vita, assorbe del tragico celaniano quel senso «mostruosamente denso» registrato da Zanzotto.

Altro esempio rilevante della ricezione di Celan nella nostra poesia contemporanea è quello di Ferruccio Benzoni che, soprattutto con *Numi di un lessico filiale*, oscillando costatemenne fra tenerezza e tenebra, affonda l'io fra incubo e memoria. A partire proprio dall'incontro con la poesia di Celan, Benzoni innesca nella sua opera una vertigine linguistica, una sequenza di «schegge farneticanti»<sup>15</sup>, di ossessive pulsioni ctonie, di paure, di «metafore | dilaniate»<sup>16</sup> e quasi alla deriva del delirio, in cui l'elegia si trasforma in agguato di spettri e l'extrasistole porta con sé un senso di calamità quotidiana, permanente. Numerosissimi sono i riscontri testuali e tematici tra questo libro di Benzoni e la poesia di Celan, per i quali rimando all'ottimo saggio di Lorenzo Flabbi<sup>17</sup>. Più in generale potremmo dire che la ricezione celaniana di Benzoni si iscrive dentro una percezione del sublime che agonizza 'ferito a morte', che si aggruma e deflagra, prigioniero «in un labirinto | di rose passioni-eutanasi»<sup>18</sup>, e che chiama sulla sua pagina, a fare costellazione, accanto al nome Celan, le figure di Sereni, Char, Rilke e Benn.

Antonella Anedda a sua volta incontra e permane in contatto costante con l'opera di Celan, a partire da Auschwitz, confrontandosi con l'abissalità del male, con una violenza tesa a strappare l'anima dal corpo. Il suo rapporto con Celan è tutto in profondità e molto restio a palesarsi in superficie. Scrivere dopo Auschwitz, in dialogo con Celan, significa per lei pronunciare la nudità della creatura, difenderla, tutelarla, dentro il soffio delle cose e dei nomi, in una tregua che denuncia l'impronta dell'orrore, trattenendo di quell'orrore una scheggia nella

---

<sup>14</sup> De Angelis 2008, p. 88.

<sup>15</sup> Benzoni 1995, p. 121.

<sup>16</sup> Ivi, p. 163.

<sup>17</sup> Flabbi 2002, pp. 471-493.

<sup>18</sup> Benzoni 1995, p. 21.

carne e l'incubo nella memoria di ogni risveglio. Per questo in Anedda «ciò che resta di Auschwitz è davvero un resto nel senso stretto del termine: cosa che resta, brandello di dolore che continua a esistere come un insepellibile corpo decomposto»<sup>19</sup>. Anedda richiama alla necessità di una lingua spoglia, inerme ed essenziale, che rifugga l'allusività e l'armonia, che abbia come ritmo «il passo degli inseguiti», perché è nel loro respiro che si deposita la vera testimonianza del secolo XX. Dopo Auschwitz alla poesia è dunque richiesto un «linguaggio capace di dire io senza l'invasione dell'io. [...] Un io capace di sguardo, capace di ascolto ma con il proprio sguardo e il proprio orecchio e la propria imperiosa voce deposti di lato: accantonati»<sup>20</sup>. Un io accantonato perché posto accanto all'autorevolezza dell'altro, degli altri, al corpo insepellibile del testimone, trasformando la lontananza in responsabilità. «Diffida del bello. Cerca il vero» scrive l'autrice, richiamandosi proprio al magistero celaniano, scegliendo non di seguire «una parola che si impone, ma una parola-nome per i nomi cancellati, una parola-spazio che sbricioli i secoli e faccia parlare fra loro creature di tempi diversi, contro la morte»<sup>21</sup>. Così nella sua poesia l'autrice dialoga con Celan e Jacottet, Cvetaeva e Herbert, Leopardi e Kierkegaard, Kafka e Mandel'stam. Il suo 'lirismo sperimentale' è intensamente segnato da una prosa che trae linfa, in primo luogo, dal *Diario ottuso* delle Rosselli e dalla *Conversazione nella Montagna* di Celan. La sua poetica spinge l'io verso la soglia dell'ammutolimento e da quella medesima soglia lascia emergere un 'noi' composto da «un turbine di voci smarrite», che l'autrice pone al centro della scena, a partire dalla sentenza kafkiana che apre *Dal balcone del corpo*: «solo nel coro può esserci verità». Mentre «muoiono i testimoni» questa poesia rifiuta il canto, fissa dettagli e descrive la fragilità dei nomi, a partire da un io plurale che resta in «ciò che resta di Auschwitz», e risponde a ciò che accade (al *dazwischenkommen* del *Meridian* celaniano) ponendosi fra le vittime, e interponendosi (con la sua memoria-scheggia) contro l'orrore e le sue tregue (ovvero le sue minacciose e false 'notti di pace'). E proprio questa pratica etica della poesia, tramite Celan, ci può accompagnare, come un ponte, dalla poesia di Antonella Anedda a quella Giuliano Mesa.

---

<sup>19</sup> Anedda 2000, p. 48.

<sup>20</sup> Ivi, p. 11.

<sup>21</sup> Ivi, p. 54.

Giuliano Mesa entra in un concreto e percepibile dialogo con l'opera di Celan nel pieno degli anni Novanta, con alle spalle una costante insoddisfazione per la dimensione puramente estetica del fatto letterario, scrivendo sempre in tensione fra l'estremo modernismo eliotiano, un Beckett riletto in chiave etica, creaturale, e il rogo dello stile di Artaud. Il suo pensiero libertario, critico e antiautoritario nasceva dalla appassionata frequentazione delle opere di Adorno, Weil, Anders, Bloch, Jonas e Ceserano. A partire dai *Quattro quaderni* del 2000, sino a *Nun* del 2008, Mesa penetra sempre più in profondità nel grande buio della violenza storica, ponendo al centro della scrittura il tema della 'condizione umana', con un discorso che scava, con le parole, fra le fosse comuni e le baraccopoli, denunciando l'oblio, il silenzio e il vuoto come strategie nichilistiche tese a sopprimere per sempre la testimonianza delle vittime. Egli rifiuta la «reazione egotico-nichilista al male del 900», contrapponendovi invece la «reazione di-sperante non egotica di Celan e Kafka»<sup>22</sup>. Nell'individuare o meglio nel ricercare il perché della poesia, Mesa si affida proprio al magistero celaniano, affermando: «Poiché ancora si scrivono poesie, nonostante ne sia stata decretata più volte l'obsolescenza, lasciamo che siano le poesie stesse a fare quel poco che possono. E magari, ricordando quanto disse Celan nel 1958 (in *La verità della poesia*, Einaudi 1993), senza precetti, per tentativi: 'i tentativi di chi... s'accosta con la propria esistenza alla lingua, ferito di realtà e realtà cercando'»<sup>23</sup>. Il dialogo con Celan di Mesa, come nel caso di Anedda, parte da Auschwitz, dalle fosse comuni di un 'secolo di genocidi' (per dirla con Bruneteau), e lo porta a denunciare con polemica recisione il grande rimosso della nostra letteratura novecentesca: «in Italia il 'dopo Auschwitz' non c'è stato. Lo si è delegato a Primo Levi e in séguito al tardivamente accolto e quasi subito mitizzato-rimosso Paul Celan»<sup>24</sup>. Mesa rivendica una verità che è non-dimenticanza e «descrizione critica del negativo». Un testo di Celan particolarmente caro a Mesa era la lettera a Hans Bender, (che la Terreni tradusse nel suo libro del 1985), in cui si afferma: «Mestiere (*Handwerk*) è questione di mani. E di nuovo queste mani appartengono a un essere

---

<sup>22</sup> Mesa, *Appunti 2004-2011*, inedito.

<sup>23</sup> Mesa, *Una lettera, per ribadire* (1995), in Id, *Frase dal finimondo. Scritti 1982-2008*, inedito.

