

Quodlibet Studio

Estetica e critica

Camilla Miglio

Vita a fronte

Saggio su Paul Celan

Quodlibet

Prima edizione aprile 2005
Seconda edizione maggio 2010
© 2005 Quodlibet
Via Santa maria della Porta, 43 - 62100 Macerata
www.quodlibet.it
Stampa: Grafica Editrice Romana, Roma
ISBN 978-88-7462-065-4

Estetica e critica

Collana fondata da Gianni Carchia e Vittorio Stella.

Comitato scientifico: Daniela Angelucci, Paolo D'Angelo, Alberto Gessani,
Miriam Iacomini, Paolo Marolda, Elio Matassi, Vittorio Stella, Silvia Vizzardelli.

Il volume è pubblicato con un contributo del Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa, Università di Napoli "L'Orientale".

Indice

- 7 Avvertenza
9 Elenco delle abbreviazioni
- Prologo
- 13 1. Ripetere in avanti
17 2. Una cosa guadagna o perde a essere ripetuta?
- I. Riscrivere l'Est
- 25 1. Est non est
30 2. Il nuovo paesaggio, di parole
39 3. Ghiaccio, Eden. Rinascite a/da oriente
44 4. Atlantis Est
49 5. Ritornare, dove
- II. Vicina, estranea: la lingua
- 59 1. Stato d'eccezione e zona franca
66 2. Il compito del traduttore. *Interlocuzioni*
70 3. Parigi, la patria straniera
89 4. *Fremde Nähe*. Quaderno di traduzioni
- III. La biblioteca dei Nomi
- 93 1. "Sincretismo" kafkiano
99 2. Di fronte ai Nomi
- IV. Osip Mandel'stam / Ossip Mandelstamm
- 115 1. Il nome Ossip
122 2. *Ri-*. L'alba in un prefisso
- V. Celan / Valéry. Descrizione di una battaglia
- 137 1. *Kunst e Poesie*
150 2. La fatica, deliberata rinuncia all'armonia

- 152 3. Risacca di vita e morte
- 156 4. Dal monologo al dialogo
- 157 5. Celan in Valéry

VI. Celan / Benn. Canone inverso

- 173 1. Poeti, dopo
- 188 2. Monologo? Dialogo? – Il parlare postumo

VII. Celan / Ungaretti. Anabasi

- 203 1. Tradurre poesie
- 204 2. Poeti traduttori in terra straniera
- 209 3. La poesia in una stretta. La traduzione apre varchi

VIII. Rigenerare?

- 219 1. L'assenza
- 220 2. Scrivere: espirare
- 222 3. La lingua che nasce dal silenzio
- 232 4. La lingua del corpo
- 238 5. Eros e follia. Negare per generare

- 247 Epilogo. La traduzione del dolore

Appendice. Paul Celan (1920-1970)

- 253 1. Czernowitz
- 257 2. Giovinezza bucovina
- 258 3. La guerra
- 261 4. La fuga
- 261 5. Parigi

- 263 Bibliografia
- 283 Indice dei nomi

Avvertenza

Questo lavoro è maturato lentamente. Alcune parti, apparse in versione ridotta su riviste italiane e tedesche o come capitoli di libro, sono ora riscritte, profondamente ripensate. Nel riscrivere, e procedere nella ricerca, ho potuto discutere a lungo con Ida Porena, Vanda Perretta e Antonella Anedda sul senso della traduzione e della poesia moderna; ragionare con Paolo Morawski sull'identità dell'Europa Orientale; scavare con Klaus Neundlinger e Giovanni La Guardia nell'opera di Deleuze e Derrida, di Benjamin e Szondi; interrogare Adorno con l'aiuto di Miki Hohenegger, e confrontarmi con la difficoltà di interpretare Celan insieme a Monica Lumachi e Paolo Scotini.

Ho ricevuto molti buoni consigli da Luciano Zagari, Michele Ranchetti, Giusi Zanasi, Donatella Izzo. A tutti il mio grazie.

Tutte le poesie pubblicate in vita, oltre a quelle postume autorizzate da Celan, si possono leggere in Paul Celan, *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, cronologia di Mario Specchio, Mondadori, Milano 1998. Le poesie postume di cui Celan non aveva disposto la pubblicazione sono in Paul Celan, *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, a cura di Jutta Leskien e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino 2001. Una scelta antologica di Ida Porena si trova in *Parnaso Europeo*, a cura di Carlo Muscetta, Lucarini, Roma 1989, V. Le prose in Paul Celan, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi 1993. Altre edizioni di singole raccolte sono segnalate in bibliografia.

In questo libro spesso ho riadattato le traduzioni correnti tenendo conto dell'equilibrio della pagina critica. Lo esige la polivalenza della lingua celaniana. Hanno scritto Leskien e Ranchetti – “ogni poesia in italiano corrisponde solo a una parte della poesia in tedesco”. Possiamo guardare dunque a ogni traduzione come a una fase (pensiamo alle fasi lunari) del testo originale. Ritradurre è stata un'esigenza ermeneutica, ed è parte di *questa* lettura. Non si propongono alternative a quelle di Giuseppe Bevilacqua, Jutta Leskien, Michele Ranchetti, Ida Porena. Gli scarti, gli spostamenti danno piuttosto la misura delle molte, possibili interpretazioni di quei testi. Ho sempre mantenuto il rimando alle traduzioni correnti, in modo che il

lettore possa facilmente trovarle e confrontarle con le proposte di questo libro. Mie le traduzioni dal carteggio di Paul Celan con la moglie Gisèle e da altri autori (opere e letteratura critica) di cui non mi è stato possibile reperire le edizioni italiane correnti.

Elenco delle abbreviazioni

- C Paul Celan-Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance (1951-1970), avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Eric*, a cura di Bertrand Badiou con il concorso di Eric Celan, II voll., Seuil, Paris 2001.
- DG Paul Celan, *Die Gedichte*, a cura di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.
- DW Jakob e Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Hirzel Leipzig 1984 (reprint dell'edizione in trentaduesimo 1845-1960), 16 voll.
- FW Paul Celan, *Das Frühwerk*, a cura di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.
- GW Paul Celan, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, a cura di Beda Allemann, in collaborazione con Klaus Reichert e Rolf Bücher, Frankfurt am Main 2000 (edizione accresciuta della precedente in cinque volumi, 1983).
- MA, ÜF Marbacher Archiv, Übersetzungen aus dem Französischen [Archivio di Marbach, Traduzioni dal Francese del Fondo Celan], seguito da n. romano indicante la cartella, e numero o lettera d'inventario.
- TCA AW Paul Celan, *Atemwende. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Heino Schmull e Christine Wittkopp, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000.
- TCA M Paul Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Bernhard Böschstein e Heino Schmull, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.
- TCA NR Paul Celan, *Die Niemandrose. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer,

Heino Schull e Michael Schwarzkopf, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996.

TCA SG Paul Celan, *Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Heino Schull e Michael Schwarzkopf, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996.

Ci sono voluti cent'anni perché il canto popolare intenzionalmente falso diventasse una grande poesia, la visione della vittima. Il tema stereotipo di Heine, l'amore senza speranza, è una metafora della mancanza di patria e la lirica a essa dedicata è lo sforzo di far penetrare l'estraniamento stesso nel cerchio d'esperienza più prossimo. Oggi, dopo che il destino sentito da Heine si è adempiuto letteralmente, la mancanza di patria è tuttavia contemporaneamente diventata quella di tutti; tutti sono danneggiati nell'essenza e nella lingua così come lo fu l'esiliato. La sua parola sta a rappresentare quella mancanza di patria: non c'è più altra patria che un mondo in cui nessuno più venga espulso, il mondo di un'umanità completamente liberata. La ferita Heine si chiuderà soltanto in una società che realizzi la conciliazione.

Theodor W. Adorno, *La ferita Heine* (1956), in Id., *Note per la letteratura, 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, pp. 94-95.

Prologo

1. *Ripetere in avanti*

... r i p e t i z i o n e è oggi un termine risolutivo come lo fu ‘reminiscenza’ presso i Greci. Come dunque costoro insegnano che ogni conoscere è un ricordare, così la filosofia nuova insegnerà che la vita intera è una ripetizione [...]. Ripetizione e ricordo sono lo stesso movimento, tranne che in senso opposto: l’oggetto del ricordo infatti è stato, viene ripetuto all’indietro, laddove la ripetizione propriamente detta ricorda il proprio oggetto in avanti¹.

Søren Kierkegaard

Proviamo a pensare la scrittura di Paul Celan come un’arte della “ripetizione” che “ricorda il proprio oggetto in avanti”². Possiamo osservarla nella struttura delle opere: ogni volume è organizzato in cicli, e a sua volta rimanda in immagini e citazioni, in versi e titoli, all’opera successiva. I cicli sono inanellati a catena³. Parole e figure,

¹ Søren Kierkegaard, *La ripetizione* [*Gjentagelsen*, 1843], a cura di Dario Borso, Rizzoli, Milano 1996, p. 11.

² Celan (poeta e traduttore) è stato studiato dal punto di vista della “ripetizione” come mezzo di rammemorazione dell’assente da Henriette Beese, *Nachdichtung als Erinnerung. Allegorische Lektüre einiger Gedichte von Paul Celan*, Agorà, Darmstadt 1976; ma si veda anche la lettura di Rike Felka, *Psychische Schrift. Freud – Derrida – Celan*, Turia + Kant, Wien-Berlin 1991.

³ Così, per citare gli esempi più macroscopici, *Der Sand aus den Urnen* [*La sabbia dalle urne*] è titolo di una poesia, di un volume autonomo, e di una sezione di *Mohn und Gedächtnis* [*Papavero e memoria*]; *Die Niemandrose* [*La rosa di nessuno*] varia il titolo del ciclo *Sieben Rosen später* [*Sette rose più tardi*] pubblicato in *Von Schwelle zu Schwelle* [*Di soglia in soglia*]; *Fadensonnen* [*Filamenti di soli*] è titolo di una poesia in *Atemwende* [*Inversione del respiro*], e poi di una raccolta successiva. Cfr. tra i numerosi studi sulle strutture cicliche nell’opera di Paul Celan, Beda Allemann, *Editorisches Nachwort*, in Paul Celan, *Ausgewählte Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975,

versi e strutture sintattiche vengono ripetute, ma con uno scarto che ne modifica il significato.

Proviamo a pensare Celan come voce che ripete, poeta che riscrive la storia, la memoria, il trauma, la parola dell'altro – altro e lontano, non solo nell'opera poetica, ma anche nello spazio della sua ossessione traduttiva, in luoghi e testi di volta in volta "a fronte".

A fronte di un passato traumatico come quello di chi ha vissuto le perdite assolute della seconda guerra mondiale, la figura e il concetto di ripetizione, nel senso di "chiamata in causa, domanda e richiesta iterata"⁴ assumono una urgenza nuova. La lingua resta, forse da sola, a fare i conti col passato anche quando lo si vorrebbe liquidare rapidamente. Ha scritto Hannah Arendt, "alla fine necessariamente ci si trova a fare i conti con il problema della lingua. È nella lingua, infatti, che gli eventi passati risiedono incorruttibili, è nella lingua che tutti i tentativi di liberarsi facilmente dal passato falliscono"⁵. Nasce da qui, forse, il compito che Paul Celan prende su di sé come destino.

Come un'onda sostiene un'altra onda, anche chi viene dopo Celan,

pp. 419 sgg.; Christoph Perels, *Erbellende Metathese: Zu einer poetischen Verfahrensweise Paul Celans*, in Werner Hamacher-Winfried Menninghaus (a cura di), *Paul Celan. Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, pp. 127-138; Id., *Zeitlose und Kolchis: zur Entwicklung eines Motivkomplexes bei Paul Celan*, "Germanisch-Romanische Monatsschrift", XXIX (1979), pp. 47-74; Hans-Jost Frey, *Zwischentextlichkeit von Celans Gedicht: Zwölf Jahre und Auf Reisen*, ivi, pp. 139-155; Paul Sars, *Wann "... rauscht der Brunnen?" Sieben Rosen später als lyrische Verheißung in der Lyrik Paul Celans*, Doktoralexamenarbeit, Nijmegen 1984; sull'importanza della struttura ciclica come con-testo delle poesie giovanili, cfr. Barbara Wiedemann, *Antschel Paul-Celan. Studien zum Frühwerk*, Niemeyer, Tübingen 1985, p. 9; sul carattere ciclico di *Niemandrose* cfr. Bernd Witte, *Der zyklische Charakter der Niemandrose von Paul Celan*, in Amy Colin (a cura di), *Argumentum e Silentio. Internationales Paul Celan Symposium*, De Gruyter, Berlin-New York 1987, pp. 72-86; Jürgen Lehmann, "Gegenwort" und "Daseinsentwurf". *Paul Celans "Die Niemandrose". Eine Einführung*, in Id. (con Christine Ivanović, a cura di), *Kommentar zu Paul Celans "Die Niemandrose"*, Winter, Heidelberg 1997, pp. 11-35; ma va tenuto conto soprattutto di Joachim Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis "Sprachgitter"*, Winter, Heidelberg 1998.

⁴ *Repetère*, chiedere, domandare di nuovo, secondo accezioni differenziate: richiedere e pretendere il dovuto. Ripetitore è richiedente e al tempo stesso reclamante in senso legale (colui che ripresenta una petizione); cfr. Manlio Cortellazzo, Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, IV, Zanichelli, Bologna 1992 (1ª ed. 1985), pp. 1085-1086.

⁵ Cfr. Hannah Arendt, *Walter Benjamin*, in Ed., *Men in Dark Times*, Penguin, New York 1968; citata dalla trad. ted., *Walter Benjamin*, in *Menschen in finsternen Zeiten*, a cura di Ursula Ludz, Piper, München 1989, p. 241.

chi lo legge, è un ripetitore: nello spazio ermeneutico (nel cavo dell'onda, se si vuole) che si apre tra il tedesco dell'autore e l'italiano di chi *qui* scrive si muovono le pagine di questo libro. Seguono "avanti e indietro" la ripetizione celaniana. Osservano anche lo sforzo di scavo nelle parole intrapreso da Celan, non per fondare un *etymon*, ma per fare affiorare alcuni momenti di intersezione tra linguaggio e storia, tra *langue* e *parole* di un singolo. Questo è un "saggio" perché procede per tentativi. Prova a ripercorrere tracce che emergono dalla poesia di Celan, indicazioni spesso contraddittorie, e che tali devono restare. A cominciare dalla *repetitio* in poesia dei *loci* della patria perduta. La terra patria non è più. Nella seconda metà del XX secolo è confinata al di là della cortina di ferro, ma anche bandita oltre ogni cartina, espulsa dalla geografia e dalla storia contemporanea. La Bucovina da cui Celan proviene, ormai divisa tra Romania e Ucraina, nella poesia (nella ripetizione) dice tutta la sua differenza dalla terra originaria. Si dilata, secondo la particolare mnemotecnica celaniana, in uno spazio vastissimo che va dalla Normandia a Praga al fiume Bug fino in Russia, e nello stesso tempo si contrae in un palmo di mano, con nomi e luoghi incisi – anzi, come recita una poesia, "cuciti sotto la pelle"⁶.

La ripetizione in altra lingua letteralmente è traduzione. Recupera con le funi, le corde⁷, i fili del linguaggio, quello che era altrui e altrove, portando alla luce la voce dei morti, dei lontani, dei sommersi, dei dispersi.

Come sa ogni marinaio (e di barche, di chiatte in viaggio dall'est, è piena la poesia celaniana), appena si arriva in porto funi e scotte vengono lanciate con forza in avanti, in modo da attraccare alle grandi bitte delle banchine. È questo il movimento della poesia di Celan. Non cerca l'origine scavando nel passato, ma proietta su una superficie linguistico-mnestica frammenti, "cocci", "nodi", "ciottoli", parti di corpi, di ossa, fiori, fiumi, nomi di luoghi. Li lancia, come le funi del marinaio, come le reti del pescatore, verso il futuro che la sua poesia rende presente, leggibile, visibile. Questo vale anche per la lingua

⁶ GW II, p. 49; trad. it. in Paul Celan, *Poesie*, a cura e con un saggio di Giuseppe Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, p. 583.

⁷ WIEDER-HOLEN; HOLEN, da *halon*, imparentato con il greco *kalos* (fune), o con l'indogermanico **kal-* (tirare); con *Käl*, *kla* (condurre, portare); o ancora, con il verbo indogermanico **kel*, (chiamare). Associato alla famiglia di *ball*, da cui *Hall*, *hallen* (risuonare, chiamare in luogo chiuso); cfr. Günther Drosdowski, *Das Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Duden, München-Leipzig-Wien-Zürich 1989.

degli altri, che vengono ospitati, chiamati a partecipare della rifondazione di una lingua-paesaggio, tedesca. Tengono a battesimo, come testimoni, questa rinascita – di qui le molte metafore cristologiche nascoste nei testi celaniani. Ovvero, nella lettura di Jacques Derrida, partecipano alla “circoncisione delle parole”: “beschneide das Wort” è l’imperativo che leggiamo in *Schibboleth*⁸ come rimando all’iniziazione ebraica. Pensiamo alle traduzioni da Mandel’stam, in misura minore alle traduzioni da Ungaretti: “co-extensiv”⁹, “coestensive”, nel neologismo celaniano che indica la contiguità, del proprio io-che-scrive. Attraverso queste relazioni, questi rapporti fisici, veri e propri corpo-a-corpo, alcune parti perdute dell’io del poeta, della sua lingua, della sua memoria, ritornano in essere. L’io del poeta: non troppo paradossalmente, a questo punto, esso non corrisponde all’io biografico-storico, ma a quell’io interno, alla memoria che dà faticosamente forma a ciò che è scomparso: il suo “Tu”.

⁸ Sulla rifondazione del linguaggio nella figura della parola circoncesa, cfr. Jacques Derrida, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Galilée, Paris 1986; trad. it. *Schibboleth. Per Paul Celan*, Gallio, Ferrara 1991. La lettura di Derrida viene contestata da Giuseppe Bevilacqua in *Momenti teodicali*, in Id., *Lecture celaniane*, Le Lettere, Firenze 2001, pp. 208-230: 212, per il suo “estremismo” nell’andare oltre le intenzioni di Celan. Ma forse proprio nel suo andare oltre Celan, per interrogare il senso possibile di una scrittura e di una lettura dopo Auschwitz, il libro di Derrida costituisce un importante stimolo interpretativo. Va messo prudentemente “accanto” al nostro sguardo di interpreti – come qualcuno “con cui” leggere, e che ci illumina una parte, non la totalità del testo (il che sarebbe, oltre che impossibile, “plakativ” – semplificante); certo, si tratta di una strada piena di trappole: si incorre in contraddizione, si sconfinava in territori che il poeta non aveva voluto battere, ma è anche questo il rischio della poesia, lo diceva Valéry e lo ripeteva Celan: essa a un certo punto va oltre chi l’ha prodotta. Szondi ci riporta alla problematicità di ogni interpretazione in assenza di *realia* che ci illuminino sulle circostanze in cui la poesia è nata. Lo stesso Giuseppe Bevilacqua, nella sua lunga e complessa opera esegetica, in questo vicino alla preoccupazione szondiana, dal canto suo rileva sempre, e giustamente, la necessità e lo sforzo di capire, comprendere i contesti celaniani. È difficile mantenere la misura tra parola che si libera e si rende autonoma nella rete delle associazioni nostre e del poeta, e parola che porta incisa di sé, come una cicatrice, la data e il dato storico cui si riferisce. Intorno a queste difficoltà si muove la ricca, difficile, stimolante monografia di Martin Hainz, *Masken der Mehrdeutigkeit. Celan-Lektüren mit Adorno, Szondi und Derrida*, Braumüller, Wien 2001. Il riconoscimento della contraddizione, della poliseimia, dell’irriducibilità fa parte, comunque della lezione di umiltà che Celan da sempre impartisce a noi, suoi interpreti.