<sup>24</sup> Mesa 2011, p. 8.

umano, cioè a un essere unico e mortale, che con la sua voce e il suo mutismo cerca una via. Solo vere mani scrivono vere poesie»<sup>25</sup>. Con queste mani Mesa deve scavare dentro la realtà (e dentro il linguaggio) per dire una verità sempre più rimossa: «C'è un'evidenza che non si vuole vedere: I morti, le vittime»<sup>26</sup>. Aggiungendo: «Dopo Auschwitz, più nessuna parola è rimasta intatta. Solo il silenzio sembrava possibile. Ma quel silenzio era anche un *enunciato*, condiviso, che diceva di un orrore ammutolente, che imponeva di ricominciare a parlare senza poter rimuovere, relativizzare, negare. Quel silenzio fondava un rapporto etico tra verità e linguaggio, costituiva un legame»<sup>27</sup>. Il sempre più fitto legame con la figura e l'opera di Celan in Mesa si inserisce proprio in questa ricerca di 'dire il vero', di frasi vere, di 'frasi dal finimondo' che hanno perso la loro integrità, che si confrontano con il silenzio, ma che continuano a conservare il «carattere etico, di responsabilità nominante, del linguaggio»<sup>28</sup>. Partendo dalla riflessione su Auschwitz Mesa coglie anche nel nostro presente non tanto i segni di un passivo 'disinteresse', quanto una attiva 'indifferenza' verso le tragedie della storia, richiamandosi a quanto scrive Adorno: «se gli uomini [...] non fossero fin nel più profondo indifferenti a ciò che accade agli altri in generale al di fuori di quelli cui si trovano ad essere strettamente legati, magari solo per interessi tangibili, allora Auschwitz non sarebbe stata possibile, allora gli uomini non l'avrebbero accettata»<sup>29</sup>. Nella sua ultima opera, *Nun*, egli riflette in modo ancor più stringente intorno alla poesia e alla figura di Celan, a partire dai seguenti versi, che si aprono con una citazione dal *Nachlass* celaniano: «*Die lehre Mitte, Paul, dov'è? | dove ti sto cercando, | per l'ora della tua morte, | dans l'eau, dir folgend, | Phleblas*»<sup>30</sup>. Qui, attraverso l'estremo gesto del suicidio celaniano, Mesa chiama a giudizio l'antisemitismo di Eliot (con l'esplicito riferimento al suo *The Waste Land*) e con lui le responsabilità tutte di quella parte della cultura europea del Novecento

---

<sup>25</sup> Celan 1985, p. 58.

<sup>26</sup> Mesa 2002, p. 139.

<sup>27</sup> Ivi, p. 141.

<sup>28</sup> Mesa 2008, p. 20.

<sup>29</sup> Adorno 1975, in Mengaldo 1998, p. 25.

<sup>30</sup> Mesa 2010, p. 369.

che ha lasciato il proprio segno nell'esperanto dell'odio. Anche questo significa scrivere 'dopo Auschwitz', seguendo l'incancellabile traccia della testimonianza celaniana.

## Bibliografia

### Opere di Paul Celan

*Microliti*, a cura di Dario Borso, Rovereto, Zandonai, 2010.

*Lettera a Hans Bender*, in LAURA TERRENI *La prosa di Paul Celan*, Libreria Sapere, Napoli, 1985.

PAUL CELAN — INGEBORG BACHMANN, *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, con i carteggi tra Paul Celan e Max Frisch e tra Ingeborg Bachmann e Gisèle Celan-Lestrange; a cura di Bernard Badiou... [et. al.]; edizione italiana a cura di Francesco Maione, Napoli, Nottetempo, 2010.

PAUL CELAN — VITTORIO SERENI, *Carteggio 1962-1967*, con in appendice uno scambio epistolare tra Vittorio Sereni e Andrea Zanzotto e un saggio di Giuseppe Bevilacqua con interventi di Zanzotto, a cura di G. Cordibella, Bergamo, Edizioni L'Obliquo, 2013.

### Studi critici

ADORNO, T. W., *Parole chiave. Modelli critici*, Milano, SugarCo., 1975.

AFFINATI, E., *Patto giurato: la poesia di Milo De Angelis*, Roma, Tracce, 1996.

ANEDDA, A., *La luce delle cose*, Milano, Feltrinelli, 2000.

ID., *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007.

BALDACCI, A., *Fra tragico e assurdo: Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Università di Cassino, Cassino 1998.

BENZONI, F., *Numi di un lessico filiale*, Venezia, Marsilio, 1995.

DE ANGELIS, M., *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli, 1982.

ID., *Millimetri*, Torino, Einaudi, 1983.

ID., *Colloqui sulla poesia*, Milano, La Vita Felice, 2008.

FLABBI, L., *Zoppicare dopo gli angeli. Una lettura della poesia dei Numi di un lessico filiale di Ferruccio Benzoni*, in "Poetiche", n. 3, 2002, pp. 471-493.

MENGALDO, P. V., *La vendetta è il racconto*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

MESA, G., *Una lettera, per ribadire* (1995), in ID., *Frafi dal finimondo. Scritti 1982-2008*, inedito.

ID., *Appunti 2004-2011*, inedito.

ID., *Dire il vero. Appunti*, in Antonio Moresco - Dario Voltolini, *Scrivere sul fronte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 138-141.

ID., *Ad esempio. La scoperta della poesia*, in Rizzante M.-Gubert C. (curr.), *La scoperta della poesia*, Fossombrone, Metauro, 2008.

ID., *Poesie 1973-2008*, Roma, Camera Verde, 2010.

ID., *Biografie perdute. Note vaganti*, Roma, Camera Verde, 2011.

SERENI, V., *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013.

TERRENI, L., *La prosa di Paul Celan*, Napoli, Libreria Sapere, 1985.

ZANZOTTO, A., *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001.

## PROGETTO SCUOLA





# Il cerchio si chiude

*Paola Muroli (Docente e non-Intellettuale)*

LA PAROLA SULL'ANDARE-AL-PROFONDO

che noi abbiamo letto.

Gli anni, le parole da allora.

Siamo ancora noi sempre.

Lo sai, lo spazio è infinito,

Lo sai, non occorre che voli,

lo sai, quel che si iscrisse nel tuo occhio

ci approfondisce il profondo<sup>1</sup>.

Il mio primo incontro con Paul Celan è stato nel 2006, quando con altri colleghi di corso organizzai la celebrazione della Giornata della Lingua e Cultura Tedesca. Avevamo scelto due autori che dovevano essere interpretati dagli studenti con espressione canora e recitativa: Bertolt Brecht e Paul Celan. Quest'ultimo, un poeta di cui il libro di letteratura riportava un'unica poesia e poche righe di commento, era per me di difficile comprensione, ma poiché mi sono sempre piacute le sfide ho accettato con curiosità il progetto. La conoscenza del poeta è avvenuta però tramite il canale filosofico e questo non mi ha aiutato a farlo mio. La rappresentazione ha riscosso un'ampia approvazione da parte di un pubblico in parte distante dal tema (studenti, genitori, colleghi di altre discipline) in parte più consapevole (rappresentanti

---

<sup>1</sup> *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn*, Celan 1998, p. 352. Traduzione di Helena Janeczek, in *Tradurre Celan*, in Miglio – Fantappiè 2008.

del Goethe Institut e dell'Ambasciata tedesca). Dell'apparato organizzativo faceva parte un'alunna, Diletta D'Eredità, la cui curiosità per la letteratura tedesca non era ancora sbocciata o esplicitata.

Dopo sette anni dalla Giornata della Lingua e Cultura tedesca, mi è stato proposto dalla stessa Diletta, ormai laureata in Lingue e Letterature Straniere proprio con una tesi su Paul Celan, una collaborazione tra l'università Sapienza e il liceo Spallanzani sul tema «Paul Celan in Italia» ...*e il cerchio si chiude.*

I miei studenti dovevano produrre forme artistiche diverse, ispirati dalle 'parole' di Paul Celan. Non capivo bene dove questo mi avrebbe portato; ero ancora lontana dal poeta e non riuscivo a comprenderne il linguaggio, forse perché cercavo di analizzarlo con un approccio didattico. Ma come ho già detto, a me piacciono le sfide e quindi ho accettato. La proposta è stata accolta con consenso dalla classe quinta, che si è mostrata da subito recettiva e altrettanto produttiva. È stato un fiorire di creazioni in forma poetica, musicale, figurativa e coreografica. Spesso i ragazzi ci sorprendono quando sono liberi di esprimere la loro creatività. Dalla regia della manifestazione sono stata letteralmente esclusa e ho capito il messaggio: fintantoché mi rifiutavo di aprire il mio cuore al poeta, potevo fare solo da spettatrice. La poesia è stata per me un genere sempre difficile da trattare in classe, preferisco il teatro o la narrativa; con Paul Celan ho accettato i miei limiti di docente, con la sua poesia ho dovuto mettere da parte la razionalità e lasciar prevalere le emozioni: questo mi hanno insegnato i miei ragazzi, questo mi ha aperto il mondo del poeta.

In occasione della Giornata della Memoria, quando la mia classe con disinvoltura e semplicità ha presentato le proprie creazioni, ho incontrato con piacevole sorpresa la Professoressa Vanda Perretta, musa ispiratrice e responsabile all'università non solo della mia impostazione e formazione culturale, ma anche di quella di molti miei ex-studenti, che hanno seguito i suoi corsi. La giornata è finita con un abbraccio tra me, lei, Diletta e il grande poeta ...*e il cerchio si chiude di nuovo.*

## **Bibliografia**

### **Opere di Paul Celan**

*Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

*Poesie*, in Helena Janeczek, *Tradurre Celan*, in Miglio C. — Fantappiè I., a cura di, *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del convegno Napoli, 22-23 gennaio 2007, Napoli, Il Torcoliere, 2008.



# A scuola con Paul Celan

*Classe VB Liceo Scientifico di Tivoli Lazzaro Spallanzani*

La classe VB (a.s. 2013/2014) del Liceo Scientifico di Tivoli *Lazzaro Spallanzani* ha partecipato al progetto interdisciplinare *A scuola con Paul Celan*, coordinato dalla Prof.ssa di lingua e civiltà tedesca Paola Muroni. Dopo un ciclo di incontri, letture e riflessioni su una selezione di poesie di Celan, a cura Laura Canali, Diletta D'Eredità, Camilla Miglio, Paola Muroni e Francesca Zimarri, gli studenti sono stati invitati a ideare un'opera artistica (in ambito teatrale, cinematografico, musicale, pittorico, o letterario) che è stata presentata durante il convegno.

I lavori multimediali sono disponibili alla pagina web *A scuola con Paul Celan*, in *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media*, <https://celan2014.wordpress.com/a-scuola-con-paul-celan/>.

Hanno partecipato al progetto: Michela Amatiello, Sara Camilli, Jessica Capuano, Adina Catargiu, Chiara Chimenti, Ilaria Ciciori, Martina Cola, Serena De Angelis, Pierfrancesco De Rossi, Federica Fabrizi, Irene Fusco, Valentina Inserra, Luca Marano, Andrea Palombi, Marica Panattoni, Giulia Pasquali, Fiorella Petrini, Giorgia Vecchi, Rachele Volpi.

## Seemann

*di Pierfrancesco De Rossi*

Was bekommst du wenn du allein bist?  
Freiheit? Einsamkeit?  
Gute Klänge oder trauriges Ende?  
Jetzt brauche ich Zeit  
um keine Sorge zu haben...  
Die Sonne die mir ins Gesicht scheint  
Ist doch zu frostig  
Wie mein kaltes Gehirn.

Was fühlst du  
wenn du falsche Sorgen bekämpfst  
Du suchst scheinbare Schwierigkeiten  
Wenn du deine nicht siehst!  
Du willst ein Ideal  
aus Luft und Lügen gemacht.  
Dein Geist ist die Brücke  
die Ufer sind Wahnsinn und Vernunft.

Wenn du lächelst nur zum Schein,  
trägst du Janus im Sinn:  
ein Geist, zwei Antlitze,  
dann fängst du zu weinen an.  
Wenn deine Augen eine See weinen,  
bist du ein Boot  
das Gehirn das Steuer  
das Herz der Steuermann

**poesie**

*di Luca Marano*

Ondula nel vuoto<sup>1</sup>  
la musica dei violini l'accompagna  
ha un volto di porcellana  
è luminoso  
lo sguardo è vuoto  
è finta  
è senza anima  
è una ballerina  
ha i capelli d'oro  
i suoi occhi sono celesti  
gira su se stessa  
gira su se stessa  
va sempre più veloce  
le scendono le lacrime dagli occhi  
piange e gira  
la musica è forte  
piange e gira  
la musica è amara  
piange e gira  
la musica disperata  
piange e gira  
la musica è morte  
ondula nel vuoto, sorretta da un'asticella  
la musica dei violini la picchia  
ha un volto di porcellana  
le lacrime lo hanno arrugginito  
è ruvido  
lo sguardo è vuoto di disperazione  
piange e gira  
gira su se stessa  
va sempre più veloce  
il movimento è violento

---

<sup>1</sup> Ispirazione poetica da *Todesfuge*.

piange e gira  
 la musica sfuma via  
 la musica diventa dolce  
 e rallenta  
 eppure è amara  
 il carillon si  
 inceppa.

\*

Io non ho bisogno di te<sup>2</sup>  
 però rassicurami,  
 il senso alla mia vita lo do io  
 però aiutami,  
 io non voglio un disegno a me oscuro  
 però guidami.

L'impronta della mia mano nel fango  
 è molle e debole  
 eppure è viva,  
 le gocce calde di pioggia  
 mi scorrono addosso  
 scintillanti di una luce bianca e solare,  
 un calore afoso mi avvolge,  
 scioglie la mia distruzione,  
 la sgretola in un nuovo tempo,  
 una nuova casa.

Io non ho bisogno di te  
 però rassicurami,  
 il senso alla mia vita lo do io  
 però aiutami,  
 io non voglio un disegno a me oscuro  
 però guidami.

---

<sup>2</sup> Ispirazione poetica da *Salmo*.





Fig. 1. Giulia Pasquali, *Todesfuge* (2013), matita su carta.



Fig. 2. Irene Fusco, *Il suono del terrore* (2013), tempera su tela.



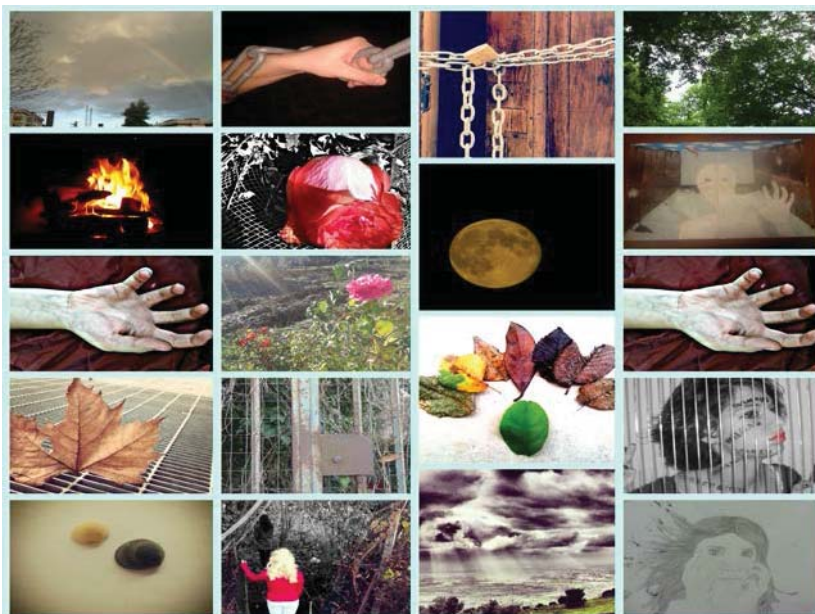
Fig. 3. Giorgia Vecchi, Serena De Angelis, Andrea Palombi, *Corona* (2013), fotografia.



Fig. 4. Ilaria Ciciori, *Sprachgitter* (2013), fotografia



Fig. 5. Michela Amatiello, *Sprachgitter* (2013), fotografia.



**Fig. 6.** Michela Amatiello, Sara Camilli, Jessica Capuano e Rachele Volpi, *Todesfuge, Corona, Salmo, Sprachgitter* (2013), presentazione in Powerpoint con fotografie e immagini di Michela Amatiello, Sara Camilli, Adina Catargiu, Chiara Chimenti, Ilaria Ciciori, Martina Cola, Serena De Angelis, Federica Fabrizi, Irene Fusco, Andrea Palombi, Marica Panattoni, Giulia Pasquali, Giorgia Vecchi, Giulia Pasquali, Fiorella Petrini.

Nell'ambito del progetto *A scuola con Paul Celan* sono stati realizzati anche:

*Il coraggio di perdonare*, performance teatrale di Adina Catargiu, Chiara Chimenti e Irene Fusco.

*Luci ed ombre*, brano per pianoforte di Marica Panattoni.

*Liebe und Natur*, brano per flauto traverso di Fiorella Petrini.

*Atem*, brano musicale di Pierfrancesco De Rossi (basso elettrico), Tiziano Alimonti (chitarra elettrica) ed Emanuele De Santis (piano elettrico). Nell'esecuzione sono stati utilizzati anche pad, strumenti sintetici digitali.



# Abstract

## **Roberta Arena, Landscape, promenade, poetry. The 'memory-landscapes' of Paul Celan**

This work is focused on the 'lyrical landscapes' of Paul Celan. Reading his verses, we often happened to meet landscapes perceived as 'real': Landscapes that literally pass through human history, investigating it from the inside. As we know from Giuseppe Bevilacqua: it is absolutely true that poetry should not get stuck in history, but neither should pass over it («durch sie nicht über sie hindurch hinweg»). Speaking about Celan's Landscapes, they are often identified as by the expression 'memory-landscapes'. Actually, according to Paul Celan, Memory is the sole condition poetry can't do without – after the horrors occurred during World War II and the Holocaust. With this respect, we can easily understand how the lyrical landscapes of Paul Celan, rather than being the result of a mere aesthetical and nostalgic practice, do correspond to a real need to find a new place in the world and in a nature that is no longer perceived as a whole, but essentially split from human beings.