⁹ “Ko-extensiv” è aggettivo usato da Celan per indicare due situazioni l’una in rapporto all’altra, un modo di essere in relazione non solo temporale ma spaziale. Così Paul Celan in una lettera inedita inviata a Ida Porena, che ringrazio (non solo) per avermela fatta leggere.

L'iterazione-traduzione può dare luogo anche a una esperienza contrastiva: è il caso di Celan *en traduisant* Valéry, pensato fino in fondo perché *repetito* nelle pieghe dolorose della *Jeune parque*. Proprio l'esperienza di traduzione della *Jeune parque* avvicina Celan a Valéry. Un Valéry meno noto al suo tempo, prossimo invece alle interpretazioni a noi contemporanee, al “poeta dell’io come pura reazione e relazione”¹⁰. Questo è il Valéry che interessa Celan, non il cerebrale poeta allievo di Mallarmé la cui leggenda è diffusa anche tra i critici tedeschi. È il Valéry che attesta la propria identità “nel prefisso -RI”: “la grande faccenda della funzione Ψ è ri-conoscere, ricostruire – ritrovare, il cui punto saliente è RIconoscersi, RIafferrarsi, – ecc. a partire da ogni situazione iniziale o avvenimento-primopernatura”¹¹.

La ripetizione della parola dell’altro per Celan non è solo traduzione. Essa si dà anche come reazione all’altro, in una situazione intralinguistica. È il modo in cui Celan si pone di fronte a Gottfried Benn. Con lui Celan si misura, ne riusa alcune parole. Le ripete rovesciandone il senso. Il rovesciamento stabilisce, netto, un dissenso etico ed estetico.

2. Una cosa guadagna o perde a essere ripetuta?

... (è possibile? Quale significato ha? Una cosa guadagna o perde a essere ripetuta?)...

Søren Kierkegaard¹²

Se guardiamo alla ripetizione come traduzione interlinguistica la perdita parrebbe netta. Ipotizziamo il massimo transito tra due lingue. Comunque resterà un corpo opaco, fisico, fisiologico irrecuperabile. Si sono scritti molti libri sul tradurre come l’arte di dire in ciascuna lingua “quasi la stessa cosa”¹³ – dove *quasi* è inteso nell’acce-

¹⁰ Valerio Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell’opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino 2002, p. 169.

¹¹ Paul Valéry, *Cahiers*, Cnrs, Paris 1957-61, XII, p. 405, citato anche in Magrelli, *Vedersi vedersi* cit., p. 167.

¹² Søren Kierkegaard, *La ripetizione* cit., p. 12.

¹³ Solo qualche titolo indicativo dal dibattito sulla traduzione negli ultimi anni, che ho tenuto presente nella stesura di questo libro: George Steiner, *After Babel. Aspects of*

zione latina: non vuol dire soltanto qualcosa di meno, ma anche qualcosa di più, o di diverso. L'aspetto interessante della traduzione infatti non è la perdita, ma l'occasione che offre: conoscenza e recupero di coscienza dell'identità come limite, come *limen*.

Ammettiamo pure, e chi scrive è di questa idea, che la traduzione sia uno dei mezzi più potenti per rimettere in circolazione l'altrui voce: dei vivi (anche lontani) e persino dei morti¹⁴. Resta tuttavia sempre qualcosa di "non circolante", non ritornante, non ripetibile. Nella lingua è il residuo del *corpus* fonico, sintattico, grammaticale, in parte etimologico, in parte contingente.

Il problema di ciò che non è ripetibile in una traduzione, specie se di una poesia, si dilata per analogia nell'opera di Celan nel problema del dire l'irripetibile, del ripetere la voce dei morti. La loro morte. Leggendo Celan posso recuperarli, sciamanicamente ri-membrarli¹⁵. Posso appropriarmi della loro voce, dire insieme io e tu, intendendo per tu la morte. Posso ripetere come in una *imitatio*, io lettore, le stazioni di una *via vocis* che nella lingua mi costringono a scavare. Scavare nella terra, nella terra che in una poesia di *Niemandrose* era la "terra dentro di loro"¹⁶, dentro ai corpi dei sommersi e anche dei salvati dai campi; era neve, la neve in cui molti sprofondarono senza

Language and Translation, Oxford UP, Oxford-New York 1975; trad. it. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1992; Friedmar Apel, *Sprachbewegung*, Winter, Heidelberg 1982; trad. it. *Il movimento del linguaggio*, Marcos y Marcos, Milano 1997; Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984; trad. it. *La prova dell'estraneo*, Quodlibet, Macerata 2003; André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the manipulation of Literary Fame*, Routledge, London-New York 1992; trad. it. *Traduzione e riscrittura*, Utet, Torino 1998; Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris 1999; Ida Porena, *Note in margine alla traduzione poetica*, in Giovanna Calabrò (a cura di), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Liguori, Napoli 2001, pp. 219-226; Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2002.

¹⁴ Si pensi alla centralità della figura della traduzione in un'opera che apparentemente con essa non ha a che fare, come quella di Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, The University of California Press, LA-Berkeley 1988, pp. 1-13. Sul nesso tra figura della traduzione e discorso greenblattiano rimando a Camilla Miglio, *Per un approccio culturologico agli studi sulla traduzione*, "Cultural Studies", numero speciale dell' "Osservatorio Critico della Germanistica", III, 7 (2001), pp. 14-20.

¹⁵ Sulla antica pratica egizia del *re-membering*, cfr. Jan Assmann, *La morte come tema culturale*, Torino, Einaudi 2002, p. 65.

¹⁶ Paul Celan, *Es war Erde in ihnen*, GW I, p. 211; trad. it. *Era terra dentro di loro*, in Celan, *Poesie* cit., p. 351.

neanche arrivare ai campi. Le nevi ai confini tra Polonia e Ucraina, sul Bug, in Transnistria, dove sprofondò Fritz Schrager Antschel, la madre di Paul. Posso – io che leggo – ripetere il gesto dello scavare, del ferirsi e del ferire, in una lingua che ferisce ed è ferita (così Celan apostrofa un tu: “Du setzt wundgelesenes über”, “traghetti dall’altra parte [traduci] letture da una lingua ferita, che ferisce”)¹⁷. La “ferita Celan”¹⁸ riguarda l’io che scrive, ma anche l’io che legge.

Ma nella poesia di Celan resta l’oscurità della morte come evento totalmente altro. La radicale alterità è il limite dell’identità che non pretende di tutto inglobare. L’io che dice alla morte “tu-io” sa che molto, moltissimo resta fuori, non detto, non dicibile. Il traduttore che dice con voce duale “tu-io”, il tu nella lingua dell’io, sa che di quel tu non c’è tutto. E su questa parzialità fonda la propria identità provvisoria.

Un dialogo che si componga senza inciampi è un sogno sognato da molti, forse anche da Hans-Georg Gadamer nel suo studio dedicato a Celan dal titolo *Chi sono io? Chi sei tu?*

Gadamer lascia però fuori la materialità opaca del corpo, della morte – così importanti, invece, nella scrittura celaniana, dove il circuito ermeneutico resta tragicamente lacunoso¹⁹.

Tragicamente. Il dialogo totalizzante, in cui io e tu si corrispondono: è questo forse lo scoglio su cui anche Celan ha fatto naufragio. Pro-

¹⁷ GW II, p. 24; trad. it. in Celan, *Poesie cit.*, p. 537.

¹⁸ Cfr. Theodor W. Adorno, *Die Wunde Heine*, in Id., *Noten zur Literatur*, I, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1958, pp. 95-100; trad. it. *La ferita Heine*, in *Note per la letteratura, 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, pp. 90-95: 95.

¹⁹ Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge “Atemkristall”*, rev. Ausgabe, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, trad. it. *Chi sono Io, chi sei Tu? Su Paul Celan*, a cura di Francesco Camera, Marietti, Genova 1989. La discussione intorno a Gadamer e alla sua concezione dell’estraneo è sintetizzata da Christoph Jamme: “Se oggi Gadamer parla di un superamento dell’estraneità attraverso la comprensione, verrebbe da chiedersi se ciò non significhi forse una forma di *Aneignung*, incorporazione, assimilazione dell’estraneo, che toglie all’estraneo i suoi diritti. Se esiste – come esiste per l’hegeliano Gadamer – un *logos* universale, non potrà esistere qualcosa di radicalmente estraneo”. In alternativa Jamme propone il modello di Bernhard Waldenfels, la sua “concezione di una ‘responsive Rationalität’ [...] invece di rivolgersi direttamente all’estraneo e chiedersi *che cosa sia e a cosa serve*, sarebbe auspicabile partire dall’inquietudine che in noi sorge a contatto con l’estraneo. L’estraneo sarebbe allora ciò cui rispondiamo e dobbiamo rispondere, qualsiasi cosa diciamo o facciamo”. Cfr. Christoph Jamme, *Gibt es eine Wissenschaft des Fremden?*, in Iris Därmann-Christoph Jamme (a cura di), *Fremderfahrung und Repräsentation*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2002, pp. 183-208: 187-188. Cfr. anche Bernhard Waldenfels, *Topographie des Fremden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, p. 51.

prio negli anni in cui una devastante accusa di plagio lo incalzava, tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta, Celan aveva cercato un luogo nella sua poesia in cui poter dare energia fondativa, rigenerativa alle parole intese come Nomi biblici. Un luogo che Peter Waterhouse ha chiamato “Genesis-Gelände” [“territorio della genesi”]²⁰. In effetti Celan si impegna in una impresa di grandi proporzioni: unire il dialogismo di matrice buberiana, il cabalismo linguistico, mistico-negativo di Gerschom Scholem, l’eredità post-simbolista di Paul Valéry, la narrazione lirica della memoria di Mandel’stam. Ma se per un verso la disseminazione della sua scrittura sembra realizzare l’irripetibile, essa testimonia anche l’impossibilità dell’impresa. “Das Klinkerspiel gegen den Tod” [“il giochetto di sassolini contro la morte”]²¹ viene giocato, soprattutto nell’ultima fase della vita e della scrittura di Celan, sul filo della follia. La follia patita, e la follia scritta in parola, come luogo-limite, salto in una dimensione altra. Il salto, per sua natura, è puntuale: infatti, in qualche occasione, il velo dell’irripetibile si squarcia nell’ultimo Celan, ma solo brevemente.

Si può leggere Celan anche in modo diverso. La sua poesia estrema è traccia di ciò che, irrimediabilmente altro, resta fuori dal cerchio dell’io, anche quando l’io si dilata al massimo. È la testimonianza poetica ed esistenziale del limite di una identità che come destino ha accettato la capacità di aprirsi – “poroso”²² – al passaggio di altre lingue, altri tempi, altri luoghi sentiti come propri, eppure (o forse proprio perché) estranei, perduti o non posseduti. Questo sforzo enorme di ripetizione nasce dal trauma della guerra, della distruzione, dentro e fuori dai campi, che ha dilavato l’origine (luoghi, lingue, persone). Si sviluppa in spazi che sono storici e personali, ma approda a una poetica del vivere e dello scrivere “a fronte” [“gegenüber”] che riesce a parlare di una intera generazione: la generazione di una diaspora non

²⁰ Peter Waterhouse, *Im Genesis-Gelände. Versuch über Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Urs Engeler, Basel 1996.

²¹ Paul Celan, *LANDSCHAFT mit Urnewesen*, in *GW II*, p. 59; trad. it. *PAESAGGIO popolato di urne*, in Celan, *Poesie* cit., p. 599.

²² “La poesia: aperta, porosa, spugnosa” [“das Gedicht: offen, porös, spongiös”], scrive Celan in un appunto in *TCA M*, p. 105. O ancora, in un appunto del 1957 pubblicato in *TCA SG*, p. 60: “Le poesie sono configurazioni porose. La vita qui scorre e rifluisce, sotterranea e autonoma, riconoscibile e anche nella figura più estranea <più irri-conoscibile>” [“Gedichte sind poröse Gebilde. Das Leben strömt und sickert hier aus und ein, unterschwellig eigenwillig, erkennbar und in fremdster <und unerkennbar> Gestalt”].

solo ebraica. Esprime la condizione delle élite intellettuali provenienti dall'est, rifugiatesi a occidente, chi nell'altra metà d'Europa, chi in America, esuli che non smisero mai di guardare dall'altra parte, e di sentirsi testimoni scomodi, "a fronte" del passato, ma anche del presente²³. Dice anche la condizione di chi nello stesso tempo è straniero, e di casa solo nella lingua – qualunque sia la sua provenienza geografica.

La poesia di Celan si costituisce appunto come iterazione, in *figura*, di un'assenza. Questa assenza, questi assenti vengono continuamente chiamati in pagina, in maniera fatalmente incompleta, balbettante, in quasi-allegorie discontinue. A questa parzialità, per chi come Celan nonostante tutto, e in modo inattuale, si è fatto carico della totalità dei vivi e dei morti, è difficile sopravvivere. Noi, suoi lettori postumi, possiamo misurare il suo sforzo tragico, e la forza utopica che viene da una ripetizione non tautologica, che genera non l'omologo, ma figure analogiche che chiedono di venire decifrate come come epigrafi erose. "La tua poesia come epigrafia!" – annota Celan²⁴ rivolgendosi a se stesso. In un doppio senso: come lettura e decifrazione di segni commemorativi incisi su pietra, e come arte "lapidar"²⁵, lapidaria (funebre?). La poesia di Celan chiede ai lettori di venire "studiata". Con lo *studium*, ripetizione che tramanda una tradizione, i morti rivivono. L'arte funebre rilancia verso la vita. La vita si dà in quell' "a fronte" che è il testo, sia esso poesia o traduzione: è quello il luogo in grado di ri-generare il proprio referente. Scrive Celan:

Mi trovo su un piano spazio-temporale diverso rispetto a quello del mio lettore, che mi può capire solo "alla lontana". Non mi può afferrare del tutto, continua ad afferrare le sbarre della grata tra noi: "Il cerchio dell'occhio tra le sbarre | la palpebra animale ciliato | rema verso l'alto | libera uno sguardo". Questo dice il mio testo. E questo "sguardo liberato" attraverso le sbarre, questo "capire alla lontana" è già una riconciliazione, è già guadagno, forse è speranza. Nessuno è "come l'altro", e per questo forse deve studiarlo, l'altro – sia pure

²³ Penso a scrittori molto diversi fra loro come Gustaw Herling, Iosif Brodskij, Isaak B. Singer, Margarete Buber-Neumann, Milan Kundera. Cfr. il libro di interviste raccolte in Philip Roth, *Shop Talk. A Writer and His Colleagues and their Work*, Houghton Mifflin, New York 2001; trad. it. *Chiacchiere di bottega. Uno scrittore, i suoi colleghi e il loro lavoro*, Einaudi, Torino 2004, dove lo scrittore americano indaga il problema delle identità multiple di intellettuali che hanno vissuto le diaspore post 1945.

²⁴ TCA M, p. 98.

²⁵ *Ibidem*.

attraverso la grata. Questo *studium* è il lato “spirituale” del mio fare poesia, se proprio vuole²⁶.

La risposta alla domanda di Kierkegaard, su perdita e guadagno nella ripetizione, potrebbe dunque essere la seguente: *Una cosa guadagna ad essere ripetuta proprio perché nella ripetizione acquista consapevolezza di una perdita*. La perdita è necessaria, la parzialità è presupposto per una comunicazione autentica, fatta di attenzione, decifrazione dell’altro, a prima vista muto, opaco, incomprensibile, perduto, irraggiungibile. Non c’è alcuna velleità di ritorno a casa nell’originario – grande trappola del pensiero tedesco (e ce lo insegna un poeta nato in provincia, nel profondo est, vissuto nel *milieu* di una lingua tedesca decentrata, periferica). Ciò che è perduto si ri-manifesta come “fenomeno” in un senso etimologico legato al φαινέν, richiamato dallo stesso Celan, che ebbe a scrivere “la mia poesia ha carattere di fenomeno” [“phänomenalen Charakter”]²⁷. Un fenomeno che è voce e immagine: non immediatamente riconoscibile, straniante e straniera, proiettata in avanti nella percezione di chi legge, guarda, traduce, “a Nord del futuro”²⁸.

Proprio questa consapevolezza di uno scarto tra referente e rappresentazione apre uno spazio, o interstizio, di libertà. Esso si sovrappone al passato, crea connessioni nuove con ciò che è dicibile, ripetibile. Interspazi tra il passato e il qui, l’ora in cui scrivo, l’ora in cui leggo. Sono gli spazi mediani in cui è possibile l’umano: oggi, presente e parziale.

L’umano, qui inteso come singolarità mobile, continuamente si ridefinisce, si ri-configura per differenza.

Tra la pietra, la lapide, e la poesia, esiste un rapporto analogico fondato proprio su una particolare, positiva accezione della differenza e dello stare “entgegen”, “di fronte”. Come la poesia, scrive Celan,

la pietra si trova in un altro tempo: nell’interazione con essa, che in silenzio sta di fronte a noi [“dem uns *entgegenschweigt*”²⁹] proviamo a metterci in rapporto con lo spazio da cui essa si pone di fronte a noi [“dem Raum aus

²⁶ Dalla lettera di Celan a Hugo Huppert, in Hugo Huppert, *Spirituell. Ein Gespräch mit Paul Celan*, in Werner Hamacher - Winfried Menninghaus (a cura di), *Paul Celan. Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, pp. 319-320.

²⁷ TCA M, p. 216.

²⁸ Paul Celan, *IN DEN FLÜSSEN Nördlich der Zukunft*, in GW II, p. 14; trad. it. *NEI FIUMI a Nord del futuro*, in Celan, *Poesie cit.*, p. 517.

²⁹ Corsivo di Paul Celan.

dem er uns entgegensteht”³⁰]. Da quella posizione la nostra parola acquista colore e portata, il nostro parlare assume la propria direzione.

Osserviamo l’uso dei corsivi, attenti a isolare la parola *entgegen* dal silenzio, dallo “stare”. Nel suo saggio sulla poesia di Mandel’stam Celan usa parole simili, con un’analogia distribuzione dei corsivi:

La poesia è linguaggio di un singolo diventato figura [“Gestalt”], possiede una capacità di resistenza, permanenza, vigilanza, presenza [“Gegenständlichkeit, Gegenständigkeit, Gegenwärtigkeit, Präsenz”³¹].

Le caratteristiche di questa *Gestalt* di linguaggio sono indagate scavando nelle parole: la concretezza di un oggetto che “ci sta materialmente di fronte” [“Gegenstand”³²] ed è capace di resistenza, la qualità del suo “stare a fronte”, che è permanente [“Gegenständigkeit”], il suo essere presente [“Präsenz”] indagato nella radice linguistica tedesca, “Gegenwärtigkeit”. “Gegen-wärtig” è chi occupa un punto di osservazione e di attesa³³: “Warte”, che ancora una volta, si pone a fronte di altro, attende altro, attende ad altro. Non è una “Warte” come quelle fisse che si trovano nelle radure dei boschi, ma un osservatorio mobile, che cambia secondo ciò che le sta di fronte: “Oh diese wandernde leere gastliche Mitte” [“oh questo errante vuoto/ centro ospitale”]³⁴.

Gilles Deleuze nel 1969 rispondeva a un intervistatore con parole che provocano anche noi: “C’è una grande differenza tra il ripartire uno spazio fisso tra individui sedentari secondo confini o recinzioni, e il ripartire delle singolarità in uno spazio aperto senza recinzioni né proprietà”³⁵. Il gesto di porsi “a fronte”, in uno spazio senza

³⁰ Corsivo di Paul Celan.