## **Alessandro Baldacci, The star and the thorn: Paul Celan in the contemporary Italian poetry**

This contribution deals with the impact of Celan's work on the most significant Italian lyric poets of the second half of the twentieth Century. In particular, the essay focuses on the in the Italian reception of

Celan's poetry in the last three decades. The discovery of a tragic dimension and the crash between modernity and apocalypse in the work of Milo De Angelis; the link between poetry and human condition, along with choral voice and ethic of care for the victims in Antonella Anedda and Giuliano Mesa.

### **Massimo Baldi, Paul Celan and Bertolt Brecht**

This contribution starts from an interpretation of the lyric poem *Ein Blatt* by Celan, to think about the question of the engagement in celanian poetry, as a place to reflect in, and represent the history and its critical issues. The reference to Brecht poem *An die Nachgeborenen*.

### **Elisa Biagini, To water the plants of the dreaming (dialogue with Paul Celan)**

Elisa Biagini illustrates the influence of Celan's poetry on her own work and her installation piece *Poetry laundry*. She also presents some of her poems, which had birth through a dialogue with some verses of the German author.

### **Lorella Bosco, Die Pole: the Jerusalem of Paul Celan**

My contribution deals with the image of Jerusalem that emerges from Celan's poem *Die Pole*, and from the whole *Jerusalem-Zyklus*. The poet traces here a dualistic, polar topography that remains uncrossable, but still proves to be very fruitful, since it gets shaped and re-shaped throughout history. Jerusalem displays therefore a multi-layered organisation, both spatial and temporal, which can be translated into word and event, and that can be told and retold by the means of the poetic word. The Holy City thus opens a threshold for the encounter with the Other, with the History and with the poet's *Heimat* – which no longer exists on the map. Celan's Jerusalem, located between reality («Jerusalem ist») and the poetic act, which conjures it up (*Sag, dass Jerusalem ist*), appears as a new Meridian Line, trespassing the borders of race, nationality and culture.

## **Giuseppe Caccavale, *La Contrescarpe***

This contribution deals with the results of the project realised in 2011-2012 by students of the atelier of mural arts of the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs of Paris. At the construction sites of the school, verses of the Celan's poetry *La Contrescarpe* have become experimental instruments for new languages of the mural art. Translation of the poetry in the visual world, 'a buon fresco', in the form of a mosaic that fuses different forces and languages: all that in the attempt to let the hidden trace of the poetic word emerge.

## **Laura Canali, Geopoetics and Paul Celan**

The Geopoetics experiment began with him: Paul Celan. His home country, Bukovina, doesn't exist in any map: it is divided between Ukraine and Romania and no one makes mention of it anymore. Seek for it, by rummaging through history and the earth's creases, was the journey I embarked on. I employed Celan's lyrics and they led me among rivers and streams (of feelings and passions), up to creating my drawing. Lines and colors to try to recreate his home country. A journey I felt compelled to undertake.

## **Marco Capriotti, Paul Celan and Carmelo Bene**

In this paper, I try to identify some traits that Paul Celan and Carmelo Bene seem to share in their poetics. Even if they probably never met, and though they moved from very different theoretical premises, their artistic developments appear sometimes to converge on common grounds, nonetheless with a great distance caused by the aesthetic forms they use, how they relate to history, the way they express their linguistic, political, psychological and representational conflicts. Starting from a vision of the Ego as a fragmented and inconsistent entity, an empty signifier, and coming to the impossibility of producing meaning except on the edge of the unspeakable, I tried to investigate similarities and differences in their artistic journeys. In particular, through Gilles Deleuze's and Felix Guattari's concept of *deterritorialization*, their struggle against language leads towards some comparable

conclusions behind the image of the Jew killed in the snow, the character of Lorenzaccio de' Medici, the theorization of the «macchina attoriale», the poet who throws himself into the Seine from the Mirabeau Bridge.

### **Ylenia Carola, Paul Celan / Jacques Derrida: In One**

At a first glance the link between poetry and philosophy seems weak and unconvincing; but a closer look at Paul Celan's verses and Jacques Derrida's argumentation reveals that philosophical space and literary space are two similar linguistic horizons: they are both in connection with human time and collective history, both born out of moral necessity and searching to testify the truth. Poetry in particular, according to Celan and Derrida, can be focused on cultural memory and on the processes related to language and to our own conscience. Further on, Derrida shows how the symbolic aspects of Celan's poetry – such as the patchwork of words taken from different languages, or the recurrence of specific dates – can be read as a creativity process where fragments of history and pieces of individual memory stay alive and connected to each other, stored and reincorporated in literary verses. In this way, poetry preserves a sort of secret landscape, a secret configuration of our own identity, and its truth is forever able to be transferred to singular readers and entire generations.

### **Andrea Cauduro, To compose after (and during) the Shoah**

Regarding Celan's works and poetry, I found several similarities in the relationship between the artist and the tragedy of the concentration camps, isolation and exclusion and generally the relationship with the Jewish tradition in reference to several composers and works like *A Survivor from Warsaw*, Op. 46 by Arnold Schönberg, *Quatuor pour la fin du temps* by Olivier Messiaen and Henryk Gorecki's *Symphony No. 3*. Alongside these historical data, I have always been intrigued by the relationship between music and musicality in Celan language and by the use of the word and the idea of Fugue (*Todesfuge*). This relationship between content and technology, between idea and craftsmanship of the linguistic material, was then what I always wanted as a maximum



value even in my training as a musician, so I decided to compose a song, *Herr C.*, in which the elements I hold dearest of the poetics of Celan, were somehow translated into the language of music through the sound world of the main instrument of the Jewish tradition: the violin.

### **Enza Dammiano, Paul Celan as a translator: the poet «setzt Wundgelesenes über»**

The activity of translation has to be considered as a permanent feature of Paul Celan's own poetry. It represents a life alternative, both material and spiritual, that arises simultaneously to his verses as a renewed attempt to question and explore the possibilities of an encounter, «Geheimnis der Begegnung». Of particular significance, among his encounters with different languages and literatures, are the translations of some of the most important Russian writers and poets of the XIX and XX century. Celan's encounter with Russian literature begins with some works of Michail Lermontov and Anton Čechov, that he first translates in Rumanian. A more meaningful struggle with Russian poetry is represented by his translations of Aleksandr Blok, Sergej Esenin, Osip Mandel'stam, Evgenij Evtušenko, Konstantin Slučevskij and Velimir Chlebnikov in German, the language of his poetry.

### **Diletta D'Eredità, The Italian reception of Paul Celan. The case of Todesfuge**

The aesthetic reception of a work belongs to a wider dynamic process connected with historical events, whose influences modify our perceptive criterions (cfr. Jauss, *Aesthetic of Reception*). A text that can be read in different ways tends to assume several connotations depending on the historical period and on the 'agents' of a specific cultural sphere. Starting from the Polysystem Theory by Itamar Even-Zohar and the idea of 'field' developed by Pierre Bourdieu, I'd like to highlight all those 'agents', publishers, translators, academics and critics, that gave their own contribution to the transfer of Celan's poetry in our country.

### **Giancarla Frare, *Todesfuge***

*Todesfuge* is a work created in 2009 for *In Memory of the Shoah* an exhibition hosted by the Old Museum of Antiquities of Tel Aviv and in many Italian locations. A photo of murdered Jews in a lager. They're in a livid room and are seen through a trap door, open from above. A white linen cloth covers the image. The famous poetic verses of *Todesfuge* are printed on it. The viewer discovers the image only by the action of raising the cloth, and for his writing, Paul Celan is the witness. Lift the cloth means go back in time and make it current.

### **Mariaenrica Giannuzzi, *The atheist cosmogony of Engführung***

Discusses Peter Szondi's theses about the poem written in 1958 by Paul Celan. In Szondi's argument, the poet can produce collective memory in so far as he behaves loyally to traumatic events. Trauma is compared to a soundless condition of nature, namely that of plant kingdom. From this symbolic estate, the poet would move toward the act of speaking when he finds some similar shapes both in the traumatic image and in the natural signs on the landscape. In contrast with this 'immanent reading', my contribution redefines the poem as a mythology of natural history. Similarities between mental and landscape-images are a semantic effects driven from the polysemous figures of natural objects. In that sense, the poet does not produce his textual landscape as a progression towards memory, but he stands in the present of a ruptured geological time.

### **Paola Gnani, *Between stones and stars. Paul Celan and Adorno's verdict about poetry after Auschwitz***

The essay aims at retracing the long evolution of the complex and troubled relationship between Paul Celan and Theodor W. Adorno. In *Cultural Criticism and Society* (1951) the philosopher had argued that it would have been impossible to write poems after Auschwitz. Celan interpreted such a 'verdict' as a real provocation and he strove strenuously in order to answer back to Adorno from a poetical and poetological point of view.