³¹ La sequenza di Celan riprende la pagina del dizionario Grimm: “*gegenwart, gegenwaertigkeit, angesicht, conspectus, praesentia*”; cfr. DW V, col. 2281, 56.

³² Evidente anche qui la dimestichezza di Celan con le voci del dizionario Grimm. Del lemma GEGENSTAND leggiamo che i primi significati sono quelli di *res adversa*: resistenza (stare contro qualcosa o qualcuno), opposizione (dei pianeti). Solo nel XVIII secolo, con Christian Wolff, la parola assume il suo significato oggi corrente di *objectum*; cfr. DW V, col. 2264, 1.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Paul Celan, *ZU BEIDEN HÄNDEN*, in GW I, p. 219; trad. it. *A DRITTA E A MANCA*, in Celan, *Poesie cit.*, p. 367.

³⁵ Gilles Deleuze, *La quarta persona del singolare*, in Id., *Divenire molteplice. Nietzsche, Foucault e altri intercessori*, a cura di Ubaldo Fadini, Ombre corte, Verona 1999,

recinzioni né proprietà, in uno spazio irraggiungibile, se non attraverso una mappa mnestica, è ciò che Paul Celan ha lasciato impresso nella scrittura. Nella sua scrittura non cerchiamo Paul Antschel nato a Czernowitz il 23 novembre 1920 e morto a Parigi, suicida nella Senna, forse il 19 aprile 1970. Cerchiamo invece una voce, un io che è figura. Qualcuno che ha acceso una lampada nel buio assoluto. Qualcuno che legge nella propria mano aperta una carta geografica che non è inscritta in alcun altro luogo se non nel suo corpo. Lo vediamo intento in un esercizio chiromantico. La mano indica ciò che più profondamente appartiene a un artista – il lavoro di prima mano è il contrario del plagio³⁶. I nodi di una memoria che per lui è paesaggio, ed è la memoria sua più propria, e insieme la memoria collettiva di un intero spazio e tempo perduto, vengono tradotti in quella mano, in linee e punti. La mano stessa, a volte il corpo, o parti del corpo, sono un “territorio”, o una “landa” [“Gelände”³⁷]. L’intreccio delle linee della mano è l’insieme dei solchi tracciati dal linguaggio, dai linguaggi. Lo spazio interiore, il dolore dell’uomo-Celan, non sono sulla pagina, sono forse nelle lettere che ha scritto a donne amate, amiche, amici. Lo spazio interiore si proietta in una *figura* intermittente, che vibra nelle sue discontinuità, ma risuona nella ripetizione di nomi, luoghi, lingue lontane. Non esiste in alcun luogo, ma molti luoghi in essa convergono.

Ogni chiromanzia è sempre, soprattutto, rivolta al futuro. La vita, la speranza, di cui parla Paul Celan nonostante la fine tragica di Paul Antschel, sta nella pagina. La vita, la forza generatrice della lingua, è nel testo: a fronte. Tocca a noi decifrarla, a noi che a nostra volta ci troviamo da un’altra parte, lontani. Con la *sua* pagina aperta nel palmo della *nostra* mano.

pp. 88-92: 91; ma si veda soprattutto, nell’impostazione generale, Id., *Différence et répétition*, Puf, Paris 1968; trad. it. di Giuseppe Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.

³⁶ Dell’accusa di plagio mossa a Celan dalla vedova di Yvan Goll, e delle sue conseguenze devastanti per l’equilibrio psicologico di Celan si avrà modo di parlare a più riprese nel corso del libro.

³⁷ Paul Celan, *Engführung*, in GW I, p. 195; trad. it. *Stretta*, in Celan, *Poesie cit.*, p. 331.

Capitolo primo

Riscrivere l'Est

il mio male lontano, la sete distinta
come un'altra vita nel petto
Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio

Andrea Zanzotto¹

Tutti questi luoghi sono introvabili, non esistono; ma io so,
adesso soprattutto, so dove dovrebbero essere, e... trovo
qualcosa.

Paul Celan²

1. *Est non est*

Celan si allontana da Cernoviz³ nel 1945, poi da Bucarest nel 1946, e ancora da Vienna nel 1948 per approdare infine a occidente: a Parigi, dove si stabilisce fino al 1970, l'anno della sua morte. Sin dal primo momento si trova di fronte a un altrove senza luogo: la Bucovina cancellata. Proprio la caratteristica di non-più-luogo conferisce all'est lontano nello spazio e nella (dalla) storia un valore figurale e utopico. L'uomo che già nel 1948 si definiva "uno degli ultimi rap-

¹ Andrea Zanzotto, *ORMAI*, in Id., *Dietro il paesaggio*, Mondadori, Milano 1951, p. 18.

² Paul Celan, *Der Meridian*, in GW III, p. 202; d'ora in poi: *Der Meridian*; trad. it. *Il meridiano. Discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner, Darmstadt, 22 ottobre 1960*, in Paul Celan, *La verità della poesia. Il meridiano e gli altri scritti in prosa*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Einaudi, Torino 1998, pp. 3-22: 20; d'ora in poi: *La verità della poesia*.

³ Il nome della città natale di Celan ha cambiato ortografia più volte, a seconda della sua appartenenza politica: austroungarica, rumena, ucraina. Nel discorso critico verrà usato prevalentemente il toponimo italiano (Cernoviz). I toponimi asburgico (Czernewitz), rumeno (Cernăuți), ucraino (Černivci) occorreranno laddove si considera la città nella sua prospettiva storica.

presentanti della spiritualità ebraica in Europa”⁴ riconfigura gli spazi geografici scomparsi in *loci* mnestici. Già Peter Szondi considerava l’esistenza poetica di Celan a partire da una perdita inscritta nella sua vita, come ferita e come memoria⁵. Più recentemente, Leonard Olschner ha mostrato come la poesia di Celan non abbia nulla a che vedere con la fiorente *Heimatsdichtung*, “poesia della terra d’origine” bucoviniense. Celan parla di *Heimweh*, “nostalgia della terra natia”, paradossalmente solo nelle poesie scritte ancora a Cernoviz⁶, poi non più⁷. Egli infatti – come ebbe a scrivere glossando una frase di Jean Améry – non si sentiva a casa propria nemmeno quando era in patria⁸; si volge verso

⁴ Così si definiva Celan in una lettera ai parenti emigrati in Israele nel 1948; in Bianca Rosenthal, *Quellen zum frühen Celan: der Alfred Margul-Sperber Nachlaß in Bukarest*, “Zeitschrift für Kulturaustausch”, 3 (1982), pp. 227-231: 230.

⁵ In particolare, a proposito di *Engführung* [Stretto], Szondi scrive “che l’esistenza, secondo Stretto, si raggiunge solo quando si è tornati (alle proprie origini? Alla propria madre? A quel ricordo indelebile che è stato per Celan la morte della madre in un campo di concentramento). L’esistenza autentica si confonde con la non esistenza, o meglio è esistenza solo se resta fedele alla non-esistenza, se diviene memoria di essa”; cfr. Peter Szondi, *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*, in Id., *Celan-Studien*, a cura di Jean Bollack con la collaborazione di Henriette Beese et al., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 61-62; trad. it. *Lettura di ‘Stretto’. Saggio sulla poesia di Paul Celan*, in Id., *L’ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, Gallio, Ferrara 1990, p. 24.

⁶ Cfr. FW, pp. 9, 11, 30.

⁷ Leonard Moore Olschner, *Paul Celans Poetik der Heimkehr*, “Celan-Jahrbuch”, VIII (2001-2002), pp. 75-114: 84. Il motivo del ritorno e della memoria anche in Anja Lemke, *Andenken “zeit tief gegittert”. Zum Wandel der Erinnerung in der Poetik Paul Celans*, in Anil Kaputanoglu, Nicole Meyer (a cura di), “Nur das Auge weckt mich wieder...”. *Erinnerung – Text – Gedächtnis*, Lit Verlag, Münster 2002, pp. 253-277; Peter Rychlo, *Der slawische Meridian im Werk Paul Celans*, in Andrei Corbea-Hoisie (a cura di), *Paul Celan. Biographie und Interpretation, Biographie et interpretation*, Suger-Polirrom Editura, Paris-Bucureşti 2000, pp. 119-131. Una ricca e dettagliata analisi critica della costellazione storico – culturale bucovina, riferita non solo a Celan ma a tutto il *milieu* della regione in Amy D. Colin, *At the Crossroads of Traditions: Paul Celan’s Native Contextuality*, in Ead., *Holograms of Darkness*, Indiana UP, Bloomington-Indianapolis 1991, pp. 3-52. Sulla condizione dell’esilio e sulla sua ricaduta poetica cfr. Helmut Pfanner, *Der zweite Weltkrieg und die Exilanten: eine literarische Antwort*, Bonn 1991; Id., *Verhinderte Heimkehr. Das Heimkehr-Motiv in der deutschen Nachkriegslyrik*, “Zeitschrift für deutsche Philologie”, CVIII (1989), pp. 221-244. Sul rapporto di Celan con la topografia del passato orientale e quella del suo presente occidentale cfr. il numero monografico della rivista “Arcadia”, a cura di Jürgen Wertheimer, XXXII, 1 (1997), *Celan und/in Europa*.

⁸ “Non mi sentivo a casa nemmeno quando ero in patria”: annotazione autografa di Celan in Jean Améry, *Wieviel Heimat braucht der Mensch?* in Id., *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Klett-Cotta, Stuttgart 1978, p. 78. Il

un est da considerare dal punto di vista iconologico, più che storico-geografico⁹:

Il paesaggio dal quale io – e per quali vie traverse! Ma poi esistono: vie traverse? – il paesaggio dal quale io giungo fino a Loro è probabilmente sconosciuto alla maggior parte di Loro. È il paesaggio in cui stava di casa una parte non trascurabile di quelle storie cassidiche che Martin Buber ha rinarrato in tedesco a tutti noi. Era, se posso ancora aggiungere a questo schizzo topografico qualcosa che adesso, da tanto lontano mi si ripresenta agli occhi, – era una contrada [*Gegend*] in cui vivevano uomini e libri. Laggiù, in quella ex provincia del dominio asburgico ora privata di ogni memoria storica...¹⁰

La scrittura è situata in una “non-più-terra”, senza storia né nome. Anzi: non è terra [*Land*], bensì paesaggio [*Landschaft*], ovvero “Gegend”, felicemente tradotta da Giuseppe Bevilacqua con “contrada”. *Contrada* come *Gegend* racchiude in sé la parola latina *contra*, tedesco *gegen*¹¹. Essa è la terra che resta *contra*, di fronte, ma è cancellata. Il passato “di uomini e libri”, di “storie cassidiche” è ormai, nel tempo presente, una *non-referenza*. L’oggi è silenzio, dimenticanza, assenza.

Celan vive e scrive in occidente guardando costantemente dall’altra parte, a est. Ma in quale spazio è collocato questo est? In quale tempo?

In *Vor einer Kerze* [*Dinanzi a una candela*] poesia raccolta in *Von Schwelle zu Schwelle* [*Di soglia in soglia*, 1957] è una voce a parlare di fronte alla fiammella, e si rivolge alla candela, la candela della memoria, e insieme a un tu femminile teso tra passato materno e presente coniugale¹²:

riferimento all’esemplare nella biblioteca di Celan è riportato in Olschner, *Paul Celans Poetik der Heimkehr* cit., p. 84.

⁹ Cfr. Olschner, *Paul Celans Poetik der Heimkehr* cit., p. 99.

¹⁰ Paul Celan, *Ansprache. Anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen*, in GW III, p. 185-186: 185; d’ora in poi: *Ansprache...*; trad. it. *Allocuzione. In occasione del conferimento del Premio letterario della Libera Città Anseatica di Brema*, in *La verità della poesia* cit., pp. 34-36: 34; d’ora in poi: *Allocuzione...*

¹¹ Interroghiamo le parole: “*contrada*, da **contrāta*, [regione] che sta di fronte, poi regione vicina”; cfr. Cortellazzo-Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana* cit., I, p. 275. *Gegend*, anticoaltotedesco **gegende*, traduzione dal latino *contrāta*, *gegenüberliegendes Gelände*; cfr. Gerhard Wahrig, *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Mosaik Verlag, München 1985, col. 1459.

¹² Cfr. l’interpretazione di Giuseppe Bevilacqua, *Lettura di Vor einer Kerze*, in Id., *Lecture celaniane*, Le Lettere, Firenze 2001, pp. 84-95.

Du bleibst, du bleibst, du bleibst
 einer Toten Kind,
 geweiht dem Nein meiner Sehnsucht,
 vermählt einer Schrunde der Zeit,
 vor die mich das Mutterwort führte,
 auf daß ein einziges Mal
 erzittere die Hand,
 die je und je mir ans Herz greift!¹³

[Tu resti, tu resti, tu resti | figlia di una morta, | consacrata al no del mio rimpianto, | coniugata a un crepaccio del tempo, | cui mi guidò la parola di mia madre, | affinché un'unica volta vacilli la mano | che più e più mi afferra il cuore.]

Il “crepaccio del tempo” è un lembo da cui a precipizio si guarda nella memoria. Introduce in un luogo che viene indicato con precisione, ma non esiste più in quanto tale, e mai potrà/vorrà essere raggiunto dal poeta. È lo *spazio* determinato dal *tempo*, è la terra in cui è nata e morta la madre. Celan costruisce un apparato mnemotecnico che nel ‘ripetere’ (riscrivere nella mente e sulla pagina) *ciò* che non è più lo trasforma in spazio-tempo di incontro con *chi* non è più. Ma questo qualcuno-qualcosa, questo chi, ritornante sotto altra forma e estensione, testimonia di un’ultima possibilità della poesia, ma anche della sua impossibilità di ripristinare ciò che è danneggiato, di sanare le ferite. È scomparsa l’identità culturale e persino geografica di luoghi orientali da cui Celan proviene e con cui egli per tutta la vita mantiene viva una relazione attraverso la scrittura, senza mai tornarvi. Proprio perché assente essa costituisce uno degli impulsi nascosti della poesia celaniana¹⁴. La Bucovina, la Romania, l’Ucraina: diventano

¹³ Chiusa di Paul Celan, *Vor einer Kerze*, GW I, p. 111; trad. it. *Davanti a una candela*, in Paul Celan, *Di soglia in soglia*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Einaudi, Torino 1996, p. 55; ora anche in Celan, *Poesie* cit., pp. 185, 87.

¹⁴ Sulla giovinezza di Celan a Czernowitz e sull’ambiente intellettuale della città cfr. Israel Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979; Petre Solomon, *L’adolescence d’un adieu*, Climats, Castelnaud-le-Lez 1990 (ed. or. *Paul Celan. Dimensiunea romanesca*, Bucuresti 1987); Edith Silbermann, *Erinnerungen an Paul (Celan-Antschel)*, in Amy D. Colin (a cura di), *Argumentum e Silentio. Internationales Paul Celan Symposium*, De Gruyter, Berlin-New York 1987, pp. 427-443; Felstiner, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew* cit.; sulla cultura della Bucovina: Hartmut Merkt, *Poesie in der Isolation. Deutschsprachige jüdische Dichter in Enclave und Exil am Beispiel von Bukowiner Autoren seit dem 19. Jahrhundert. Zu Gedichten*

subtesto, cifra. Ma si tratta di uno spazio molto più ampio della vera e propria Bucovina: va oltre ogni territorio rintracciabile sulle carte geografiche, anche quelle antiche. I riferimenti nella scrittura di Celan sono continui, distribuiti secondo registri ed evidenze diverse in tutta l'opera, anche la più tarda. Nelle poesie non viene mai indicato direttamente il toponimo *Bucovina* o secondo l'ortografia tedesca *Bukowina*. Al contrario, nel carteggio con la moglie Gisèle ricorre spesso l'appellativo a lei rivolto di "Imperatrice di tutte le Bucovine", che da un lato segnala l'importanza del luogo e del nome, dall'altro ne rivela il valore allegorico. Non della Bucovina storica e geografica si tratta, ma di un luogo che possa meritare il nome di casa, patria, dimora – nell'oggi, che porti dentro di sé il passato distrutto. È questo il significato che rende possibile il cortocircuito tra la provenienza francese della moglie e l'origine orientale dell'appellativo a lei rivolto. Ancora, negli ultimi mesi di vita trascorsi con l'amica di gioventù ritrovata in Israele, Ilana Shmueli, alla disperata e disillusa ricerca di una nuova patria si sovrappone il sollievo di un ritorno, nel linguaggio condiviso, al

von Rose Ausländer, Paul Celan und Immanuel Weißglas, Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund, Wiesbaden 1999; Helmut Böttiger, *Orte Paul Celans*, Zsolnay, Wien 1996; Ernst Wichner-Herbert Wiesner (a cura di), *In der Sprache der Mörder. Eine Literatur aus Czernowitz, Bukowina. Ausstellungsbuch*, Literaturhaus, Berlin 1993; Harald Heppner (a cura di), *Czernowitz. Die Geschichte einer ungewöhnlichen Stadt*, Böhlau, Wien 2000; Axel Gellhaus-Peter Rychlo (a cura di), *Paul Antschel/Paul Celan in Czernowitz*, "Marbacher Magazin", Sonderheft 90 (2000); molto ricco e argomentato, sia per la discussione bibliografica, sia per la discussione del rapporto di Celan con l'origine tedesco-bucovina-rumena, Andrei Corbea-Hoisie, *Paul Celan et la langue Roumaine*, in Id. (a cura di), *Paul Celan. Biographie und Interpretation* cit., pp. 98-118; sulla storia sociale e culturale della Bucovina: Raimund Friedrich Kaindl, *Geschichte der Bukowina von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, 3 voll., Pardini, Czernowitz 1888-1903; Franz Lang (a cura di), *Buchenland. 150 Jahre Deutschtum in der Bukowina*, Verlag des Südostdeutschen Kulturwerks, München 1961; Horst Fassel-Margareta Jumugă (a cura di), *Deutsche Sprache und Kultur in der Nordmoldau*, Jassyer Beiträge zur Germanistik, Iasi 1983; Emanuel Turczynski, *Geschichte der Bukowina in der Neuzeit. Zur Sozial- und Kulturgeschichte einer mitteleuropäisch geprägten Landschaft*, Harassowitz Verlag, Wiesbaden 1993; Cécile Cordon-Helmut Kusdat (a cura di), *An den Zeiten Ränder: Czernowitz und die Bukowina. Geschichte, Literatur, Verfolgung, Exil*, Theodor Kramer Verlag, Wien 2002; suggestive le pagine che Claudio Magris dedica a Celan e alla Bucovina in Id., *Danubio*, Garzanti, Milano 1988, pp. 376-379; sul mondo degli *štetl* (con particolare attenzione alla Galizia di Joseph Roth), per molti versi paragonabile al mondo bucovino, cfr. Claudio Magris, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Einaudi, Torino 1971, parti I e II.

tedesco di Czernowitz, al “*czernowitzeln*” – allo scherzare nel proprio, originario idioletto¹⁵.

2. *Il nuovo paesaggio, di parole*

A differenza di Rose Ausländer, che nella sua “parola matria”, nel “Mutterland Wort” riesce ad abitare¹⁶, Celan per tutta la vita tenta di disegnare la sua carta geografica, il suo luogo, continuamente attraversato da crepacci e interruzioni, fatto di sabbie e ghiacci inospitali, inabitabile, se non per brevi attimi, sempre esposti al pericolo di cadute in profondità (o altezze) fagocitanti. La cifra del paesaggio celaniano è quella della non appartenenza, in questo anche politicamente e ideologicamente lontana “dalle tradizioni della lirica della natura e della patria che avevano sostenuto la pittura di paesaggio” nel XIX secolo, e che facevano parte del bagaglio culturale delle identità nazionali. Il *topos*, dopo l’uso aberrante fatto dalla lingua nazionalsocialista di parole come *Lebensraum*, *Blut und Boden*, *Volk*, *Arbeit*, non era più fungibile direttamente, ma solo svuotato di ogni connotazione referenziale¹⁷. Il paradosso e la sfida di Celan stanno nel tentativo di costruire una referenzialità diversa. Tra le carte preparatorie al *Meridian* (1959-60) leggiamo alcune brevi note, che per quanto laconiche, indicano un’ipotesi poetica. Il nuovo paesaggio di parole rompe il tabù, supera il trauma, compiendo il salto dalla memoria storica alla (parzialissima) riconfigurazione.