The essay takes into account all the different stages of the relationship between the poet and the philosopher, analysing the transformation process of Adorno's theory, up to the review of the theory on poetry after the genocide, the one that Adorno worked out in the *Aesthetic Theory*.

### **Helena Janeczek, Paul Celan in the suitcase**

Helena Janeczek's text mixes memoir and narrative essay while exploring her personal relationship with Paul Celan and the reception of the poet in Italy. As daughter of Holocaust survivors, Janeczek moved to Milano from Munich with a copy of *Die Niemandrose* in her luggage. She recalls that shortly after her arrival she could find the first Italian edition of Celan's poems – translated by Moshe Kahn – in her University's bookshop. Janeczek muses about the meaning of Celan's poetry for Milo de Angelis and Giuliano Mesa, some of the best Italian poets of the 1980ties. Finally, she pays tribute to Vittorio Sereni, whose correspondence with Celan gives evidence of a very early endeavour to introduce his poetry to an Italian readership. Sereni's effort as a publisher started when the *Goll-Affaire* was at its peak and, although doomed to fail, proves a kinship between the poets.

### **Arturo Larcati, The Italian fortune of Paul Celan during the 50s and the 60s**

First of all we'd like to show the first Italian periodicals which welcomed Celan's first poems, also trying to figure out which of his compositions were chosen and why. Furthermore, we'd like to highlight the influence of a figure like Ingeborg Bachmann during the Italian debut of Celan. In the end, we'll focus on Luigi Nono's project of setting *Todesfuge* to music.

### **Barnaba Maj, «durch... den Büßerschnee...» The Last Poem in the Cycle Atemkristall**

Not by chance, Celan's cycle of short poems *Atemkristall* is a 'laboratory case' of Gadamer's hermeneutics, upon which the German

philosopher wrote the famous essay *Who Am I and Who Are You?*, whose original context was a controversial discussion with Peter Szondi, the author of *Celan-Studien* and Celan's personal friend, about the textual assumptions of the literary hermeneutics. Gadamer in the beginning disagrees on deriving extratextual informations such as those occurred in Szondi's hermeneutics. But when i.e. in a Celan's poem the word 'Eden' occurs, we see the risk of misunderstanding the historical allusion, if we don't know that this name belongs now to the hotel along the River Spree in Berlin built in the place of the barracks where Rosa Luxemburg was murdered. So the image of the snow (*Schnee*) is the thread running through all the *Atemkristall* cycle, outlining an 'autobiographical' itinerary across which poetry becomes an irrevocable evidence. A 'metapoetical' itinerary of the poetry reflecting on itself – from snow to snow –, where the 'You' presents frequently female connotations. And with no doubt the german word *Dichtung* (Poetry) is feminine.

### **Camilla Miglio, «And with the Book from Tarussa»**

Camilla Miglio draws a geopoetic interpretation of Paul Celan's Poem that can work as a commentary or a caption to Laura Canalis creative work.

### **Camilla Miglio, *Borso's Turn***

Dario Borso's translations of *Mikrolithen*, *Eingedunkelt* and the loose poems of Paul Celan mark an important turn in Italy for an interpretation of Celan in which his poetry, as made of a concrete, material language can be taken into account.

### **Marco Moscarello, The Complexity of the Limina Reflections on the 'Threshold' and on Russian Poetry Reading**

Celan's poetry is ultimately marked by temporal discourse markers and tectonic fissures. In his texts there are recurring thresholds which bring to mind Benjamin's *Schwelkenkunde*. All that imagery – what we

call 'limina' – are mostly to do, so it seems, with historical and experiential traumas. Beloved people and placenames disappear, and eras finish. Only the absence remains. The poet floats into that absence, into the chasm between past and future, and, through the methodical re-signification of lack and the poetic refoundation of speech, he aims at reconstructing what was destroyed. Also Russian literati recognized the end of an era. They moved over the threshold of the world of yesterday, well aware of the frailty of their own poetic and human condition. From threshold to threshold, Celan has not only come across the great poets he would have then translated for publishing, but also Pasternak, Jakobson, Majakovskij, Russian Emigré Literature and many others. Thus, Russian poetry reading becomes an occasion of poetic and creaturely confrontation.

### **Mario Pezzella, Trauma and memory by Paul Celan**

In this essay, Celan's poetry is questioned ever since the concept of historical trauma; the problem of the representation of an extreme trauma and its possible language. In Celan's poetry, *Atemwende* represents the moment of an inflation of light and hope of total redemption. In the last poems, the theme of the compulsion to repeat and of the death pulsion comes out, with explicit references to Freud and to the fear of the body in fragments. The utopia of *wir*, and the interlacement between theological redemption and political revolution.

### **Marina Pizzo, Being literally human: presence and abyss in the Meridian**

Celan's *Meridian Rede* is a fundamental text in the approach to Celan's poetics. Through the analysis of the battle taking place there between Art [*Kunst*] and Poetry [*Dichtung*] one can also follow the development of the human being [*Mensch*], a basic concept which goes through and frames all of Celan's poetry. The human being is very closely related to *Dichtung* and to its phenomenal apparition: the poem [*das Gedicht*]. They are allied and continuously compared with *Kunst*, which is necessarily implied in the creative process and at the same

time seems to be a dangerous dimension where human beings are alienated. Celan seems to formulate two possible answers to this creative and existential dilemma.

The first one takes the shape of Lucile, Camille Desmoulins' wife, who in Büchner's *Dantons Tod* commits suicide out of despair as her husband has been guillotined. Through Celan's words, we see the real contours of this dramatic and moving figure, whose dreamy and graceful attitude hides the highest human essence. Danton and the others die as Celan writes, just like puppets: they are dragged to the scaffold and go on speaking loudly, in alienated and very artistic words. Lucile instead *decides* to die, she is free and her words refer to a literal, non-metaphoric level, exactly like Poetry does, for Celan. Lucile's "Vive le Roi" becomes, in facts, a literal celebration of the King that the human being can be: this *Gegenwort* is an act of resistance against Art through the breathing presence of a human being.

However, Lucile's act of direct opposition to Art may disregard the fact that Art always is part of the creative process which brings to Poetry. Celan finds a possible solution with Lenz' *Atemwende*, which "goes one step beyond Lucile". By this act – that turns the world and even Lenz' own breath upside down – the human being is able to overcome Art not by denying it, but "going through the ways of Art" before, and later drawing it into the abyss.

### **Marit Rericha, Perception and perspective in celanian places**

This contribution is focused on the dialogue with the places and look for the correspondences between stylistic elements of prosody and the concrete visual perception in the topography of celanian verses. All that creates a geography of memory, which makes visible the poet's point of view and his eye perspective and even today it is so concrete that you may go through and experience.

### **Alessio Scarlato, For a (cinematographic) breathturn**

This essay discusses two cases of the relationship between Celan and the cinema: the translation of the text by Cayrol for the Resnais's

documentary on the Nazi concentration camps, *Night and Fog*; the lecture of some verses of *Todesfuge* in the Godard's *Histoire(s) du cinéma*. These verses, read by Celan, are edited with images from some movies that anticipated the Nazi persecution.

Celan's translation underlines that the Nazi persecution was directed against the Jews.

The mechanic reproducibility of cinema allows the reuse of images from other works, and goes in the direction of a *breathturn*. The adaptation, the *breathturn* by Celan towards Cayrol's words, is similar to the adaptation by Godard towards the audiovisual universe concerning the Holocaust.

### **Gabriella Sgambati, The language of Paul Celan between anagrams and echolalia**

The aim of this article is to highlight the motivations and the phenomenology of the reception in Japan of Paul Celan's texts. Among the translations and interpretations of the main Japanese Germanists, the 'translettura' stands out (*trans-reading*) practiced also by an important Japanese-German writer, Yoko Tawada, who develops some of her works from original and meaningful readings by Celan. The 'translettura' sets new meanings in motion, highlighting *mots sous les mots*, thinking of Starobinski analyzing the work by De Saussure about anagrams; it shows a semantic and symbolic stratigraphy of the text that seems to be able to generate new perspectives, latent in the original text configuration. In the Japanese *translettura* ethnocentric interpretations of Celan's work are not exclusively identified, although, thanks to them you can gain a new look to a poetry that allows the search of new interpretative keys through the visual dominant of the word, tracing syllables of pain and anagrams and echolalia from other languages.

## **Carla Subrizi, Giosetta Fioroni as a reader of Paul Celan: paths between pain and silence in the XX Century**

This paper addresses a long distance relationship: between the poetry of Paul Celan and some works of Giosetta Fioroni (2009-2010). The focal point is to track down the historical transition between modernity, World War II and the era that follows. The crisis of modernity and its legacy in the second half of the twentieth century draws a phenomenology of pain, through which it is possible to read again discontinuous but important moments of a critical period of the thought of postmodernity. The contradiction is in fact the root of new and different sensibility that was born after World War II: a time that opens in the sign of uncertainty, the fear of the possible in front of the pain became a reality.

## **Edoardo Trisciuzzi, Alchemies of memory. Celanian images in the Anselm Kiefer work**

In 1945 Paul Celan wrote *Todesfuge*, a work inspired by the extermination of the Jewish people that had affected his own family. That same year saw the birth of Anselm Kiefer, one of the greatest artists of the twentieth century, disciple of Joseph Beuys in the Düsseldorf Academy and author of a highly intellectual work based on the recovery of memory and on new knowledge of the present, through the use of myth, history and philosophy. The study analyses the relationship between Paul Celan's poetry and Kiefer's artistic work, especially the *Todesfuge* series, begun in the beginning of the 1980s. As starting point, Kiefer takes the end of the lyric poem, where Celan inserts the women characters of Margarethe and Sulamith, allegorical representations of the Germans and the Jews, which in turn recall Goethe's *Faust* and the *Canticle of the Canticles*. Using Celan's poem, Kiefer plunges into the dramatic memory of the past and works it into a redemptive, universal form which can generate hope in mankind and enable it to reconcile itself with History.



## **Amelia Valtolina, The presence of the poetry**

Although Paul Celan's *Meridian* speech had always been a constant and seminal reference for Derrida's philosophy since his encounter with a text in *Shibboleth: For Paul Celan*, the relevance of his reflections on the question of sovereignties was finally demonstrated in the philosopher's seminars at the École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris of 2001-2002, titled *The Beast and the Sovereign*.

After considering the influence of this discourse and the issue of questioning the very concept of "majesty" in Derrida's deconstruction of the political discourse, the essay focuses on the specific protest against any imposed hierarchy of values in Celan's poetry, showing how the refusal of "majesty" finds a way in the uninterrupted defense of the sovereignty of the creatures, as well as in a poetic imagery of verticality, based on the use of the verb *stehen*, which not only repeatedly reaffirms the human dignity of the Other but also casts a new light on Celan's conception of poetry as the "terre de la fierté et de la liberté de l'homme".

## **Francesca Zimarri, The flowering stone, the petrifying language. An interpretation of the poetic cycle Eingedunkelt**

The repetition of floral images in the whole of Celan's work shows that his poetry builds itself by weaving a net of quotations, correspondences, resonances and intertextual cross-references, that allow to cement connections of meaning between texts, always new and reformulatable. Trees, leaves and flowers often appear in Celan's words and in poems that he writes in 1966 during the difficult period of the admission. Altogether thirty-five poems gathered together under the title *Eingedunkelt*, on and on neglected by criticism or interpreted as an expression of retracting from the world, of shutting oneself away by the poet in the dark of his self, in the delirium of an indecipherable verse. Following figural traces of the flowering stone and of the flowerings in general it's possible to formulate a different acting hypothesis/theory of these poems that contribute to clarifying misconstructions that characterized the reception of the whole of Celan's work and to emphasize its utopic potential.



# Indice dei nomi

- Achmatova, Anna, 304  
Adler-Sternberg, Tanja, 184  
Adorno, Gretel, 130  
Adorno, Theodor W., 5, 7, 26, 35, 74, 91, 106, 121-122-123-124-125-126-127-128-129-130-131-132-133, 164, 168, 369, 172, 222, 306, 311, 318, 367, 368, 369, 390, 391  
Alvaro, Corrado, 343  
Alziati, Cristina, 118  
Anders, Günther, 367  
Anedda, Antonella, 365, 366, 367, 369, 386  
Apollinaire, Guillaume, 62, 64  
Arendt, Hannah, 184, 197  
Arrivé, Michel, 293, 296  
Artaud, Antonin, 311, 318, 367  
Ausländer, Rose, 46  
Bach, Johann S., 101, 250  
Bachmann, Ingeborg, 22, 73, 125, 127, 205, 298, 306, 318, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 352  
Bagnasco, Marcella, 35, 43, 119, 324, 330, 331, 336, 363  
Balestrini, Nanni, 342, 343, 344, 349, 351  
Baselitz, Georg, 74  
Beckett, Samuel, 149, 362, 367, 369  
Bender, Hans, 154, 264, 352, 367, 369  
Bene, Carmelo, 10, 309, 310, 311, 312, 310-312, 315, 316, 317, 318, 319, 387  
Benedetti, Mario, 118  
Benjamin, Walter, 101, 102, 167, 202, 205, 225, 255, 256, 263, 266, 267, 272, 281, 300, 307, 392  
Benn, Gottfried, 347, 356, 362, 363, 364, 365, 369  
Benzoni, Ferruccio, 365, 369  
Berardinelli, Alfonso, 117  
Berio, Luciano, 343, 351  
Beuys, Joseph, 74, 396  
Bevilacqua, Giuseppe, 35, 55, 57, 58, 65, 69, 71, 73, 90, 120, 131, 132, 149, 150, 163, 172, 181, 196, 205, 229, 231, 236, 240, 241, 256, 272, 275, 283, 291, 295, 306, 318, 324, 332, 333, 336, 340, 343, 350, 351, 359, 361, 369, 375, 385  
Blanchot, Maurice, 101, 146, 150, 364  
Bloch, Ernst, 250, 256, 367  
Blok, Aleksandr A., 9, 267, 268, 303, 304, 307, 389  
Borgna, Eugenio, 160, 162  
Borso, Dario, 11, 51, 55, 132, 136, 150, 181, 196, 218, 296, 324, 336, 353, 357, 358, 359, 369, 392  
Böschenstein, Bernhard, 43, 132, 150,

- 162, 179, 181, 182, 196, 214, 218,  
231, 240, 272
- Brecht, Bertolt, 7, 199, 200, 201, 202,  
203, 204, 205, 373, 386
- Brinkmann, Roland, 245
- Broda, Martine, 133, 253, 287, 296
- Buber, Martin, 122, 154, 158, 162
- Büchner, Georg, 7, 122, 124, 125, 126,  
131, 153, 154, 156, 157, 160, 162,  
173, 176, 178, 186, 204, 275, 280,  
281, 283, 313, 318, 394
- Buci-Glucksmann, Christine, 26, 35
- Caccavale, Giuseppe, 4, 45, 387
- Caetani, Marguerite, 324, 342, 344,  
346, 352
- Canali, Laura, 2, 4, 5, 51, 54, 64, 377,  
387, 392
- Cattelan, Paolo, 295
- Čechov, Anton, 267, 389
- Ceserano, Giorgio, 367
- Char, René, 221, 365
- Chiarini, Paolo, 328, 349, 351
- Chlebnikov, Velimir, 9, 268, 303, 304,
- Chodasevič, Vladislav F., 304, 306, 307
- Christie, Agatha, 281,
- Cocteau, Jean, 267
- Conrad, Joseph, 276, 357
- Cvetaeva [Zwetajewa], Marina, 4, 46,  
51, 58, 59, 303, 304, 307, 363, 364,  
366
- Dacqué, Edgard, 245, 256
- Dal Bianco, Stefano, 118
- Däubler, Theodor, 342
- De Angelis, Milo, 6, 11, 118, 119, 132,  
363, 364, 365, 369, 386, 391
- De Couperin, François, 118
- Democrito, 252
- Derrida, Jacques, 6, 173, 174, 175, 176,  
180, 182, 183, 185, 188, 189, 190,  
191, 192, 193, 195, 196, 197, 264,  
265, 272, 284, 286, 296, 388, 396
- Dickinson, Emily, 294
- Dietrich, Marlene, 281
- Domin, Hilde, 116
- Dürer, Albrecht, 222
- Einhorn, Erich, 184
- Eisenreich, Brigitta, 354, 359
- Eliade, Mircea, 255, 256
- Eliot, Thomas S., 349, 367
- Eluard, Paul, 170, 267
- Enzensberger, Hans Magnus, 127,  
133, 344
- Eschilo, 364
- Esenin, Sergej, 9, 267, 268, 303, 389
- Evtušenko, Evgenij, 9, 268, 269, 270,  
271, 272, 389
- Felstiner, John, 133, 138, 150, 267, 272
- Fioroni, Giosetta, 4, 15, 16, 17, 18, 19,  
20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,  
30, 31, 32, 33, 34, 35, 333, 395
- Flabbi, Lorenzo, 365, 369
- Foucault, Michel, 23, 100, 103
- Frare, Giancarla, 5, 67, 71, 333, 390
- Freud, Sigmund, 7, 167, 168, 169, 170,  
171, 172, 296, 319, 393
- Friedrich, Caspar David, 74, 76, 79
- Friedrich, Hugo, 325, 326, 337, 344,  
347, 352
- Gadda, Carlo Emilio, 24, 35
- García Lorca, Federico, 346
- Genna, Giuseppe, 118
- Goebbels, Joseph, 102, 119
- Goll, Claire, 119
- Goll, Yvan, 100, 119, 354, 359, 391
- Górecki, Henryk, 5, 388
- Gottfried, Benn, 347, 356, 362, 363,  
364, 365, 369
- Grass, Günter, 344
- Grünbein, Durs, 117
- Gumiljow, Nikolaj, 268