Leggiamo una sequenza importante¹⁸:

¹⁵ Cfr. Ilana Shmueli, *Sag, daß Jerusalem ist. Über Paul Celan: Oktober 1968 – April 1970*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002; trad. it. *Di che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970*, a cura di Jutta Leskien e Michele Ranchetti, Quodlibet, Macerata 2002. Recente la pubblicazione integrale del carteggio Paul Celan-Ilana Shmueli, *Briefwechsel*, a cura di Ilana Shmueli e Thomas Sparr, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

¹⁶ Rose Ausländer, *Mutterland*, in Ead., *Gesammelte Werke*, a cura di Helmut Braun, Frankfurt am Main 1984, IV, p. 98.

¹⁷ Questo aspetto viene sviluppato da Ulrich Baer, *Remnants of Song. Trauma and The Experience of Modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan*, Stanford UP, Stanford 2000; e nella trad. ted. riveduta *Traumadentung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, pp. 221-228; cfr. anche, più in generale, Simon Shama, *Landscape and Memory*, Knopf, New York 1996.

¹⁸ TCA M, p. 102.

Grata di linguaggio – Grata di spazio
 Poesie come paesaggi di parole
Il nuovo paesaggio di parole / quanto a ciò, tabù linguistico
 Ricordo – anamnesi etc.
 Spazi linguistici
 la poesia ha tempo e non ha tempo¹⁹.

Il linguaggio si distende sullo spazio, le parole segnano la nuova geografia. Seguiamo l'anamnesi, o meglio anabasi: il nuovo paesaggio di parole è insieme spazio, tempo e voce assente che ritorna presente attraverso la nuova “grata” [“Gitter”] faticosamente ricostruita. La poesia “ha tempo”, ha un tempo proprio, e “non ha tempo”. Cosa vuol dire? Altri passi da Celan ci dicono che la poesia “si protende nel tempo”²⁰ di chi la scrive, ma anche di chi la legge. Ha *diversi* tempi, è capace di rovesciare la cronologia. Celan della Bucovina fa rivivere sulla pagina gli aspetti figurali. *Brunnenland*: terra dei pozzi, a migliaia visibili ancora oggi nella campagna intorno all’odierna Černivci, ma anche metaforicamente terra permeabile, attraversata da corsi d’acqua sotterranei pronti a sgorgare, a far circolare la vita. *Buchenland*: le genti tedesche di quell’area chiamavano il loro idioma “Buchenlanddeustch”; questo antico nome porta, ormai per Celan, inscritto dentro di sé un destino sinistro: richiama per omofonia *Buchenwald*, un luogo di morte che la crudeltà della storia ha situato proprio sulla collina di fronte a Weimar, la culla della *Humanität* tedesca. *Kronland*: “Terra della corona”, a sottolineare il senso di appartenenza all’identità austroungarica tramontata, ma anche in chiara allusione alla sua poetica del ripristino della “Würde”, della dignità dell’uomo, che si può seguire nel complesso figurativo della “Corona” di ciò che è “Königlich” [“regale”], nell’uomo. Celan si concentra su aspetti caratteristici del paesaggio: alberi, fiori, fontane e pozzi. I fiumi, il mare (il Mar Nero), le montagne dolci e le colline sinuose, il vento, la neve. Nelle poesie più remote usa il tono delle canzoni e delle ballate tipiche della tradizione romantica tedesca e di quella popolare rumena²¹. Il repertorio assume tuttavia un valore

¹⁹ *Ibidem*: “Sprachgitter – Raumgitter || Gedichte als Wortlandschaften | Die neue Wortlandschaft | dazu Sprachtabu || Erinnerung – anamnesis usw. || Sprachräume || Das Gedicht hat Zeit und hat keine Zeit” [sottolineatura di Paul Celan].

²⁰ Paul Celan, *Die Dichtung Osip Mandelstamms*, in TCA M, p. 215; trad. it. *La poesia di Osip Mandel’stam*, in Celan, *La verità della poesia* cit., pp. 47-56: 49.

²¹ Dalla tradizione popolare rumena Celan mutua immagini e ritmi della *doină*, ballata in distici di argomento per lo più elegiaco, di lamento per l’assenza di luoghi o per-

allegorico inquietante. Il paesaggio si sovrappone ad attributi materni. Non della madre-terra, ma della madre-morta. La forza evocatrice e consolatoria della tradizione popolare, così come del lessico regionale, nella poesia giovanile di Celan viene già messa in questione. Il canto non restituisce la madre né il paesaggio in cui lei visse e fu assassinata. Esso è traccia da incidere in un territorio di segni che saranno madri in quanto matrici, generatrici di qualcosa di nuovo. I nomi, i paesaggi con i loro correlativi oggettivi botanici, funzionano come *loci* inquietanti, prossimi alla zona traumatica, tra le rovine di un teatro geografico della memoria. Le immagini di neve rimandano all'Ucraina, e sono associate a morte e violenza. Specularmente, le immagini d'acqua rimandano alla Bucovina con implicazioni di vita e rinascita. Ucraina, Bucovina: le terre di un passato sepolto, di una madre letteralmente affondata nella neve, sulle rive del fiume Bug, in Transnistria, uccisa per mano nazista²². Ma Ucraina e Bucovina non sono due realtà spaziotemporali diverse: esse insistono sugli stessi luoghi: "Illeggibilità di questo | mondo: tutto doppio", scrive Celan in una poesia tarda di *Schneepart* [*Parte di neve*]²³. È proprio la madre (madre-terra, madre-terra) a tornare in vita, come acqua dei fontanili bucovini, ma anche – lo vedremo più avanti – a dare volto e corpo alla morte, all'annullamento, alla distruzione. Raccogliere la parola materna così com'è, cristallizzata, e farla scorrere nel verso. È questo il senso della ballata *So bist du denn geworden* [*E tu così sei divenuta*]²⁴ pubblicata in *Mohn und Gedächtnis*, e composta a Parigi nel 1950²⁵: "Du steigst in alle Brunnen, | du schwebst durch jeden Schein" [riemergo in ogni fonte, | sospesa in ogni riflesso"]. La parola materna rivive nella voce tedesca del figlio, che scrive un tedesco straniato e parla un tedesco straniero, con un accento orientale, post-asburgico, non più udibile oggi, se non nei documentari di Volker Koepp²⁶.

sone. Cfr. Colin, *Holograms of Darkness* cit., pp. 46-48. Ma v. anche l'ampia trattazione di Barbara Wiedemann, *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Niemeyer, Tübingen 1985, soprattutto le pp. 155-223.

²² Cfr. *Espenbaum*, in GW I, p. 19; trad. it., *Albarella*, in Celan, *Poesie* cit., p. 22.

²³ GW II, p. 338; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 1109.

²⁴ GW I, p. 59; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 97.

²⁵ Cfr. il commento di Barbara Wiedemann in DG, p. 614.

²⁶ Regista e documentarista tedesco di origine polacca, autore dei film documentari *Herr Zwilling und Frau Zuckermann* (Vineta Film, Berlin 1998) e *Dieses Jahr in Czernowitz* (Vineta Film, Berlin 2004). Nei suoi film è possibile ancora vedere interviste ad anziani abitanti dell'antica "Czernowitz" o a gruppi germanofoni emigrati dopo la guerra, rivivere le loro storie e ascoltare il loro particolare accento.

Il progressivo farsi testo, farsi materia mnestica della madre, è accompagnato da un distacco dai modelli di Rainer Maria Rilke e Stefan George²⁷ e una acquisizione di intimità con la scrittura kafkiana²⁸. Kafkiane sono certe figure, come la ferita che cresce in forma di rosa²⁹ – per esempio in *Winter [Inverno]*, del 1942, scritta sotto l'impatto della morte dei genitori:

Dran hängt zuweilen eine Rosenstunde.
Verlöschend. Eine. Immer eine...
Was wär es, Mutter: Wachstum oder Wunde –
versänk ich mit im Schneewehn der Ukraine?³⁰

[Ogni tanto vi si posa un'ora di rose. | Si estingue. Una. Sempre una... | Cosa accadrebbe, madre: crescita o ferita – | Se anch'io sprofondassi in uno spirare di neve ucraina?]

Nell'“ora di rose”: “crescita o ferita?”, “Wachstum oder Wunde?”. Celan scrive di una ferita che non si chiude e di una nuova vocazione poetica che su quella ferita mai chiusa concreosce³¹.

²⁷ Cfr. le pagine di Israel Chalfen sulla passione rilkeana del giovane Celan in Chalfen, *Paul Celan* cit., pp. 68-70.

²⁸ Celan si è poi laureato, a Parigi, con una tesi su Kafka; non c'è traccia del suo lavoro di tesi né dei suoi appunti. Furono probabilmente distrutti da lui stesso, a causa dei conflitti con il relatore, un germanista dal passato che Celan sospettava connivente con il governo di Vichy; cfr. il commento in C, II, p. 53. Sul rapporto Celan-Kafka cfr. Francesco Camera, *Paul Celan. Poesia e religione*, Il melangolo, Genova 2003, pp. 157-186; Chiara Sandrin, *Celan e Kafka. Un'escatologia occidentale*, in Guido Massino-Giulio Schiavoni (a cura di), *Stella Errante*, Il mulino, Bologna 2000, pp. 237-256.

²⁹ Nel *Medico condotto* di Franz Kafka *Rosa* si chiama la servetta abbandonata dal medico in balia di personaggi infernali, *rosa* è la ferita verminosa che il medico scopre sul fianco del paziente, *una rosa* sembra quella ferita, una rosa di bellezza atroce; cfr. Franz Kafka, *Ein Landarzt*, in Id., *Sämtliche Erzählungen*, a cura di Paul Raabe, Fischer Frankfurt am Main 1988, pp. 124-128; trad. it. *Un medico condotto*, in Id., *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, a cura di Andreina Lavagetto, Feltrinelli, Milano 1991, pp. 152-156.

³⁰ FW, p. 68.

³¹ Barbara Wiedemann legge l'opera del giovane Celan degli anni bucovini sotto il segno di una poetica del dolore, maturata a contatto con le letture e le traduzioni da Yehuda Halevy (1086-1145). Halevy fu il più importante poeta sefardita della Spagna medievale. Nel dialogo immaginario con la madre deportata e uccisa si può leggere l'eco di lamentazioni tipiche della tradizione ebraica, molto frequenti anche nell'opera di Halevy. Le traduzioni celaniane del poeta medievale accentuano “la tensione tra distruzione e energia creativa che ad essa reagisce”; nell'inverno ucraino “solo lo schiaffo vio-

Kafkiana è l'atmosfera di *Heimkehr*³² [*Ritorno*] – e non solo per il titolo. Torna la neve “sempre più fitta”, “dichter und dichter”. “Colore di colomba, come ieri”. La colomba dei morti, che sin dai tempi antichi riposavano in *colombaria*, e colomba della pace.

Schneefall, dichter und dichter,
taubenfarben, wie gestern,
Schneefall, als schliefst du auch jetzt noch.

[Neve, più fitta e più fitta, | colore di colomba, come ieri, | neve, come se tu dormissi ancora.]

Il bianco della neve è segnato da una “traccia di slitta” che marca il passaggio del “Perduto”, di “Chi si è perso” [“die Schlittenspur des Verlorenen”]. Celan si serve dell'espedito del participio sostantivato. Non si tratta qui della terra che si chiama “Perduta” (lo vedremo più avanti nel commento a EIS, EDEN)³³, ma di una persona “Perduta”.

Weithin gelagertes Weiß.
Drüberhin, endlos,
die Schlittenspur des Verlorenen.

[Bianco depositato a distesa. | Più in là, senza fine, | Il solco della slitta del Perduto.]

Si potrebbero evocare qui, per analogia, l'agrimensore K. del *Castello*, o il medico condotto di Kafka che corre all'infinito sulla sua slitta trainata dai “cavalli di Ade”³⁴, per sempre, nelle nevi eterne, tra la vita e la morte. Invece, diversamente da quanto accade nel paesaggio kafkiano, in questa landa bianca sotto la neve ancora si annida un aggettivo materno a connotare una crescita, per quanto dolorosa:

lento del vento riesce a rendere percepibile l'ora di rose”; così Barbara Wiedemann, “*Im Osten weilt mein Herz*”, “Arcadia”, XXXII, 1 (1997), *Celan und/in Europa*, pp. 28-37: 31-34.

³² Composta tra il 1955 e il 1956 Celan a più riprese, raccolta poi in *Sprachgitter*, GW I, p. 156; per il commento cfr. DG, p. 647; trad. it. sotto il titolo di *Ritorno in patria*, in Celan, *Poesie cit.*, p. 263.

³³ Cfr. *infra*, pp. 40-42.

³⁴ Cfr. Ida Porena, *I cavalli di Ade. Una lettura del Landarzt*, in *Il Cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, a cura di Paolo Chiarini con la coll. di Bernhard Anton Kruse, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2003, II, pp. 579-590.

“geborgen” [“in una sicurezza uterina”] “stülpt sich empor” [“emerge turgido”] come in colline e avallamenti, il dolore³⁵. Fa male agli occhi nonostante sia invisibile. Ma proprio il dolore ne rivela la presenza, la “crescita”.

Darunter, geborgen,
stülpt sich empor,
was den Augen so weh tut,
Hügel um Hügel,
unsichtbar.

[Sotto, raccolto e sicuro, | si leva turgido | ciò che tanto agli occhi fa male,
| colle dopo colle, | invisibile.]

Si espande, cifrato, il motivo della crescita e della ferita. Di colle in colle, nel paesaggio bucovino. Ogni colle nasconde un tumulo e una memoria turgida, invisibile ma lancinante. Su ciascuno un pezzo di legno, un paletto, di quelli che servono a fissare le tende – è piantato nel terreno, sta lì per qualcos'altro: un io ammutolito; ma riprende anche l'eco di una voce antica, di Isaia e dello *Zohar* (*I tuoi occhi vedranno Gerusalemme, dimora tranquilla, tenda inamovibile, i cui paletti non saranno più divelti, né più staccata alcuna delle funi – Is 33, 20*)³⁶.

Auf jedem,
heimgeholt in sein Heute,
ein ins Stumme entglittenes Ich:
hölzern, ein Pflock.

[Piantato in ogni colle | trascinato a casa fino al suo oggi, | un io deviato e muto: | come di legno, un paletto.]

Il vento ghiacciato porta da lontano una sensazione dolorosa e nello stesso tempo – viene dal materno. Al paletto è fissata una ban-

³⁵ Probabilmente questo paesaggio-figura si materializza per Celan dieci anni dopo a Cerveteri. Forse per questo egli rimase così colpito dalla visita alla necropoli etrusca. Racconta Ida Porena, che lo accompagnò in quella gita, di come Celan si aggirasse, assente e immerso in un'altra dimensione, tra i tumuli della città dei morti.

³⁶ *Sefer ha-zohar. Idra rabba. Il libro dello splendore. Grande assemblea*, in Giulio Busi-Elena Loewenthal (a cura di), *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo*, Einaudi, Torino 1995 e 1999, p. 484.

diera bianca, di pace e di morte, come neve e colomba. Il ritorno a casa è abitare questa sensazione, fissarla, straccio di bandiera ormai bianca al muto picchetto dell'io che trattiene una traccia di memoria e di dolore. La bandiera che sventola segnando la direzione da cui il vento proviene.

Dort: ein Gefühl,
vom Eiswind herübergeweht,
da sein taube-, sein schnee-
farbenes Fahmentuch festmacht.

[Là: il suo straccio di bandiera colore | di colomba, colore di neve la tiene ferma: | una sensazione, trasportata | dal vento ghiacciato.]

Kafkiano è anche lo “scavare cieco” in *Schneebett*³⁷ [*Letto di neve*]. Occhi, ciechi, scavano dentro un letto di neve. Letteralmente scavano nel corpo della terra. Verso il basso, aprono cunicoli illuminati da una lanterna da minatori (“Geleucht”). La ripetizione della parola “Occhi” è moltiplicazione di sguardi nel buio. È congiunzione col sottosuolo. La notte: luogo sotterraneo con cui diventare una sola carne. Anche qui la kafkiana “bestia-che-scava”³⁸ torna nella filigrana del testo: “Wir sind ein Fleisch mit der Nacht | In den Gängen, in den Gängen“ [“Siamo una sola carne con la notte. | Nei cunicoli, nei cunicoli”].

Il tardo Celan torna a usare la cifra della neve, la neve caduta sulla madre in suolo ucraino, per ancorare le domande restate senza risposta: sulla poesia, sulla lingua, sulla scrittura, e tentare una risposta. Lo fa in una poesia del 1966, raccolta in *Atemwende: Keine Sandkunst mehr* [*Non più arte di sabbia*].

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.
Nichts erwürfelt. Wieviel
Stumme?
Siebenzehn.

³⁷ Ancora da *Sprachgitter*, in GW I, p. 168; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 283.

³⁸ Cfr. Franz Kafka, *Der Bau*, in Id., *Sämtliche Erzählungen* (a cura di Paul Raabe) cit., p. 283; trad. it. *La costruzione* [secondo altre traduzioni correnti: *La tana*], in Id., *Josefine la cantante. Cinque storie di animali*, a cura di Camilla Miglio, Donzelli, Roma 2000, pp. 57-92.

Deine Frage – deine Antwort.
 Dein Gesang, was weiß er?
 Tiefimschnee,
 Iefimschnee,
 I – i – e³⁹

[NON PIÙ ARTE-SABBIA, non libro-sabbia, non maestri. | Gettando i dadi: nulla. Quanti muti? | Dici-assette. | La tua domanda – la tua risposta. | Il tuo canto, che ne sa? | Infondoallaneve, | Fondoallaneve | O – o – e⁴⁰]

Sembra scritta contro la *Kunst*, contro l'arte esatta e divinatoria, contro la magia della parola. Questa lirica esprime una tragica diffidenza verso le possibilità dell'arte di riuscire a rispondere alla voce che viene, lontana, dal ricordo, dalla neve. Viene evocata, e insieme abiurata, un'"arte" (forse funebre) "della sabbia". Arte della sabbia era stata anche la poesia del primo Celan, l'autore di *Der Sand aus den Urnen* [*La sabbia delle Urne*⁴¹]. L'arte qui – sembra indicarci Celan – non interroga la sabbia, bensì la neve. Ma non ci sono maestri, nessuno parla. Né il "Meister aus Deutschland", il Maestro di morte di *Todesfuge*⁴², né il Maestro di poesia Mallarmé. I dadi lanciati non indicano numeri, ma il nulla. Diciassette i presenti, muti. Tra gli interpreti c'è chi legge questo diciassette come amputazione della antica preghiera dei Diciotto o delle Diciotto Benedizioni⁴³. Si tratta della preghiera conclusiva del servizio sinagogale. È tripartita:

³⁹ GW II, p. 39; trad. it. adattata da Giuseppe Bevilacqua, in Celan, *Poesie* cit., p. 563.

⁴⁰ Traduzione adattata da Giuseppe Bevilacqua, in Celan, *Poesie* cit., p. 563.

⁴¹ Paul Celan, *Der Sand aus den Urnen. Gedichte, mit zwei Originallithographien von Edgar Jené*, Söxl, Wien 1948, prima edizione ritirata dal commercio per eccesso di refusi, ora in GW III, pp. 9-63; con lo stesso titolo si apre la prima sezione del volume successivo, *Mohn und Gedächtnis* [*Papavero e memoria*], che dell'*opera prima* accoglie alcune liriche; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., pp. 4-59.

⁴² *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, "La morte è un maestro tedesco", o meglio: "che viene dalla Germania" – verso tratto dalla poesia forse più nota di Celan, *TODESFUGE*, scritta nel 1945 e pubblicata nelle raccolte *Der Sand aus den Urnen. Gedichte* cit., e *Mohn und Gedächtnis*, ora in GW III, pp. 63-64; trad. it. *FUGA DELLA MORTE*, in Celan, *Poesie* cit., pp. 63, 65.

⁴³ È detta *Amidah*, perché si pronuncia "stando in piedi", e recita: "Il Signore risuscita i morti"; le sue origini, almeno per quel che riguarda la parte più antica, si perdono in tradizioni leggendarie. Sui richiami di questa poesia alla tradizione ebraica e yiddisch cfr. Jerry Glenn, *Paul Celan and the Critics*, "Modern Austrian Literature", VI, 3-4 (1973), p. 199, e Id., *Paul Celan*, New York 1973, p. 142. Per una interpretazione di questo testo come congedo dall'estetica del simbolismo e dai propri stessi inizi, cfr. Giuseppe Bevilacqua, *Keine Sandkunst mehr: un bilancio e una prospettiva*, in Id., *Letture celaniane* cit., pp. 175-192.

la prima parte ha carattere di lode, l'ultima di ringraziamento. La parte centrale varia secondo le occasioni liturgiche, e contiene preghiere di domanda. La prima parte di lode, nel testo celaniano, è rovesciata nel disconoscimento dell'*auctoritas* dei maestri, e della stessa parola. Niente maestri e parole: solo la cieca casualità di un dado lanciato, per giunta un dado senza numeri. Nella seconda parte diciassette oranti tacciono, invece di presentare le loro preghiere di domanda. Non c'è domanda, non c'è risposta che il canto conosca. Il diciottesimo orante si trova sotto la neve. La sua collocazione ci fa supporre che si tratti di un'orante donna: la madre sprofondata nel bianco. La terza parte di ringraziamento, è assente nella poesia, sostituita dall'eco proveniente dalla neve. Nell'assenza di maestri e parole, nel silenzio dei diciassette "muti", paradossalmente l'unica superstita è una triade vocalica: "i – i – e". Questi scarni versi sarebbero in grado di mettere in crisi una tradizione liturgica antica, una pratica rituale consueta, e nello stesso tempo una figurazione di riferimento del simbolismo: il *coup de dés* di Mallarmé.

Celan cerca l'eco anche lontana della voce, non più scrittura nel suo originario, materno e femminile vocalismo⁴⁴. La scrittura per

⁴⁴ La chiusa di questa poesia viene interpretata come sconfinamento nel dadaismo, in Harald Weinrich, *Kontraktionen. Paul Celans Lyrik und ihre Atemwende*, "Neue Rundschau", LXXIX (1968), p. 121. A Weinrich polemicamente risponde Marlies Janz, illustrando il livello metapoetico di questo testo che mette in scena il passaggio da una lingua comunicativa e una lingua esclusivamente fonetica, vocalica; cfr. Marlies Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Syndikat, Frankfurt am Main 1976, pp. 186-187. Il valore in sé del vocalismo come elemento femminile è un ulteriore, importante riferimento, che collega questo nuovo modo di fare poesia alla figura psichica del materno profondo. Sul rapporto tra vocalismo e voce materna cfr. Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, in particolare le pp. 146-153. La questione del vocalismo in ambito ebraico era ben presente a Celan, che ne aveva potuto leggere in *Abulafia* tradotto da Scholem; cfr. Gerschom Scholem, *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu den Grundbegriffen der Kabbala*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, p. 252. Un legame tra le tre vocali di questa poesia, del materno sprofondata sotto la neve, e la riflessione cabalistica emerge anche dal confronto con i versi di una lirica apertamente "scholemiana" inserita nella raccolta *Faden-sonnen*, dal titolo IHR MIT DEM [VOI CON QUELLO], dove appare un "Sé-Messaggero" e "sta, per la durata di tre vocali | nell'alto rosso" ["euer Boten-Selbst vor euch, steht, | eine Dreivokal lang, | in der hohen | Röte"]; cfr. GW II, p. 195; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 851; per una lettura intertestuale di questa poesia confrontata con Scholem, cfr. Enrico Tatasciore, *Celan legge Scholem: il reimpiego della simbologia della Kabbalah in cinque poesie di Faden-sonnen*, Tesi di laurea in Lettere Moderne, Università degli Studi di Pisa, a.a. 2003-2004, pp. 33-40.

parlare della neve deve “sapere”, averne esperienza. “Weiß” in tedesco significa bianco ed è la terza persona del verbo *wissen*, sapere. La parola si fa mimesi del proprio referente. Le vocali mimano la qualità femminile del referente invisibile. Se fosse scritta in ebraico, l'ultima riga sarebbe bianca: è fatta di vocali, trattini e spazi vuoti. Palpabile *vide*, che va oltre la pagina bianca del Maestro Francese, e supera ogni falsa parola del Maestro Tedesco.

Celan ascolta, attento, l'eco del sottosuolo, e con esso si congiunge. Questa penetrazione è indicata letteralmente in molte poesie in cui assistiamo all'unione carnale dell'io lirico con la terra-madre: “Das Schneebett unter uns beiden, das Schneebett” [“Il letto di neve sotto di noi, il letto di neve”]; così in *Schneebett*, vedremo più avanti.

Sul motivo della neve e del paesaggio che disorientano, appreso dalle frequentazioni kaffiane, si innesta una ricerca di orientamento, di recupero, di ri-generazione. Le linee della poesia di Celan si fanno più astratte, ma la sfida è la stessa: non sprofondare, e “far resuscitare il ghiaccio”.

3. Ghiaccio, Eden. Rinascite a/da oriente

La congiunzione con la notte, con la neve, col ghiaccio; la cognizione del dolore in *Oben, geräuschlos*⁴⁵ [*Sopra, senza un rumore*, 1958] scioglie i nodi del trauma, e l'acqua risorga dalle fonti. A patto che ci sia qualcuno che la conti, la racconti, in un linguaggio iterativo, pieno di ripetizioni e anafore, che ne faccia emergere la memoria in parola:

(erzähl von den Brunnen, erzähl
von Brunnenkranz, Brunnenrad, von
Brunnenstuben – erzähl.

Zähl und erzähl, die Uhr,
auch diese, läuft ab.

Wasser: welch
ein Wort. Wir verstehen dich, Leben.)

[(racconta del pozzo, racconta | della corona, della ruota del pozzo, delle
| cavità del pozzo – racconta. | Conta e racconta, l'orologio | Anche quello, si
ferma. | Acqua: ma che | parola. Ti capiamo, vita).]

⁴⁵ GW I, p. 188; trad. it. in Celan, *Poesie cit.*, p. 317-319.

*EIS, EDEN*⁴⁶ [*GHIACCIO, EDEN*, 1960], quasi misterica ballata, canta un miracolo di rinascita a prima vista cabalistico-poetico⁴⁷. Nello stesso tempo rivela la quotidianità domestica di un gesto materno, preparare il bucato nella liscivia. Leggiamo facendo attenzione ai fonemi sottolineati:

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.

[*GHIACCIO, EDEN* | Una terra si chiama Perduta | Nel rio cresce la luna, | la terra ghiaccia con noi, | e arde intorno e vede. | Vede, poiché ha occhi | Che sono terre chiare. | La notte, la notte, liscivie. | Vede, occhio bambino. | Vede, vede, vediamo, | vedi tu e io vedo te. | Il ghiaccio risorgerà | Prima che si chiuda l'ora.]

“Es ist ein Land Verloren”. L’attributo, la qualità della terra (*ein verlorenes Land* si direbbe in tedesco), il suo essere (terra) perduta diventa sostantivo, nome: Perduta⁴⁸. Ciò comporta l’immediato rove-

⁴⁶ GW I, p. 224; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 377. Le parti in grassetto e maiuscolo sono state evidenziate da me.

⁴⁷ Sugli aspetti formali del testo cfr. Jürgen Lehmann, *Eis, Eden*, in Id. (con Christine Ivanović, a cura di), *Kommentar zu Paul Celans “Die Niemandrose”* cit., pp. 108-111.

⁴⁸ Sulla “riformulazione di parole in forma di nomi propri” nella poesia di Celan a partire da participi sostantivati cfr. lo studio di Evelyn Hünnecke, *Namengebung im Dichtungsakt. Lyrische Proprialisierung im Werk Paul Celans*, “Celan-Jahrbuch”, VIII (2001-2002), pp. 131-152. Il nome proprio viene riconosciuto come “portatore di memoria per eccellenza” (p. 132); cfr. anche Beese, *Nachdichtung als Erinnerung. Allegorische Lektüre einiger Gedichte von Paul Celan* cit., p. 91. Importanti connessioni tra la con-

sciamento dell'assenza (di una terra perduta) in presenza (la terra è, e si chiama "Perduta"). Il ribaltamento del cielo nell'abisso fa crescere la luna nel terreno, sovrappone i luoghi alle persone. Insieme a "noi" la terra ghiaccia, e arde, e vede. La terra prova sensazioni di caldo e di freddo, nell'ossimoro di antica tradizione cavalcantiana e poi petrarchesca del ghiaccio e del fuoco. Ma anche, secondo l'etimologia di *Lauge*, qualcosa di tiepido (*lau*) che resta nel freddo dell'acqua, nella *Geborgenheit*, materna accoglienza della notte. Interrogiamo il dizionario Grimm (opera di consultazione costante di Celan, che ne ricava interi elenchi di parole). Andiamo alla voce *LAUGE*. Leggiamo che

abituamente si dice *Lauge* l'acqua che è stata sopra la cenere⁴⁹.

Così nel dizionario Battaglia, per l'italiano, alla voce *LISCIVIA*⁵⁰:

acqua bollente passata attraverso cenere di legno, contenente carbonato di potassio, usata come detergente per lavare i panni.

Prendiamo ora alla lettera il titolo: *Eis, Eden*. Leggiamo/ascoltiamo la ripetizione "in avanti" dei suoni che permette il miracolo della nascita di una terra di Genesi, l'Eden appunto, da una landa ghiacciata. La E si ripete, Eis, Eden. Alla sibilante s l'iterazione aggiunge sonorità alla dentale d, riprende la e, chiude nella nasale sonora n. Ed – En.

I suoni di ogni lettera delle due parole E I S, E D E N vengono ripetuti nella tessitura dei versi. Funzionano da *señal*. La ripetizione può essere anche chiasmica, inversa: ascoltiamo, leggiamo.

A *Es ist* dell'incipit risponde *Es sieht*. La D arriva con la notte. Leggiamo: *Die Nacht – die Nacht – die Laugen*. "Das Augenkind", questo "occhio bambino" nasce linguisticamente dalla ripetizione e dal rovesciamento di E I S: Es Ist; Es Sieht. Vedere crea occhi, crea nuovo territorio, terre chiare. Il processo che porta alla nascita è quello della

cezione del nome celaniano e le lezioni francofortesi di Ingeborg Bachmann, in Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, Piper, München 1980; trad. it. *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, traduzione di Vanda Perretta, Adelphi, Milano 1993, in particolare la lezione intitolata *Il rapporto con i nomi*, pp. 81-102.

⁴⁹ "[...] am gewoenlichsten ist lauge das ueber asche gestandene Wasser"; in DW XII, col. 338, 36.

⁵⁰ Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino 1980-2002, IX, p. 143.

decantazione dell'acqua attraverso la cenere, da cui nasce la liscivia da bucato, detta altrimenti ranno. Familiare attività materna e insieme passaggio della vita acquatica attraverso la cenere. La terra ha occhi, i nostri. La coniugazione in prima, seconda e terza persona del verbo *vedere* unisce persone e luoghi inconciliabili. In un momento breve e fulminante (“prima che si richiuda l'ora”) si compie la risurrezione del ghiaccio, coniugata in tempo futuro. Celan ha scavato nella figura linguistica della “Lauge”, liscivia. La nomina al plurale: “Die Laugen”, “liscivie”. Il processo avviene nel corso di diverse, ripetute notti (“la notte, la notte”). Il gesto iterativo del linguaggio mima il procedimento di decantazione della liscivia⁵¹. Ancora dal Grimm:

L'acqua viene setacciata e fatta passare attraverso le ceneri, fino a diventare liscivia⁵².

L'acqua reagendo chimicamente alla cenere cambia stato. Anche l'acqua che sgorga dalle fonti della nuova, ri-generata terra dei pozzi celaniana è passata dunque “attraverso la cenere”. C'è una continua intermittenza tra scrittura allegorica e ricordo di persone e luoghi vissuti. La letteralità è doppia: quella dell'identità profonda di una parola, e quella dei fatti accaduti realmente, nella storia. Paesaggio nevoso, cenere da bucato legata al ricordo materno, cenere mai raccolta nell'urna (non solo) della madre, ma di tutti i dispersi. Precipitano insieme, per un processo chimico-fisico ripercorribile nell'alchimia delle parole, dei suoni e dei *señal*.

In *Hafen*⁵³ [Porto, 1964] – che chiude la raccolta *Atemwende*

⁵¹ Andrebbe indagata, ma qui porterebbe troppo lontano, anche una possibile matrice trakliana della figura della liscivia. In *Malinconia – terza versione* – di Georg Trakl la liscivia (ranno) appare ben due volte, e al plurale [*Laugen*] proprio come in Celan; ma la situazione è opposta a quella di EIS, EDEN. Non la rinascita ma lo sfacelo, il gelo definitivo della morte, l'oscurità della sera azzurra dominano la poesia. Il ranno è prima “bruno”, e vi si scioglie; poi è nero, e vi si disfano i riccioli del fanciullo. Qui la traduzione di Ida Porena: “Ombre azzurrine. Oh, voi, occhi scuri | Che mi guardate a lungo dileguando. | Blande chitarre accompagnano l'autunno | Nel giardino dissolto in bruno ranno [*in braunen Laugen*]. | Mani di ninfe preparano la tenebra severa | Della morte, labbra distrutte succhiano | Da rosse mammelle e in nero ranno [*in schwarzen Laugen*] | Si disfa l'umida chioma del fanciullo solare”. Cfr. Georg Trakl, *Poesie*, con testo a fronte, a cura di Ida Porena, Einaudi, Torino 1979, pp. 10-11.

⁵² “[...] *das wasser werde so lang durch die aesche geseiet und durchgegossen, bisz gar lauge daraus werde*”, in DW XII, col. 338.

⁵³ GW II, p. 51; trad. it. riadattata da Giuseppe Bevilacqua in Celan, *Poesie* cit., pp. 587, 589, 591: 591.

[*Inversione del respiro*, 1966] – il sogno di una possibile guarigione dalla ferita (“wundgeheilt”) arriva accompagnato da un vento orientale. Esso porta l’eco del mormorio delle fonti in Bucovina, qui evocate attraverso navi dell’Est, in viaggio da Odessa, la città degli ebrei del Mar Nero. La musica delle fonti bucovine portate dal vento è una musica nuova, atonale:

Zwischen
 zwölf-
 tonigen Liebestlautbojen
 – Ziehbrunnenwinde damals, mit dir
 singt es im nicht mehr
 binnenländischen Chor –
 kommen die Leuchtfeuerschiffe getanzt,
 weither, aus Odessa,

die Tieflademarke,
 die mit uns sinkt, unsrer Last treu,
 eulenspiegelt das alles
 hinunter, hinauf und warum nicht? *Wundgeheilt, wo –,*
wenn –
 herbei und vorbei und herbei.

[Tra | dodeca- | foniche boe di suoni d’amore | tra carrucole di pozzi a quel tempo, con te | canta in quello che non è più | il coro delle terre interne – | arrivano le navi-faro danzando, | da lontano, da Odessa, | la linea di galleggiamento, | che con noi sprofonda, sotto il nostro peso | rispecchia come Eulenspiegel tutto | verso il basso, verso l’alto e perché no? *Risanato dalla ferita, dove –*, |se – [Viene e va e viene.]

“Viene e va e viene”: c’è un movimento pendolare di andata e ritorno tra tempi lontani, tra pozzi che con le catene tirano su l’acqua dal sottosuolo (bucovino?) e navi del Mar Nero in rotta verso occidente. Ciò che è sprofondato può – “perché no?” – con una trovata assurda e geniale, alla Till Eulenspiegel, tornare in superficie⁵⁴.

⁵⁴ Questa poesia, scritta a Moisville, si riferisce a una breve trasferta di Celan ad Amburgo; Till Eulenspiegel secondo la leggenda era nativo di Mölln, cittadina nei pressi di Amburgo. Eulenspiegel, letteralmente specchio per le civette, incarna la figura del “Narr”, del buffone vagante, nella tradizione tardomedievale tedesca. La particolarità che può aver colpito Celan è l’attitudine di Till a prendere alla lettera il significato delle parole.

Con *Hafen*, il *Porto* di questa poesia, momentaneamente la ferita si risana. Il movimento è tra i pozzi a carrucola di allora e una musica “dodecafonica”. Qui è forte la presenza di Adorno, ancora dell’Adorno degli *Appunti su Kafka*, ampiamente consultato da Celan, che paragona la scrittura kafkiana a una musica nuova, la musica non più tonale di Schönberg. Celan scopre così una possibilità di triangolazione tra Kafka e Schönberg (mediati da Adorno) e le proprie riflessioni sulla poesia tedesca, sul suo dovere di assumere “una lingua più grigia”⁵⁵. Funzionale alla rinuncia ai colori è probabilmente la scelta dei paesaggi di neve.

4. *Atlantis Est*

Una catastrofe l’ha sprofondata. Atlantide gravita nella dimensione negativa dell’assenza, ma anche in quella positiva dell’utopia. Vive nel buio di un passato irraggiungibile, e insieme nella luce di un ritorno o ritrovamento possibile, nel futuro. Abbiamo visto che Celan, sopravvissuto al suo mondo sommerso, ne ricodifica la geografia entro ampliati confini spazio-temporali. La sua Atlantide orientale comprende tempi dilatati che arrivano fino all’età di Augusto, l’età dell’Ovidio dei *Tristia*, tradotti da Mandel’stam. La terra orientale si chiama in alcune poesie “pontisch”, da *Pontus Eusinum*, il nome latino del Mar Nero. Nel Ponto Eusino era stato bandito appunto Ovidio. Altre volte leggiamo: “Kolchis”, Colchide. È lo spazio della *quête* di Giasone alla ricerca del vello d’oro. L’avventura argonautica alla volta del vello d’oro si intreccia con la ricerca celaniana di tracce materne. Così in *Andenken [Ricordo]*, 1954⁵⁶. A nutri-

⁵⁵ La lingua di Celan, proprio come la musica di Schönberg interpretata nel saggio di Adorno, “viola l’aspettativa [...] per cui [...] dovrebbe darsi al comodo ascoltatore come una serie di stimoli sensibili. [...] Trasgredisce alla bipartizione della vita in tempo dedicato al lavoro e tempo libero, ed esige che nel tempo libero si compia un tipo di lavoro tale che potrebbe mettere in dubbio l’utilità del lavoro stesso”; cfr. Theodor W. Adorno, *Arnold Schönberg (1874-1951)*, in Id., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972; citato nella trad. it. *Arnold Schönberg (1874-1951)*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, pp. 145-174: 146. Sul rapporto Adorno-Celan-Schönberg cfr. Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung...* cit., p. 265, e Id., “Die wahre Flaschenpost”. *Zur Beziehung zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan*, “Frankfurter Adorno Blätter”, VIII (2003), pp. 151-176: 164-167.