- Hamburger, Michael, 354, 359  
Härtling, Peter, 349, 351  
Heidegger, Martin, 35, 74, 154, 155, 162, 174, 244, 276, 277, 283, 284, 311  
Heißenbüttel, Helmut, 344  
Heller-Roazen, Daniel, 286, 296  
Henze, Hans Werner, 342, 343, 351  
Herbert, Zbigniew, 366  
Hesse, Hermann, 122  
Hitler, Adolf, 75, 82, 83, 99, 101  
Hölderlin, J. Ch. Friedrich, 165, 167, 168, 182, 200, 227, 228, 232, 252, 256, 276, 283, 284, 363  
Höllerer, Walter, 325, 326, 337  
Holthusen, Hans Egon, 325, 326, 328, 337, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 352  
Huchel, Peter, 269, 272  
Huyssen, Andreas, 83  
Ibárruri, Dolores, 193  
Italiano, Federico, 136, 137, 151, 155, 237, 241  
Ivanov, Georgij V., 303, 305, 307  
Jacottet, Philippe, 366  
Jakob, Michael, 233, 234, 241  
Jakobson, Roman, 268, 272, 303, 304, 307, 393  
Jessenin, Sergej, 268  
Jonas, Hans, 367  
Joyce, James, 357  
Kafka, Franz, 63, 122, 167, 168, 200, 225, 263, 276, 281, 314, 319, 366, 367  
Kahn, Moshe, 15, 35, 37, 43, 118, 119, 179, 324, 330, 331, 332, 336, 363, 391, 405  
Kandinsky, Vasilij V., 46  
Kaschnitz, Marie Luise, 127, 346, 350, 351  
Kelletat, Alfred, 330  
Kiefer, Anselm, 5, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 355, 396  
Kierkegaard, Søren, 167, 244, 358, 359, 366  
Klages, Ludwig, 245  
Klee, Paul, 20  
Kling, Thomas, 117  
Koelle, Lydia, 210, 211, 212, 218  
Kraft, Gideon, 210  
Kraft, Ruth, 210  
Kraus, Karl, 122, 300  
Kreis, Wilhelm, 83, 87  
Kristeva, Julia, 21, 22, 35  
Lacan, Jacques, 296, 311, 315, 319  
Lang, Fritz, 83, 100, 101  
Lao Tse, 357  
Larcati, Arturo, 10, 339, 391  
Laughton, Charles, 281  
Leopardi, Giacomo, 366  
Lermontov, Michail, 267, 389  
Lesmian, Boleslav, 363  
Lestrangle, Gisèle, 136, 145, 150, 181, 199, 205, 290, 350, 369,  
Levi, Primo, 159, 367  
Lotze, Franz, 245, 256  
Löwith, Karl, 244, 245, 256  
Lukács, György, 277  
Luxemburg, Rosa, 168, 276, 392  
Luzi, Mario, 364  
Lwowitsch, Pawel, 271  
Lyotard, Jean-François, 16, 19, 22, 23, 26, 35  
Majakovskij, Vladimir V., 269, 303, 304, 393  
Malebranche, Nicolas, 263  
Mallarmé, Stéphane, 276, 328, 356  
Mandel'stam, Osip, 9, 46, 61, 122, 123, 133, 177, 219, 220, 221, 224, 230, 231, 267, 268, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 355, 366  
Mann, Thomas, 122

- Mesa, Giuliano, 6, 11, 118, 119, 366, 367, 368, 369, 386, 391
- Messiaen, Oliver, 106, 388
- Michaux, Henri, 221
- Michel, Henri, 93, 103
- Miglio, Camilla, 1, 4, 11, 17, 18, 19, 20, 35, 51, 53, 57, 58, 100, 103, 115, 120, 146, 151, 154, 157, 162, 172, 177, 182, 226, 232, 237, 240, 241, 242, 267, 272, 284, 293, 296, 300, 307, 317, 319, 328, 331, 337, 347, 349, 352, 353, 358, 359, 373, 375, 377, 392
- Mittner, Ladislao, 74, 91, 117, 331, 337
- Montale, Eugenio, 117, 151, 241
- Moore, Marianne, 294
- Musa, Gilda, 324, 325, 326, 327, 328, 331, 337, 348, 349, 352
- Nietzsche, Friedrich, 121, 363
- Nono, Luigi, 342, 343, 346, 367, 391
- Novalis, 363
- Nove, Aldo, 118
- Omero, 289
- Orelli, Giorgio, 150, 356
- Overbeck, Friedrich, 79, 80
- Ovidio, 289
- Panofsky, Erwin, 221, 222, 232
- Paoli, Rodolfo, 330, 337
- Pascoli, Giovanni, 289, 294
- Pasternak, Boris L., 304
- Pavese, Cesare, 364
- Pforr, Franz, 78, 79
- Pöggeler, Otto, 150, 172, 218, 248, 256, 277, 284
- Porena, Boris, 343
- Porena, Ida, 68, 71, 100, 135, 149, 233, 240, 329, 330, 337, 350, 352
- Proust, Marcel, 121
- Raimondi, Stefano, 118
- Ranchetti, Michele, 45, 49, 105, 111, 132, 133, 172, 177, 182, 197, 218, 226, 318, 319, 333, 336,
- Rendi, Aloisio, 329, 337, 342, 345, 352
- Richter, Gerhard, 74
- Richter, Hans Werner, 342, 343,
- Rilke, Reiner Maria, 73, 122, 177, 181, 252, 256, 357, 365
- Rimbaud, Arthur, 344
- Rosenzweig, Franz, 215, 281
- Rosselli, Amelia, 10, 362, 366, 369
- Sachs, Nelly, 46, 116, 149, 344, 346
- Said, Edward W., 217, 218
- Saussure, Ferdinand de, 9, 288, 289, 293, 294, 295, 296, 395
- Scheler, Max, 160, 161, 162, 244
- Schiller, Friedrich, 103, 234, 235, 240, 241
- Schocken, Gershom, 212
- Scholem, Gershom, 59, 85, 125, 286
- Schönberg, Arnold, 5, 107, 388
- Schrager, Friederike, 193
- Sereni, Vittorio, 6, 119, 120, 221, 232, 323, 324, 330, 332, 336, 341, 350, 361, 365, 369, 370, 391
- Shakespeare, William, 267, 294,
- Shmueli, Ilana, 1, 131, 133, 184, 187, 197, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 354
- Slučevskij, Konstantin, 268, 389,
- Spengler, Oswald, 122
- Stalin, Josif, 61, 268
- Starobinski, Jean, 9, 288, 289, 293, 294, 296, 395,
- Szondi, Peter, 121, 122, 127, 131, 132, 133, 238, 241, 244, 245, 247, 248, 250, 257, 277, 284, 299, 308, 348, 390, 392
- Tarkowskij, Andrej A., 58
- Tawada, Yoko, 288, 294, 296, 395
- Tecchi, Bonaventura, 328, 337, 343, 347, 348, 349, 352
- Terreni, Laura, 367, 369, 370

- Thomas, Dylan, 364  
Tiedemann, Rolf, 130, 132  
Trakl, Georg, 116, 200  
Ungaretti, Giuseppe, 267, 346  
Valéry, Paul, 19, 157, 162, 267, 328  
Van Gogh, Vincent, 165, 167  
Virgilio, 289  
Vittorini, Elio, 343  
Vogelweide, Walther von der, 73  
Wagner, Richard W., 75  
Waterhouse, Peter, 234, 235, 239, 240,  
241, 286, 289, 296  
Weil, Simone, 367  
Wilder, Billy, 281  
Williams, William Carlos, 221  
Wittgenstein, Ludwig, 247, 257, 311,  
313, 319  
Wolfe, Thomas, 144, 151, 357  
Wormser, Olga, 93, 94, 103  
Wurm, Franz, 209, 210, 218  
Yoshihiko, Hirano, 136, 150, 287, 290,  
292, 293, 296  
Zabolockij, Nikolaj A., 304  
Zanzotto, Andrea, 10, 55, 118, 119,  
179, 180, 181, 221, 240, 286, 295,  
296, 323, 324, 332, 336, 350, 358,  
359, 361, 362, 365, 369, 370  
Zenone, 247  
Zveteremich, Pietro A., 304, 307





## Ringraziamenti

Ringraziamo per la collaborazione e il sostegno Camilla Balsamo, Daria Biagi, Nadia Cannata, Ylenia Carola, Andrea Corti, Simone D'Eredità, Franco D'Intino, Fabrizio De Benedetti, Stefania De Lucia, Riccardo Di Mario, Zoe Dutton, Irene Fantappiè, Forno Fratelli Livio, Tommaso Gennaro, Miguel Angel Giglio, Moshe Kahn, Ivan Macculi, Luigi Marinelli, Paola Minucci, Roberto Nicolai, Martina Pacifici, Vanda Perretta, Barbara Ronchetti, Angela Scrofina, Michele Sisto, Vanessa Tanzini, Angela Tarantino.