⁵⁶ GW I, p. 121 raccolta in *Von Schwelle zu Schwelle*; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 207.

re la memoria dei morti sono i frutti di un paesaggio insieme mediterraneo, biblico, eusino, classico: fichi e mandorle, dolci e amari. La memoria comprende in sé l'omonimo *Andenken* holderliniano⁵⁷, dove “il fico nel cortile cresce”... “ma toglie | il mare e dona la memoria |. E anche l'amore fissa assidui gli occhi, Ma quel che resta fondano i poeti”⁵⁸. È la parola poetica a fare del corpo un paesaggio, e del paesaggio un corpo. “La fronte distrutta” è scoglio. Vento di mare soffia su quella fronte e su capelli che sono anche vello. Il vello a sua volta trasmigra nella figura di nuvola estiva. Ancora memorie, corpi, paesaggi: gli uni negli altri. La vicenda di Ovidio e le storie di Giasone fungono da specchio rovesciato dell'esperienza di Celan. Il poeta latino e l'eroe greco si muovono da occidente verso oriente, nella direzione opposta all'errare di Celan. Il primo forzato dall'esi-

⁵⁷ Cfr. Friedrich Hölderlin, *Andenken* [“Musenalmanach für das Jahr 1808”], trad. it. *Ricordo*, in Id., *Poesie*, con testo a fronte, a cura di Luca Crescenzi, Rizzoli, Milano 2001, pp. 515-521: 517, 521; il fico – ricorda Crescenzi nel commento a questo canto (*ivi*, p. 516), è legato al culto di Dioniso; è simbolo di fertilità generativa, perché fruttifica due volte l'anno. Anche questa figurazione contiene dunque un movimento doppio, ritor- nante, della vita.

⁵⁸ Cfr. il commento in DG, p. 635, dove Barbara Wiedemann indica l'opera di Rudolf Borchardt come fonte o suggestione per l'immagine del vello. Nel periodo di composizione di questa poesia è infatti documentata la collaborazione di Celan alla traduzione in francese del *Demeterlied* di Borchardt per “Les Cahiers du Sud” firmata da Jean-Pierre Wilhelm, sotto il titolo di *Mémoire*. Per capire come funzionino le associazioni di Celan, su piani temporali sovrapposti, è rivelatrice una lettera scritta alla moglie da Ginevra il 30 settembre 1962, in C, I, p. 142. Celan scrive al rientro da una passeggiata, e invia a Gisèle un fiore, la *Colchique*. “E là ho dovuto pensare alla mia ultimissima poesia, scritta dopo aver ricevuto la lettera da Mosca, in cui Erich Einhorn mi diceva che avrebbe trascorso le vacanze in ‘Colchide’, vale a dire sulle sponde del Mar Nero. ‘Kolchis’, e l’ho capito soltanto ieri, non era che un’eco segreta della ‘Zeitlose’ suscitata da qualcosa di reale. – Si dovrà essere capaci di accontentarsi di questo genere di dialogo, un po’ extra-umano, non ti pare?”. Colchide: è l’irraggiungibile terra sul Mar Nero di oggi, dove l’amico emigrato in Unione Sovietica va in vacanza, raggiungibile da Celan solo in modo ‘extraumano’, attraverso la poesia; è il Mar Nero di Ovidio e Giasone, è il fiore raccolto a Ginevra. È, in tedesco, sinonimo botanico di “Herbst-Zeitlose” – letteralmente fiore “autunnale senza tempo”. Già nell’erbario di Celan degli anni 1939-1942 un fiore di *Colchique* essiccato era conservato insieme a una sua illustrazione botanica, con una serie di annotazioni autografe di Celan: il nome tradotto in diverse lingue: in tedesco, in francese, in rumeno, in ucraino, in inglese; cfr. Axel Gellhaus et al., “*Fremde Nähe*”. *Celan als Übersetzer*, Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar 1997, p. 46; d’ora in poi: *Fremde Nähe*. La lettera di Einhorn è in Paul Celan-Erich Einhorn, *Einhorn: du weißt um die Steine... Briefwechsel*, Friedenauer Presse, Berlin 1999, p. 8.

lio. Il secondo mosso dal destino verso la Colchide, sulla sponda orientale del Mar Nero. Giasone e Ovidio marcano l'estremo confine orientale, il *limes* ideale dove si ferma la terra natia sommersa, conferendole una profondità mitica. Ovidio, per il suo destino di esule a est e per i suoi *Tristia* composti a Tomi sul Mar Nero, era stato già indicato da Mandel'stam come cifra del proprio fare poesia. Mandel'stam a sua volta aveva voluto intitolare *Tristia* una propria opera (poi tradotta da Celan nel 1959). E ancora in *Tristia* il poeta russo indica una via che rende possibile un legame tra morte e vita, una possibilità di ritorno: "Prendi nelle palme delle mie mani, per la tua gioia | un po' di sole e miele | lo vogliono le api di Persefone. | [...] Prendi per la tua gioia il mio selvaggio presente | questa collana secca di api morte | che hanno trasformato il miele in sole". Ma dà voce anche alla desolazione di una poesia che è "tela", testimone del freddo e del buio: "La verità non troverà trame più pure | di questa grezza tela. || Nella botte, la stella fonde come sale | l'acqua ghiacciata si fa nera, | più pura la morte, più salata la sventura, | e la terra più tremenda e vera"⁵⁹. Ancora una volta il corpo, la memoria, il paesaggio trapassano in scrittura.

In ASCHENGLORIE⁶⁰ [AURA DI CENERE, 1964] mani annodate, intrecciate, travolte disegnano una traccia di strade, un trivio. Non una barca, ma una "pala di remo" (nella quale, prescindendo dai dizionari e isolando i significati interni alla parola *Ruderblatt* possiamo leggere: "pagina a remi") è affondata nel passato "pontico"⁶¹. Il giuramento, su cui ogni testimonianza si fonda, è muto, pietra sommersa. Una goccia si aggiunge alla massa d'acqua. La lacrima che torna di poesia in poesia a indicare la tenue ma strenua comuni-

⁵⁹ La traduzione italiana da Mandel'stam è di Antonella Anedda, in Philippe Jaccottet, *La parola Russia*, a cura di Antonella Anedda, Donzelli, Roma 2004, p. 67.

⁶⁰ Poi raccolta in *Atemwende*, in GW II, p. 72; trad. it. in Celan, *Poesie cit.*, p. 625 con il titolo di *Aureola di cenere*.

⁶¹ Alla memoria culturale si sovrappone un preciso ricordo storico: il soggiorno di Celan sul Mar Nero nel 1947. Il polivalente elemento pontico, legato alla donna-madreamante-paesaggio ritorna nella *Walliser Elegie*, in Paul Celan, *Die Gedichte aus dem Nachlass*, a cura di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, pp. 71-75, trad. it. *Elegia del Vallese*, in Paul Celan, *Sotto il tiro di presagi, Poesie inedite 1948-1969*, a cura di Jutta Leskien e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino 2001, pp. 58-65. Anche questa poesia rimase inedita, forse perché a sua volta, come già *Wolfsbohne* [*Bacca di lupo*], troppo esplicita. Nella *Elegia del Vallese* si sovrappone la terra orientale con la terra occidentale: il Vallese appunto, dove Celan visitò la tomba di Rainer Maria Rilke.

cazione madre-figlio-madre? O la lacrima dello *Zohar*, che “il Santo dei Santi” lascia cadere “a mitigarsi nel grande mare”, mosso a misericordia per Israele, al motto “con grande misericordia ti riprendo”⁶²?

Ancora una modificazione dell’acqua, legata al campo d’immagini materno ed ebraico: il fiato. Vapore e suono, parola. Una parola che, lo vedremo nelle strofe successive, si fa corda.

ASCHENGLORIE hinter
deinen erschüttert-verknoteten
Händen am Dreiweg.

Pontisches Einstmals: hier
ein Tropfen,
auf
dem ertrunkenen Ruderblatt,
tief
im versteinerten Schwur,
rauscht es auf.

[AURA DI CENERE dietro | le tue mani al trivio | annodate e sconvolte. | Passato pontico: qui | una goccia, | sulla | pala del remo affogata, | in fondo | sul giuramento pietrificato | lo fa riemerge tra scrosci.]

Una corda di fiato verticale. La parola stabilisce una strada discendente verso il basso. Conduce in fondo (in alto? “Più in alto dell’alto” – recitano i versi – rovesciando l’abisso in cielo?).

(Auf dem senkrechten
Atemseil, damals,
höher als oben,
zwischen zwei Schmerzknotten, während
der blanke
Tatarenmond zu uns heraufklomm,
grub ich mich in dich und in dich.)

[(Sulla corda di respiro, | verticale, allora, | più in alto dell’alto, | tra due nodi di dolore, mentre | splendente la luna | tatarica rampicava fino a noi, | mi scavavo dentro te e dentro te.)]

⁶² *Sefer ha-zohar. Idra rabba. Il libro dello splendore. Grande assemblea*, in Busi-Loewenthal (a cura di), *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo* cit., p. 485.

Due figure si intersecano. La prima: mani annodate e nodose, due nodi di dolore, che in basso scavano nel sottosuolo, sotto il mare addirittura (o sotto la neve? Acqua e neve occupano, come abbiamo visto, lo stesso campo d'immagini). La seconda: una luna tatara, feroce, che si arrampica fino al poeta.

Ricordiamo la luce celeste e infera che ha aperto questa poesia: un'aura, aureola di cenere dietro un tu con le mani annodate. A metà testo tornano le mani, ma con uno spostamento di prospettiva nei versi. L'allocuzione non è più rivolta al tu, ma direttamente alle mani, diventate esse stesse paesaggio con strade: trivio. Un destino terribile e cieco (il lancio dei dadi) viene da oriente, e non c'è conforto. La promessa antica di misericordia viene smentita.

Aschen-
glorie hinter
euch Dreiweg-
Hände.

Das vor euch, vom Osten her, Hin-
gewürfelte, furchtbar.

[Aura | di cenere dietro | di voi | mani- | trivio. | Ciò che innanzi a voi il destino ha | lanciato, veniva dall'est, orribile.]

Restano quelle mani, in una luce cinerea di luna orientale. Nessuno può garantire per quelle mani, amputate.

Niemand
zeugt für den
Zeugen.

[Nessuno | testimonia | per il testimone.]

Pensiamo a cos'era un σύμβολον per i greci: un oggetto di coccio spezzato a metà, che portava in sé la promessa implicita di rimettere insieme le due parti, per dare significato a una separazione e a un ritrovarsi, a un ricongiungersi. Qui il σύμβολον è spezzato. Chi testimonia ha perso l'altra metà del proprio dire, la referenza. Nessuno testimonia per il testimone. La "incontrovertibile testimonianza" ["dein unumstößliches Zeugnis"] si manifesta però nella stessa raccolta *Atemwen-*

de, nella chiusa del ciclo *Atemkristall*. La testimonianza c'è, aspetta di venir fuori da un luogo profondo; resta "in attesa", dentro a un "favo di ghiaccio" ["in dem Wabeneis... wartet"⁶³] – memore forse delle api di Mandel'stam – in fondo al "crepaccio dei tempi" ["Zeitenschrunde"], già evocato in *Vor einer Kerze*, la poesia scritta dieci anni prima da cui questa lettura ha preso inizio. Tra la tensione verso un momento di rivelazione, in cui la testimonianza s'inverni, e l'esperienza dell'impossibilità di dire il trauma oscilla tutta la poesia di Celan⁶⁴.

5. Ritornare, dove

Se "la storia ha divorato la geografia"⁶⁵, Celan la rimette insieme in una topografia mnestica tracciata dalla scrittura e mai del tutto decifrabile. Il suo metodo risulta con evidenza nel *Meridian*. È proprio l'immagine del meridiano a suggerire il modo in cui Celan stabilisce relazioni tra persone, e con altri autori, altri luoghi. Ogni oggetto, luogo, nome, viene collocato su una carta interiore, "vielleicht, eine Kinderlandkarte" ["una carta geografica per bambini"].

Sempre nel *Meridian* Celan richiama quattro versi dalla poesia di apertura del volume *Sprachgitter*, da *Stimmen* [Voci]:

Stimmen vom Nesselweg her: | *Komm auf den Händen zu uns.* | Wer mit der Lampe allein ist, | hat nur die Hand, draus zu lesen⁶⁶.

[Voci dal sentiero delle ortiche: | *Vieni a noi camminando sulle mani.* | Chi con la lampada è solo, | non ha che la mano per leggervi.]

⁶³ Mi riferisco alla poesia *Weggebeizt* in GW II, p. 31; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 550, sotto il titolo *Corrosa e scancellata*, citata e commentata *infra*, nel capitolo 7.

⁶⁴ Cfr. Baer, *Traumadeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan* cit., un interessante libro sulla difficoltà che si incontra di fronte a poesie che sono anche sintomi di un evento traumatico, sul loro non riuscire mai a configurare nella memoria, nella consapevolezza, l'evento nella sua totalità, ma solo per salti, interruzioni e frammenti.

⁶⁵ Così Celan a Ilana Shmueli, in Shmueli, *Di che Gerusalemme* è cit., p. 46.

⁶⁶ Verso da *Stimmen*, poesia di apertura del volume *Sprachgitter* [*Grata di linguaggio*], in GW III, p. 147, ripreso in *Der Meridian*, in GW III, p. 202; la traduzione è di Giuseppe Bevilacqua, in Celan, *Il meridiano*, in Id., *La verità della poesia* cit., p. 19; cfr. anche la trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 249.

“Sulle mani, sulle quali ha dovuto camminare, la poesia viene a te, ti si consegna nella mano”⁶⁷, si legge in un appunto preparatorio al discorso. Pensiamo insieme la “carta geografica per bambini” e la mano. Entrambe pensiamole come luogo della poesia e strumento mnemotecnico: uno spazio in cui sono iscritti dei *loci*⁶⁸. Nella mano di Celan essi sono sempre ricongiungibili in nuove connessioni dettate dalla memoria. Una memoria che assume le voci degli insepolti, e proprio per questo è incompleta, *fracta*, e in modo non del tutto esplicabile dalla logica discorsiva, si riconosce nei nomi di un testo-paesaggio. Bucovina, Ucraina, Mar Nero, Caucaso. Ma anche Odesa, Voroneš, Brest, la Siberia – e più in generale, dopo l’incontro con la poesia di Mandel’stam: la Russia. I *loci* vengono congiunti tra loro da linee che seguono traiettorie inaspettate, i meridiani. Risvegliano a volte morte e disperazione, altre volte una messianica “luce dell’utopia”⁶⁹. È un ossimoro, questo luogo-non-luogo. È un esercizio di toponomastica utopica. Come nominare Atlantide. Con questa topografia inscritta nella propria mano Celan si sposta da oriente verso occidente e viceversa. Guarda a est Celan, perché la poesia, la parola – in tedesco – agiscono nella riconfigurazione dei *loci* sommersi, e diventino poesia tedesca scritta in Francia, pubblicata in Germania. Negli anni Cinquanta e Sessanta l’est è politicamente irraggiungibile per Celan. Si trova di là dalla cortina di ferro. E per giunta, di là dalla cortina di ferro, l’est da cui egli era fuggito non c’è più.

Anche a partire da questa storica, concreta, politica assenza, la poesia funziona con collegamenti analogici e figurati paragonabili ai teatri, alle macchine mnemotecniche cinquecentesche. La geografia mnemotecnica di Celan congiunge ciò che la mente, e non la geografia consente. La poesia, talvolta, nei suoi momenti più luminosi, realizza il miracolo di rendere “tutto molto diverso”. Tracce negli appunti e quaderni del 1960: la memoria dei luoghi – leggiamo – è “associativa”

⁶⁷ TCA *M*, p. 139: “Auf den Händen, auf denen es zu gehen hatte, kommt das Gedicht zu dir, gibt es sich dir in die Hand”.

⁶⁸ Su *loci* mnemotecnici e mnemotecnica cfr. Frances Yates, *The Art of Memory*, Routledge, London 1966; trad. it., *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972; Lina Bolzoni, *La stanza della memoria*, Einaudi, Torino 1995; Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München 1999; trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il mulino, Bologna 2002.

⁶⁹ Cfr. *Der Meridian*, in GW III, p. 199, trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 17.

[“assoziatives Gedächtnis”]. Il pensiero che ne deriva è “produttivo” [“produktives Denken”]. Esso sposta la memoria in avanti (scrive Celan: “– Antizipation/*providentia-prudentia*”) attraverso esperienze puntuali (ancora Celan: “Aha” – Erlebnis/Plötzlichkeit⁷⁰). Fenomeni del genere nella loro espressività estetica sono possibili solo nella poesia. Così in *Es ist alles anders*⁷¹ [*È tutto diverso*]:

klein ist er, weiß,
um die Ecke, da liegt er,
bei Normandie-Njemen – in Böhmen,
da, da, da,
hinterm Haus, vor dem Haus,
weiß ist er, weiß, er sagt:
Heute – es gilt.
Weiß ist er, weiß, ein Wasser-
strahl findet hindurch, ein Herzstrahl,
ein Fluß,
du kennst seinen Namen, die Ufer
hängen voll Tag, wie der Name,
du tastest ihn ab, mit der Hand:
Alba.

[è là, | è piccolo, è bianco, | dietro l'angolo, sta là, | in Normandia-Njemen – in Boemia, | là, là, là, | dietro la casa, davanti alla casa, | è bianco, bianco, dice: | Oggi – vale. | È bianco, bianco, un raggio | d'acqua vi si apre la strada, un raggio del cuore | un fiume, | tu conosci il suo nome, le rive | cariche di giorno, come il nome, | lo tasti con la mano: | Alba.]

Tutti questi nomi assumono – lo vedremo più avanti – una natura liquida e luminosa. In un fiotto di acqua e luce, la parola *Alba* (ovvero: un fiume nel suo antico nome, Elba; l'inizio di un giorno nuovo; il colore bianco). Biancore, levar del sole, oriente – confine tra Europa germanica e orientale. Bianca la neve in cui la madre era scomparsa. *Bianco* è parola che zampilla da una fonte utopica, e diventa un fiume. Il poeta può evocarla, e sentirla nel corpo, nei meridiani, nelle linee energetiche del corpo umano. Il poeta può percepirla, riattivarla, perché tocca, nella mano, i propri *loci*, il nome/i

⁷⁰ TCA *M*, p. 188.

⁷¹ GW I, 284-286; trad. it. di Ida Porena, in Carlo Muscetta (a cura di), *Parnaso Europeo*, Lucarini, Roma 1989, V, pp. 243-247; si veda anche la trad. it. in Celan, *Poesie* cit., pp. 491, 493, 495.

nomi che risvegliano la memoria e la rendono, per un momento non sommersa, ma *come* salvata, presente e reale; *quasi* un messianico ritorno. Tutti questi elementi, compresa la sovrapposizione delle parti del corpo a figure mistiche⁷², trovano terreno fecondo nella sensibilità ebraica di Celan⁷³.

In una lettera di ringraziamento indirizzata a Edith Hübner, che gli aveva inviato un tappeto della Bessarabia⁷⁴, grata per la bella lettura del poeta ospitata nella sua libreria di Würzburg il 22 luglio 1965, Celan scrive parole preziose per capire la riattivazione dei nomi, dei luoghi. Si tratta di un piccolo trattato di poetica criptato:

Bessarabia – cos'è per me? Molto, a causa delle persone che vi hanno vissuto, dell'umanità che rappresenta. Nomi, alcuni a Lei noti, e altri che Le possono diventare noti, dopo: dopo che io li ho portati con me a occidente, come Lei, Gentile Signora, ha fatto col tappeto. || Una volta forse, quando Lei in viaggio verso la Bretagna farà tappa a Parigi o a Moisville – così si chiama il luogo in Normandia dove il Suo dono, il tappeto bessarabico, starà e La attenderà – Le potrò contare e raccontare quei nomi, cercando di farli tornare in vita.

*Ego za večer u stepi moldovanskoj*⁷⁵

– Una canzone cantata spesso [...] eppure non proprio una canzone – è qualcosa che porta dentro di sé la “Moldowanka”⁷⁶, la porta con un soffio: da

⁷² Si pensi alle figurazioni dello *Zohar*, in *Sefer ha-zohar. Idra rabba. Il libro dello splendore. Grande assemblea*, in Busi-Loewenthal (a cura di), *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo* cit., pp. 445-513.

⁷³ Alla dottrina di Isaak Luria sull'emanazione corrisponde l'immagine di una luce liquida. “A questa metafora il maestro di Safed sovrappose un simbolismo ispirato al fluire dei liquidi, in particolar modo in relazione alle tappe della discesa della forza divina. Proprio come un liquido si raccoglie infatti in un recipiente, la luce dell'emanazione diede luogo – secondo Luria – a vasi (*kelim*) corrispondenti alle diverse sefirot” (cfr. Giulio Busi, *La Qabbalah*, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 21-22). È questa la premessa alla dottrina della rottura dei vasi: i vasi inferiori non sopportarono la pressione dell'energia divina e si ruppero, facendo sì che le particelle luminose si disperdessero nell'oscurità sottostante. La poesia celaniana, nelle elegie del ritorno (cfr. *infra*, p. 122) si pone anche come tentativo di ricanalizzare la luce e le schegge disperse in forma liquida e luminosa a un tempo. Su Isaak Luria cfr. *infra*, p. 105.

⁷⁴ Regione che si estende tra i confini della Bucovina orientale e il Mar Nero, che come la Bucovina fu rumena tra le due guerre. Divenne sovietica nel 1940, poi di nuovo rumena, infine Sovietica dopo il 1945. Vi abitavano numerosissime e antiche comunità ebraiche, sterminate dai nazisti. Oggi la Bessarabia è divisa tra Repubblica della Moldavia e Ucraina.

⁷⁵ “Lui, la sera, nella steppa moldava”.

⁷⁶ Nome dell'antico quartiere ebraico di Odessa dove era nato Isaak Babel', teatro di molti suoi racconti.

Odessa, dall'Armata a Cavallo di Babel', dal figlio del Rabbino, da Tatar-Bunar⁷⁷. || E non solo. Quei nomi tornano in vita attraverso il Suo tappeto, che ha errato fin qui attraversando – che orrore! – la regione del Warthegau⁷⁸. (Noi, noi di casa in Bucovina, noi, che non amavamo “tutto ciò ch'era rumeno”, anche perché a noi – a noi ebrei – la lingua stessa impediva di amare questo oggetto, la lingua tedesca intendo, noi [quel tipo di tappeto] lo chiamavamo 'Kotzen'⁷⁹.) | Solo oggi, Gentile Signora, attraverso il Suo dono, poiché tanto con esso si è risvegliato nel mio presente, imparo ad amare [questo tappeto], imparo ad amarlo⁸⁰.

In questo racconto su nomi e luoghi che riprendono vita attraverso un dono che viene da lontano, dall'est, Celan rivela il tipo di lettura, di ricezione che si aspetta dai suoi lettori. Il tappeto, pensiamolo come un *textus*, una poesia. Le poesie, aveva scritto una volta Celan citando Valéry, sono doni⁸¹. Come il dono della Signora Hübner, in cui Celan scava e scava, esse risvegliano nel presente del destinatario nomi, storie, luoghi, storia. Li “riportano in vita”.

In una poesia della raccolta *Niemandrose* Celan si presenta in prima persona come moderno cantastorie à la Villon proveniente dal lontano est: *Eine Gauner-und Ganovesenweise gesungen in Paris emprés Pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora*⁸² [Una canzone per ribaldi e ladri cantata a Parigi presso Pontoise da Paul Celan di Czernowitz presso Sadagora]. È l'unica volta che Celan cita se stesso, per nome, cognome e città di provenienza. Rivendica una identità precisa, orientale, che lo mette ironicamente al riparo da chi

⁷⁷ Località della Bessarabia dove nel settembre 1924 scoppiò una violenta insurrezione antirumena, organizzata dal partito comunista rumeno-bessarabico. La rivolta venne soffocata nel sangue e fornì argomenti al governo rumeno per decretare nel dicembre del 1924 la messa al bando del partito comunista (Legge Mârzescu) costretto da quel momento a operare in clandestinità.

⁷⁸ Dopo l'invasione nazista della Polonia occidentale nel 1939, il *Wartheland* comprendeva le circoscrizioni di Inowroclaw in Slesia, la Pomerania e la regione di Łódź, territorio integrato al *Großdeutsches Reich*. Le popolazioni locali vennero internate, uccise o deportate per fare posto a tedeschi (*Volksdeutsche*) provenienti da *enclave* della Bessarabia e dei paesi baltici passati sotto dominio sovietico; cfr. C, II, p. 231.

⁷⁹ In dialetto austriaco significa *rozza coperta di lana*, ma in tedesco significa anche *vomitare*. Il nome dell'oggetto era dunque cacofonico alle orecchie germanofone degli ebrei tedeschi di Bucovina.

⁸⁰ Lettera a Edith Hübner del 29 luglio 1965, in C, I, pp. 268-269.

⁸¹ Cfr. *infra*, p. 88.

⁸² GW I, p. 229-230; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., pp. 387, 389.

lo accusava di essere un “ladro di parole”⁸³. Si tratta dell’unica occorrenza dei toponimi *Czernowitz* e *Sadagora*, nonché del nome proprio, firma a garanzia di autenticità, di prima mano: *Paul Celan*.

Osserviamo l’effetto speculare creato nel titolo. Esso è costruito con una inversione d’importanza tra borgo minore (Sadagora) e capoluogo (Czernowitz), esattamente come nel modello imitato, appunto quello di François Villon, nato a Pontoise, un piccolo sobborgo di Parigi⁸⁴. Sadagora si inserisce nelle isotopie simboliche del materno e della tradizione ebraica. Vi era nata la madre, ed era uno dei centri più vivi della spiritualità cassidica⁸⁵. La scelta del titolo di Celan segnala anche una significativa preminenza della periferia sul centro. Nonostante Celan si trovi in uno dei centri della nuova Europa liberata, Parigi, dove sono approdate e approderanno ancora schiere di esuli da tutto il mondo, non manca di scrivere all’amico Petre Solomon rimasto a Bucarest, citando un verso del *Canto di Sion* di Yehuda Halevy: “la mia speranza sta ad est... Il mio cuore sta ad est, e io mi trovo nel più estremo occidente”⁸⁶. E a Gustav Chomed: “la mia patria resta la stessa, *quia absurdum*”⁸⁷. La difficoltà, non solo politica, nel rapporto di Celan con l’est sta anche nel suo precoce riconoscimento del volto

⁸³ Cfr. il commento all’epistolario tra Celan e la moglie in C, II, p. 149, in cui si ricorda il titolo di uno degli articoli più infamanti scritti durante l’“affaire Goll” contro di lui: Felix Mondstrahl, *Epigone und Epigauner*, “Vorwärts”, luglio 1961. Il gioco di parole è sull’assonanza *-gone/-gauner*, dove *Gauner* in tedesco significa appunto ladro, furfante.

⁸⁴ Cfr. François Villon, *Quatrain*, trad. it. *Quartina*, in Id., *Lascito Testamento Poésie diverse*, con testo a fronte, a cura di Maria Antonia Liborio, Rizzoli, Milano 1990 e 2000, pp. 470-471: “Je suis François, dont il me poise, | Né de Paris emprès Pontoise, | Et de la corde d’une toise | Sçaura mon col que mon cul poise” [“Sono François, e non mi piace affatto, | nato a Parigi, vicino a Pontoise, | E dalla corda di sei piedi appeso | saprà il mio collo quanto il culo pesa.”].

⁸⁵ “Verso la metà del XIX secolo molti ebrei emigrarono dalla Galizia per sistemarsi a Sadagora, sulle orme dell’*admor*, [...] ovvero *padre, rabbi, maestro nostro* [...]. Si trattava di Rabbi Israel Friedmann da Ruzhin, che si era sistemato lì. [...] Migliaia di seguaci cassidici arrivavano a Sadagora da Podolia, Galizia, Moldavia. Anche i cristiani, aristocratici polacchi e russi lo cercavano, per consulti o benedizioni. Altri *admors*, lo consideravano una guida. A causa della sua presenza Sadagora venne chiamata “Piccola città santa”; cfr. Pinkas Hakehillot, voce *Romania*, in *Encyclopedia of Jewish Communities*, Yad Vashem, Jerusalem 1980, II, pp. 469-472; cfr. *infra*, pp. 253-257.

⁸⁶ La lettera a Solomon è citata in Rosenthal, *Quellen zum frühen Celan* cit., p. 230. Sulla poetica dell’appartenenza all’est e l’influsso della poesia di Halevy sul giovane Celan, cfr. Wiedemann, “*Im Osten weilt mein Herz*” cit., p. 29.

⁸⁷ Citato in Felstiner, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew* cit., p. 317 n. 25.

dello stalinismo e della cocente delusione del messianismo rivoluzionario che aveva spinto molti intellettuali ebrei all'entusiasmo per la rivoluzione russa nella speranza di una palingenesi dell'uomo e della società. In questa chiave andrebbe letta la sua professione di fede politica nel bel mezzo di un discorso di poetica, nel *Meridian*. Cita Gustav Landauer, Piötr Kropotkin, Lew Šestov⁸⁸. Sono nomi che indicano una strada libertaria, antitotalitaria e 'orientale', alternativa a quella intrapresa dal socialismo reale. E ricordano che la poetica di Celan è anche politica, in senso profondo.

L'appartenenza ai valori dell'est, per Celan, si proietta sempre più verso una dimensione simbolica, ma non per questo meno amara. In questo ambito si colloca, nella sua poetica più tarda, anche il ripensamento dell'est come figura mistica. Nel *Bahir*⁸⁹ Celan poteva leggere, nella traduzione di Scholem, delle "dieci disposizioni", di cui la settima è il luogo del "santo palazzo" e del "pensiero, che non ha fine né limite, e allo stesso modo, tale luogo non ha fine né limite". Un luogo infinito, come il pensiero, dunque. E questo luogo è "l'oriente del mondo, donde proviene il seme d'Israele: il midollo spinale si prolunga infatti dal cervello dell'uomo sino al membro virile, e da qui proviene il seme, come è detto: *dall'oriente farò venire il tuo seme (Is 43,5)*". Il *Bahir*, il più antico tra i libri della mistica ebraica, che conserva ancora le tracce della provenienza esotica e orientale⁹⁰, si

⁸⁸ Paul Celan, *Der Meridian*, in GW III, pp. 190, 195, trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., pp. 6, 12. Celan durante gli anni del liceo aderì a un gruppo clandestino di giovani comunisti. Le sue letture: Karl Marx, Gustav Landauer, Rosa Luxemburg, Piötr Kropotkin, Mikhail Bakunin, Werner Sombart, Karl Kautsky, Upton Sinclair, Ignazio Silone. Già da allora si può osservare l'orientamento socialrivoluzionario e libertario della sua professione politica. Era anche nella redazione di un foglio clandestino scritto in rumeno, "Elevul Rosul" ["Lo studente Rosso"]. Dopo i processi in Unione Sovietica e la lettura dei *Ritocchi al mio Ritorno dall'Urss* di André Gide (1937), trad. it. Bollati-Boringhieri, Torino 1988, Celan si distaccò completamente dallo stalinismo sovietico, mettendo in crisi anche alcuni rapporti personali con ex-compagne e compagni. La sua diffidenza totale verso il regime sovietico è anche una delle ragioni per cui, all'arrivo delle truppe naziste, Celan non fuggì a est come molti suoi colleghi, ma restò in città. Sulla formazione politica di Celan cfr. Colin, *Holograms of Darkness* cit., pp. 65-67; sui dati biografici che riguardano il suo rapporto con il comunismo sovietico cfr. Edith Silbermann, *Begegnung mit Paul Celan*, Rimbaut Verlag, Aachen 1993, pp. 51-66; sull'antistalinismo di Celan cfr. il carteggio con Gisèle e relativo commento in C, I, pp. 490-491 e C, II, pp. 338-339.

⁸⁹ *Sefer-ha-bahir. Il libro fulgido*, in Busi-Loewenthal (a cura di), *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo* cit., pp. 147-212: 192.

⁹⁰ Cfr. l'introduzione di Giulio Busi al *Bahir*, ivi, p. 149.

interroga sul problema del male, sulla dispersione del seme d'Israele. Ancora si domanda l'autore del *Bahir* [par. 105]: "che cosa significa il versetto *dall'occidente ti radunerò* (*Is* 43, 5)?" L'Occidente è, nell'interpretazione del *Bahir*, il luogo in cui ogni seme si mescola. Un apologo così lo spiega:

A che cosa si può paragonarlo? Al figlio di un re, che aveva nella propria stanza una sposa bella e pudica. Egli era solito prendere oggetti preziosi dalla casa paterna, per portarli a costei. Ella prendeva ogni cosa, e sempre la nascondeva, e la mescolava con il resto. Il principe chiese infine di vedere ciò che aveva raccolto e radunato, ed ecco che è scritto: *dall'occidente ti radunerò*. Di che cosa si tratta? Della casa di suo padre, giacché è scritto: *Dall'occidente ti radunerò*. Ci insegna che egli porta dall'oriente e semina in occidente, e dopo di ciò, raduna ciò che ha seminato⁹¹.

Come già Heine con la poesia d'amore convenzionale del Romanticismo, Celan smaschera dal suo interno la poesia della "patria", del ricordo dell'origine, della madre, ma non risparmia il mitologema ebraico dell'est. Il "risveglio" dei *loci* non è mai fisso e riconoscibile in un rassicurante schema allegorico, anagogico, tipologico. Ma è comunque una mano partecipe tradizione rabbinica, capace di leggere in ogni nome, atto, gesto, una indicazione tipologica e figurale a scrivere e cifrare rimandi che contemporaneamente fanno partire, o meglio, accentrano referenti storici, mitici. Ma il poeta spesso si smentisce, inesorabile. A differenza del giovane Celan, lettore e traduttore delle lamentazioni di Halevy, già allora interprete dell'antico pensiero della diaspora, il tardo Celan glossa "in poesia" il *Bahir*. Accentua la sua interpretazione, più amara, attingendo dal lessico della versione scholemiana. Il suo è un disilluso sarcasmo: di chi si trova di fronte all'ovest (ala terra della dispersione, del caos, del rimescolamento) ma apparterrebbe all'est (la terra della luce divina, scomparsa, offuscata). Di chi in occidente ha visto "raccolgersi il seme del proprio popolo" in "materia angelica". Ma in un senso crudele, diverso da quello profetizzato dalle Scritture: una materia leggera, esalata in fumo, dai campi. In AUS ENGELSMATERIE⁹² [DA MATERIA ANGELICA] i *disiecta membra* dei morti, fatti a pezzi, polverizzati, "dispersi dall'est, da rac-

⁹¹ *Sefer-ha-bahir. Il libro fulgido*, in Busi-Loewenthal (a cura di), *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo* cit., p. 192.

⁹² Paul Celan, *Fadensommen*, in GW II, p. 196; trad. it con il titolo *DA MATERIA CELESTIALE*, in Celan, *Poesie* cit., p. 853.

cogliere all'ovest, sempre-uguali-eterni", si riuniscono in un sinistro prodigio cabalistico. Sono "resti d'anima che si avvolgono su se stessi" dopo "una morte a tre quarti". Che si contorcono, impauriti, davanti alla corona (uno degli attributi del Signore). L'io lirico si ritrova di fronte all'insieme dei cocci rotti⁹³. In ognuno potrebbe ancora balenare la luce divina. Ma la luce, il seme fecondo dell'est, deve passare attraverso la congiunzione col male: "il Giusto-Vivificante ti fece dormire addosso a me".

Valenza di congiungimento con la *Šekinah* ha la figura della madre nel Celan giovane e in quello maturo, alternata con quelle della compagna, della "sorella". *Šekinah* è anche un insieme di frammenti in cui riconoscere "la luce e la luce"⁹⁴. Ma è anche ripensata, dopo l'esperienza della *Shoah* nella coscienza di Celan, come l'insieme di frammenti di corpi, luoghi e memorie orientali. La settimana *sefirah* è un luogo, un palazzo, ma anche pensiero (dunque: memoria). Lo sguardo a est, l'ascolto, la ri-produzione della voce materna perduta creano una vera inversione di prospettiva. Le immagini ricorrenti danno consistenza a ciò che non è più: la neve si scioglie in acqua. L'acqua è però, lo abbiamo letto in EIS, EDEN, acqua di liscivia: ha subito una trasformazione chimica, filtrata attraverso la cenere. È quest'acqua-dicenera a zampillare dai fontanili di una Bucovina diventata *locus* nel teatro della memoria europea. Sebbene di rado, ciò accade davvero nella poesia di Celan. La sua opera testimonia di una possibilità puntuale, che pare solo più disperata di fronte all'impossibilità nella dura-

⁹³ *Ibidem*. Secondo la dottrina della rottura dei vasi la luce di Dio, nel suo percorso di emanazione, rompe i vasi che la contengono. Le sue scintille si sono sparse a tutti i livelli dell'albero sefirotico fino al mondo sensibile. Secondo la *qabbalah* di Luria, tutti i mondi erano alla origine spirituali, ma in seguito alla rottura il mondo di *asiyyah*, disceso dalla posizione precedente, si mescolò alle *kelippot* (gusci, cocci nei quali è il male) che in linea di principio dovevano rimanere separate, producendo un mondo di materia cieca che non aveva più nulla di spirituale. La redenzione finale si avrà quando neppure una scintilla di santità sarà rimasta nelle *kelippot*. Essa non avverrà ad opera di un singolo messia, ma si realizzerà nel corso di una lunga catena di attività, il *tikkun*, che riporterà l'armonia nel mondo. Il Messia deve scendere nel regno delle *kelippot*, apparentemente per sottometersi al loro dominio, in realtà per adempiere l'ultima parte della sua missione, la più difficile, sconfiggere le *kelippot* dall'interno; cfr. Gerschom Scholem, *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu den Grundbegriffen der Kabbala*, Rhein-Verlag, Zürich 1962, poi Suhrkamp, Frankfurt am Main 1962 e 1977, pp. 71-72; cfr. anche la sintesi in Busi, *La Qabbalah* cit., pp. 20-22.

⁹⁴ Da Paul Celan, *Hüttenfenster*, in Id., *Die Niemandsrose*, GW I, p. 278-9; trad. it. *Finestra di baracca*, in Celan, *Poesie* cit., pp. 479-481.

ta, nella realtà. Non c'è continuità, ma discontinuità rispetto all'est a fronte del quale Celan si pone per tutta la vita. Il messaggio-segno trasportato dal vento, nelle vele in rotta da Odessa, dal vento dell'autunno ucraino, il segno delle memorie ricostituite in nodi mnestici sulla propria mano è pieno di interruzioni. La ripetizione è parziale, frammentata. Solo così, in un cerchio che fino alla fine non si chiude in alcuna consolante armonia, in alcun ritorno, ma solo in una proiezione poetica in avanti, chi parla si pone, rispetto alla perdita del luogo geografico, in uno spazio "vero". L'ossessione di Celan, "stare nel vero", è legata alla necessità di trovare parole che diano luogo e paesaggio, figura, a un ritorno non dell'io lirico alla madre (patria), ma della madre, dell'evento matrice della distruzione, distruttore a sua volta, all'io: "Mit Worten holt ich dich wieder"⁹⁵ – "Con parole ti ho ri-presa", *repetita*, richiamata – in vita?