*D. D'E., C.M., F.Z.*



COMITATO EDITORIALE  
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

*Coordinatore*

FRANCESCA BERNARDINI

*Membri*

MAURIZIO DEL MONTE

GIUSEPPE FAMILIARI

VITTORIO LINGIARDI

CAMILLA MIGLIO

DANIELE NARDI

CESARE PINELLI

COMITATO SCIENTIFICO  
SERIE INTERCULTURALE

*Responsabile*

BARBARA RONCHETTI (Roma, Sapienza)

*Membri*

TOMASZ BILCZEWSKI (Cracovia, Università Jagellonica)

JOHN BOWLT (Los Angeles, University of Southern California)

ARNO DUSINI (Vienna, Università di Vienna)

ROBERT GORDON (Cambridge, University of Cambridge)

ROMAN GOVORUCHO (Mosca, Università Statale Russa di Studi Umanistici)

MAITE MÉNDEZ BAIGES (Malaga, Università di Malaga)

MICHALIS PIERÌS (Cipro, Università di Cipro)

JEAN-CHARLES VEGLIANTE (Parigi, Sorbonne Nouvelle)

COMITATO SCIENTIFICO  
MACROAREA E

*Coordinatrice*

CAMILLA MIGLIO

*Membri*

VICENÇ BELTRAN

MASSIMO BIANCHI

ALBIO CESARE CASSIO

EMMA CONDELLO

FRANCO D'INTINO

GIAN LUCA GREGORI

ANTONIO IACOBINI

SABINE KOESTERS

EUGENIO LA ROCCA

ALESSANDRO LUPO

LUIGI MARINELLI

MATILDE MASTRANGELO

ARIANNA PUNZI

EMIDIO SPINELLI

STEFANO VELOTTI

CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: [www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

## COLLANA CONVEGNI

1. Problemi di campionamento nella ricerca sociale  
*Enrica Aureli Cutillo*
2. L'identità culturale di Roma all'inizio del terzo millennio  
*Romano Bettini*
3. Look Homeward and Forward  
*A. Lombardo, M. Faraone, M. Melloni, I. Tattoni*
4. Living in the city  
*Eugenio Sonnino*
5. Applicazioni di analisi statistica dei dati testuali  
*Enrica Aureli Cutillo, Sergio Bolasco*
6. Raffaello Morghen e la storiografia del Novecento  
*Ludovico Gatto, Eleonora Plebani*
7. Rome and New York City  
Comparative Urban Problems at the End of 20<sup>th</sup> Century  
*Victor Goldsmith, Eugenio Sonnino*
8. L'Italia Restaura  
Restauro dei Monumenti e Recupero Urbano in Italia e in Cina  
*Luigi Gazzola*
9. Celestino V. Cultura e società  
*Ludovico Gatto, Eleonora Plebani*
10. Dal diritto di voto alla cittadinanza piena  
*Marisa Ferrari Occhionero*
11. Giornate Europee della Facoltà di Economia  
*Donatella Strangio*
12. Mercato del lavoro e protezione sociale nell'Unione Europea  
*Giuseppe Burgio, Marina Capparucci, Giuseppe Sancetta ed Enrico Todisco*
13. Coesione sociale e sostenibilità nell'Unione Europea  
*Giuseppe Burgio, Marina Capparucci, Giuseppe Sancetta ed Enrico Todisco*
14. La Politica Agricola Comune (PAC) e la gestione dei disastri ambientali  
Il ruolo dell'agricoltura  
*Giuseppe Burgio e Simone Vieri*
15. Alla maniera di... Convegno in ricordo di Maria Teresa Lucidi  
*Pierfrancesco Fedi, Chiara Silvi Antonini, Paola Mortari Vergara Caffarelli,  
Alida Alabiso, Daniela Sadun, Francesco Noci e Tullio Aurizi*
16. Una storia delle scienze per i nuovi saperi. Discussioni e ricerche  
*Guglielmo Rinzivillo*

17. Evolution, Equations and Materials with Memory  
*Daniele Andreucci, Sandra Carillo, Mauro Fabrizio, Paola Loreti, Daniela Sforza*
18. Education and Research without Borders  
*Benedetta Cassani and Federica Mazzarelli*
19. Glimpses of Indian History and Art  
Reflections on the Past, Perspectives for the Future  
*Tiziana Lorenzetti and Fabio Scialpi*
20. Giorgio Bazzichelli. L'uomo e lo scienziato  
*Autori vari*
21. Attuazione e sostenibilità del diritto alla salute  
*Roberto Nania*
22. Épicurisme et Scepticisme  
*Stéphane Marchand & Francesco Verde*
23. I musei di chimica e la chimica nei musei della scienza  
*Luigi Campanella e Valentina Domenici*
24. Digital Humanities  
Progetti italiani ed esperienze di convergenza multidisciplinare  
*Fabio Ciotti*
25. Atti della Giornata in ricordo di Federico Caffè  
*Mario Tiberi*
26. Information Technologies for Epigraphy and Cultural Heritage  
Proceedings of the First EAGLE International Conference  
*Silvia Orlandi, Raffaella Santucci, Vittore Casarosa, Pietro Maria Liuzzo*
27. Oltre i confini  
Studi in onore di Giuseppe Burgio  
*Raimondo Cagiano de Azevedo, Claudio Cecchi, Angela Magistro  
Giorgio Milanetti, Giuseppe Sancetta, Donatella Strangio*
28. Novità nella ricerca archeologica a Veio  
Dagli studi di John Ward-Perkins alle ultime scoperte  
*Roberta Cascino, Ugo Fusco, Christopher Smith*
29. La letteratura e il male  
Atti del Convegno di Francoforte, 7-8 febbraio 2014  
*Gianluca Cinelli e Patrizia Piredda*
30. La Facoltà di Scienze dell'Università di Roma  
dall'Unità alla prima guerra mondiale  
Giornata di lavoro e discussione  
*Enrico Rogora*

31. Paul Celan in Italia

Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014

Atti del convegno (Roma, 27-28 gennaio 2014)

*Diletta D'Eredità, Camilla Miglio, Francesca Zimarri*







Ci sono opere che non «raffigurano» spazi ma li creano, ed è il caso di Paul Celan, che chiede alla sua poesia di essere 'occupabile', e tradursi, trasferirsi nella lettura altrui, modificandosi. In questo senso la sua poesia è dicibile come traduzione-interpretazione, dinamica ripetizione, rilettura del testo, nello spazio e nel tempo. I contributi italiani raccolti in questo volume cercano spazi materiali, memoriali, artistici, intermediali, didattici, geopoetici, biografici, psicanalitici, linguistici nella poesia celaniana, e ne aprono di nuovi a partire da questa. Ogni sette anni, nel 2014 a Roma come già nel 2007 a Napoli, abbiamo provato a fare il punto della riflessione recente su Paul Celan in Italia. Molti giovani studiosi si sono confrontati con qualche più esperto lettore e interprete (artistico, esegetico, poetico) di Celan, ed è emersa una vicinanza alla terra e alla materia, che anche quando è maceria combusta rimanda alla possibile ricostruzione in spazi che chiedono di essere aperti, districati e scoperti.

**Diletta D'Eredità** è docente a contratto di Traduzione dal tedesco presso l'Università della Tuscia; contrattista presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici. Pubblicazioni su Celan, ricerche sulla ricezione della letteratura tedesca in Italia e sulla storia della germanistica.

**Camilla Miglio** insegna Letteratura Tedesca alla "Sapienza". Monografie su Paul Celan, Ingeborg Bachmann. Studi sulla poesia del Novecento, sulla cultura romantica, sulla fiaba. Traduzioni di autori contemporanei (Draesner, Waterhouse tra gli altri), moderni (Enzensberger, Kafka), ottocenteschi (Grimm, Brentano).

**Francesca Zimarri** insegna nella scuola e collabora con la Casa delle Traduzioni di Roma. Studi e pubblicazioni su Paul Celan, Ulrike Draesner.

ISBN 978-88-98533-64-0



9 788898 533640