Questa sfida al nulla convive, *nell'opus* celaniano, con una consapevolezza sarcastica⁹⁶ e blasfema, che legge nelle scritture profetiche avendo il pensiero dei morti di Auschwitz in filigrana. Nella sua sfida alla mistica dell'oriente biblico Celan riporta, raccoglie a occidente, nella sua mano ferita, nelle terribili, dissonanti, alienate condizioni di *questo suo* (ancora nostro? oggi?) occidente, i semi fecondanti dispersi *da est*: "QUALCOSA COME UNA MANO, | oscuro, | arrivò con l'erba: || presto, disperazioni, voi | vasai – , presto | l'ora ci diede l'argilla, presto | la lacrima era recuperata –: || di nuovo, con grappolo bluastro, | ci circondava, questo | oggi"⁹⁷.

⁹⁵ Paul Celan, *DEIN HINÜBERSEIN HEUTE NACHT*, in GW I, p. 218; trad. it. [*IL TUO ESSERE DI LÀ STANOTTE*], in Celan, *Poesie* cit., p. 365.

⁹⁶ Cfr. Hans-Peter Bayerdörfer, *Poetischer Sarkasmus. "Fadensonnen und die Wende zum Spätwerk"*, "Text+Kritik". Paul Celan, 53-54 (1977), pp. 42-54.

⁹⁷ "EINIGES HAND- | ÄHNLICHE, finster, | kam mit den Gräsern: || Rasch – Verzweiflungen, ihr | Töpfer! –, rasch | Gab die Stunde den Lehm her, rasch | War die Träne gewonnen –: || Noch einmal, mit bläulicher Risper, | umstand es uns, dieses | Heute"; in Paul Celan, *Die Niemandrose*, GW I, p. 236; trad. it. *QUALCOSA COME UNA MANO*, in Celan, *Poesie* cit., p. 399.

Capitolo secondo

Vicina, estranea: la lingua

1. Stato d'eccezione e zona franca

Luglio 1942. Paul Celan viene deportato dalle autorità rumene filonaziste da Cernăuți in un campo di lavoro controllato dai tedeschi, a Tăbărești, in Moldavia. Ci resterà fino al settembre 1943¹. Di quel periodo è arrivato fino a noi un piccolo taccuino annotato in inchiostro azzurro e nero. Sulla prima pagina la traduzione del LVII sonetto di William Shakespeare; seguono versi e abbozzi scritti e riscritti in fretta². Nello stato di eccezione della prigionia, l'esistenza alternativa resta tutta nel perimetro della lingua – anzi: nello spazio tra diverse lingue. Pare configurarsi così, fin dall'inizio, l'esperienza dell'uomo e del poeta Celan.

Dal punto di vista politico lo “stato di eccezione”³ è la sospensione della norma cui l'uomo è sottoposto ma che anche lo protegge. Nelle parole di Giorgio Agamben – “lo stato di eccezione non è, quindi, il caos che precede l'ordine, ma la situazione che risulta dalla sua sospensione. In questo senso l'eccezione è veramente, secondo l'etimologia, *presa-fuori* (*ex-capere*) e non semplicemente esclusa”⁴. Nello stato di eccezione l'uomo è “nuda vita spogliata di ogni diritto”⁵, persino di quello carcerario. Chiunque può ucciderlo senza commette-

¹ Cfr. la biografia della giovinezza di Paul Celan di cui è autore l'amico d'infanzia Israel Chalfen: Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend* cit.; si veda anche la più recente biografia letteraria ed esistenziale scritta da John Felstiner, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew* cit.; cfr. inoltre la monografia documentaria di Peter Rychlo in collaborazione con Axel Gellhaus, *Paul Antschel/Paul Celan in Czernowitz* (“Marbacher Magazin”) cit.

² Cfr. Gellhaus et al., *Fremde Nähe* cit., pp. 51-53.

³ Giorgio Agamben, *Lo stato di eccezione*, Bollati-Boringhieri, Torino 2003.

⁴ Id., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995, p. 22.

⁵ Ivi, p. 205.

re omicidio⁶, dato che ogni legge è sospesa. Proprio durante la seconda guerra mondiale la extraterritorialità, ovvero la privazione di appartenenza a un territorio, a una qualsivoglia sovranità produce politicamente gli apolidi, aprendo in tutti i territori controllati dai nazisti le condizioni formali per deportarli nel luogo ‘a parte’ rappresentato dal ‘campo’. Il campo di concentramento diventa per questa ragione la più inquietante realtà e metafora della modernità novecentesca. L’esistenza dell’uomo nel Lager – per paradosso etimologico – riprende le caratteristiche dell’*homo sacer* latino: insacrificabile – perché bandito e non degno di essere ucciso per offerta rituale, ma sempre uccidibile – alla stregua di un animale. Egli può trovare scampo solo “in una perpetua fuga” o “in un paese straniero”⁷.

Ma l’arte, a certe condizioni, può far sopravvivere l’umano in questa extraterritorialità. Certo, ed è il caso di Celan, al prezzo di rappresentare questo umano nella sua forma più degradata, deformata. L’arte può cambiare di segno, può rovesciare consapevolmente la valenza distruttiva dello stato di eccezione politico. L’arte rinuncia deliberatamente al proprio passaporto, si “espone”. Nelle parole di Celan, “la poésie ne s’impose plus, elle s’expose”⁸. Diventa eccezione estetica⁹. Si pone fuori dalle norme, si offre al rischio della distruzione ma anche restituisce la possibilità di dare a chi la pratica uno spazio di sopravvivenza interstiziale. La scrittura, fuori dal territorio dell’appartenenza a una sola lingua, a una sola cultura, fa della debolezza politica dell’apolide una zona franca. Il salto del confine, quasi impossibile nel Lager (o nel GULag), è praticabile nell’*exercitium* della poesia e della traduzione. Non si tratta di una metafora. La testimonianza di Celan, e prima di lui di Osip Mandel’stam, ne dimostra la concretezza. Risponde al vuoto, al silenzio cui tende ogni esperienza in cui la nuda vita pare costretta a fare i conti con se stessa. Ci sono momenti in cui, come scrive Primo Levi in *Se questo è un uomo*, si può arrivare a non distinguere più tra un ordine urlato in tedesco e il freddo pungente del campo. Proprio di fronte alla scon-

⁶ Ivi, p. 92.

⁷ Ivi, p. 205.

⁸ Appunto manoscritto datato “26.3.1969”; fac-simile in GW III, p. VIII.

⁹ Importante in questo ambito la riflessione di Imre Kertész, *Die Unvergänglichkeit der Lager*, in Id., *Die exilierte Sprache. Essays und Reden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, pp. 42-52 e l’omonimo saggio *Die exilierte Sprache*, ivi, pp. 206-221; ma v. anche Roth, *Conversazione a Londra e nel Connecticut con Milan Kundera*, in Id., *Chiacchiere di bottega [Shop Talk]* cit., pp. 89-99.

fitta delle parole e delle significazioni, ovvero della natura più profonda dell'umano, diventano esercizio salvifico la poesia, la scrittura, che incorporano nella propria lingua ciò che sembra ammutolire.

Un appunto di Paul Celan, dai materiali preparatori al *Meridian*, datato 5 ottobre 1960:

Non si può fingere di non percepire la tendenza all'ammutolimento: e qui non aiuteranno le onde corte e cortissime. Nella [...] ruvidità della lingua si annuncia, ineludibile, questa tendenza all'ammutolimento. Al traduttore si offre, nel momento in cui egli riesce a passare attraverso le strettoie di forme precedenti o di altra lingua, una verifica di questa realtà.

[...] tradurre poesie è un esercizio in questo senso: avviene al di sopra degli abissi delle lingue. Ciò che unisce è il salto. –

Un salto simile è gioia e compimento¹⁰.

L'abisso viene evocato da Celan, qui come altrove, in tutta la sua vertigine. Ma resta un fatto: nel GULag Mandel'stam ha continuato a recitare a memoria le sue traduzioni da Petrarca, a insegnarle ai compagni prigionieri. Celan nel campo di Tăbărești ha continuato a tradurre Shakespeare. Questo non ha risparmiato a Mandel'stam la morte in quel GULag. Né a Celan il suicidio nella Senna – decenni dopo – quando apparentemente era in salvo. Eppure ha mantenuto una testimonianza dell'umano. Che nelle parole di Celan significa abitare nel “vero”¹¹.

Seguiamo il ragionamento di Celan. “Il salto come ingresso nella poesia”¹². Un salto condiviso da autore e lettore. Necessario ma

¹⁰ TCA *M*, p. 125: “Die Neigung zum Verstummen ist unüberhörbar; hier hilft kein Ultrakurz. – In der [...] Schrofheit der Sprache bekundet sich, unüberhörbar, die Neigung zum Verstummen. Dem Übertragenden bietet sich, indem er die Engpässe früherer und anderssprachiger Formen passiert, diese Beweisführung an” || [...] “Das Übertragen von Gedichten ist eine Übung in diesem Sinn: es geschieht über die Abgründe der Sprachen hinweg: das Einende ist der Sprung. – Solcher Sprung ist Glück und Gelingen”. Le sottolineature, qui e di seguito sono di Paul Celan. Sulla traduzione come “salto”, cfr. Heino Schmuell, *Übersetzung als Sprung*, “Arcadia”, XXXII, 1 (1997), *Celan in/und Europa*, pp. 118-147: 131-137.

¹¹ La frase ricorre frequentissima nei carteggi con Ilana Shmueli e con Gisèle Lestrangé, cfr. Shmueli, *Di che Gerusalemme è cit.* e C, I, pp. 55, 155, 161, 228, 236, 250, 319, 325, 387, 392, 415, 437.

¹² TCA *M*, p. 133: “Sprung, als Eintritt ins Gedicht”.

rischioso, perché sempre senza garanzia¹³: “Salto creativo del poeta, salto creat. del lettore (il Tu) – premessa (non garanzia!) è l’essere rivolti l’uno verso l’altro¹⁴”. Il salto avviene nella traduzione come nella poesia. La condizione per la sua riuscita è che si acquisisca la capacità di percepire “l’estraneo in quanto estraneo”. Ci sono arrivate annotazioni, quasi formule o equivalenze tra soggetto della percezione e percezione dell’estraneo, che espongono questa idea in diverse modulazioni. Ancora dagli appunti del 1960:

Percezione dell’estraneo
Far divenire dentro di sé + accusativo¹⁵

Celan ragiona sulle funzioni grammaticali della lingua, e le mette “fuori norma”. La “Wahrnehmung des Fremden” [“percezione dell’estraneo”] si esprime con la capacità di incorporare la sua presenza. “Innewerden” letteralmente significa “far divenire dentro di sé”¹⁶. È parola rara in uso solo secondo l’accezione mistica. Nel Dizionario Grimm la troviamo riferita al “divenire dentro di noi della tentazione o della dolcezza di Dio”¹⁷. La lingua esprime una appropriazione dell’oggetto da parte del soggetto. In questo caso dire che *innerwerden* regge l’accusativo, trasgredendo alla regola grammaticale che chiederebbe il genitivo, significa dare transitività al verbo, significa eliminare un piano ‘obliquo’ (il caso obliquo del genitivo) in cui tra due interlocutori non c’è parità di rapporto.

Percezione intensiva: far divenire dentro di sé¹⁸
Aspettarsi (qualcosa) = Attenzione¹⁹
Percezione, ovvero: divenire accorto²⁰

¹³ Proprio da Celan infatti Ingeborg Bachmann trarrà spunto per le sue riflessioni sull’io moderno “senza garanzia”, nelle lezioni di poetica francofortesi. Cfr. Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte* cit., soprattutto la lezione intitolata *L’io che scrive*, ivi, pp. 55-80.

¹⁴ TCA M, p. 133: “Schöpf. Sprung des Dichters, schöpf. Sprung des Lesers (Du) – Voraussetzung (nicht Gewähr!) ist das ineinanderzugewendet sein”.

¹⁵ TCA M, p. 133: “Fremdwahrnehmung/Innewerden + Akk”.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ DW X, col 2129, 21: “*Innewerdung der versuchung oder der süszigkeit gots*”, DW X, col 2129, 21 [parole evidenziate in grassetto da me].

¹⁸ TCA M, p. 133: “Intensives Wahrnehmen: Innewerden”.

¹⁹ *Ibidem*: “Gewärtigen = Aufmerksamkeit”.

²⁰ *Ibidem*: “Wahrnehmung eher: Gewährwerden”.

Qui Celan prende evidentemente appunti dal Grimm, da cui può dedurre le qualità di “attenzione, protezione” del lemma²¹.

“Il fare divenire dentro di sé” è attività volontaria, modalità dell’attenzione. Leggiamo altrove nel *Meridian*, che a sua volta cita Benjamin, (ovvero Malebranche citato da Benjamin), “l’attenzione è la preghiera naturale dell’anima”²².

Sehen als Gewahren, Wahrnehmen, Wahrhaben, Wahrsein.

[Vedere come far divenire dentro di sé, percepire, rendersi conto di, essere veri²³]

In quest’ultima annotazione il trapasso è linguistico. Il lemma WAHR (che comprende le accezioni di *vero*, *attenzione*, *difesa*, *rifugio*²⁴), Celan lo rintraccia in Gewahren (*proteggere, custodire*), *Wahrnehmen* (*percepire*), *Wahrhaben* (*rendersi conto di*), Wahrsein (*essere veri*); intesi tutti come modi del vedere.

Preghiera naturale dell’anima, modo dell’essere veri e resistere, difendersi, custodirsi in una condizione di alienazione. Poesia e traduzione sono anche un esercizio spirituale.

Il “dialogo” non è “conversazione”, ma fatica di percepire l’altro che mi sta di fronte, anche quando non lo capisco. È la fatica del traduttore, del poeta che scrive, del lettore che legge.

²¹ DW XXVII, col. 941, 22: “*Es ist jedoch [...] anzunehmen, dass hier das ergebnis des einflusses vorliegt, den die verbindung gewabr werden auf wahrnehmen ausübte [...]. die weitere bedeutungsentwicklung vollzieht sich durch localisierung. Der bereich eines durch eigene thätigkeit der fürsorge oder durch fremde beihülfe gesicherten schützes tritt in den vordergrund der bedeutungen. berührungen mit synonymen wie wehr und gewehr. [...] beachtung verdient die redewendung gewahrnehmen die aus einer kreuzung zwischen gewahr werden und wahrnehmen stammt*” [“Si deve supporre [...] che qui si tratti dell’influsso che la parola composta divenire accorto ha esercitato su percepire [...] l’ulteriore sviluppo del significato si realizza attraverso un fenomeno di localizzazione. L’ambito di una protezione ottenuta attraverso la propria attività di cura o con la collaborazione altrui procede in primo piano tra i significati. Punti di contatto con sinonimi come difesa e arma da difesa [...] attenzione merita l’espressione custodire che nasce da un incrocio tra divenire accorti e percepire]”. Le parole in grassetto sono state evidenziate da me.

²² Cfr. *Der Meridian*, in GW III, p. 198; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 16.

²³ TCA M, p. 133. Le sottolineature, qui e altrove salvo segnalazione contraria, sono già nell’originale di Paul Celan.

²⁴ DW XXVII, col. 748, 21.

Un passaggio importante nei materiali preparatori per il *Meridian* lo conferma²⁵:

La poesia è il luogo dove ogni sinonimia diventa impossibile: la poesia ha solo il suo proprio livello linguistico e dunque semantico. La poesia viene fuori dalla lingua, e si pone a fronte della lingua. Questo stare a fronte non è superabile.

Per questo la poesia è, per la sua essenza e non per la sua tematica, una scuola di umanità autentica. Insegna a capire l'altro come altro [e cioè nel suo essere altro], invita alla fratellanza / al rispetto / verso questo altro, a rivolgersi verso questo altro, anche là, dove l'altro si presenta come uomo dal naso adunco, storpio – e niente affatto con l'occhio a mandorla – additato dagli uomini “dal naso dritto”²⁶.

Conviene ricordare ancora una volta la lettera a Hugo Huppert in cui Celan sostiene di trovarsi “su un piano spazio-temporale diverso” rispetto a quello del lettore, il quale non lo “può afferrare del tutto, continua ad afferrare le sbarre della grata” che lo divide dal poeta. Il poeta vuole essere compreso, ma solo in lontananza, oltre la grata²⁷. Egli volontariamente si pone fuori dal sistema di norme linguistiche condivise e a partire dal proprio irriducibile “stato di eccezione, autosospensione, separazione linguistica”, cerca la propria strada di umanità. Sceglie di mettersi dietro le sbarre.

L'ordine poetico del *logos* manifesta la sua analogia con l'ordine politico del *nomos*. La parola poetica si dà come eccezione in quanto non consente una sostituzione sinonimica (“La poesia è il luogo dove il sinonimo diventa impossibile: la poesia ha solo il suo proprio livello linguistico e dunque semantico”), nella parafrasi diventa altro da sé. Sta a fronte della lingua, ne usa i fonemi e i morfemi, ma significa una volta sola, risponde solo di sé (“La poesia si mette al di fuori della lingua, e si pone a fronte della lingua. Questo stare a fronte non

²⁵ TCA *M*, p. 186.

²⁶ TCA *M*, p. 104: “Das Gedicht ist der Ort, wo alle Synonymik unmöglich wird: es hat nur seine Sprach – und damit Bedeutungsebene. Aus der Sprache hervortretend, tritt das Gedicht der Sprache gegenüber. Dieses Gegenüber ist unaufhebbar. || Darum ist das Gedicht, von seinem Wesen und nicht erst von seiner Thematik her – eine Schule wirklicher Menschlichkeit: es lehrt das Andere als das Andere [d.h. in seinem Anderssein] verstehen, es fordert zur Brüderlichkeit | zur Ehrfurcht vor | diesem Andern auf, zur Hinwendung zu diesem Andern, auch da, wo das Andre als das Krummnasige und Mißgestaltete – keineswegs Mandeläugige – auftritt – angeklagt von den ‘Geradnasigen’”.

²⁷ Cfr. *supra*, p. 21; cfr. anche Huppert, *Spirituell* cit., pp. 319-320.

è superabile”). La traduzione è il gesto dell’ascoltare, del comprendere e rimandare indietro la comprensione di qualcosa che resterà sempre diverso, che non verrà mai inglobato dal proprio sistema linguistico in modo assoluto, definitivo, totalizzante. È questa permanenza della differenza tra originale e traduzione a permettere di istituire una analogia tra l’atto traduttivo e lo scarto tra *parole* del poeta e norma linguistica.

Ma come si istituisce il riferimento alla regola giuridica? Se il nome *significa* la cosa, il diritto/la norma *si applica* al fatto. A questo punto, però, la relazione di analogia si ferma, e si apre una relazione inversa, di specularità rivoluzionaria. L’effetto dell’inapplicabilità della norma giuridica nel campo di concentramento è l’esposizione dell’uomo alla violenza; in quanto non protetto da alcuna regola civile, l’inapplicabilità delle leggi consueti della lingua al linguaggio poetico, l’inapplicabilità delle leggi di un sistema linguistico a un altro sistema linguistico generano invece uno spazio di libertà e di esperienza dell’umano.

La singolarità del parlare poetico è data dalla sua differenza rispetto alla norma linguistica. E ciò rappresenta un potenziamento di ogni atto linguistico. “L’ingresso nel linguaggio (nella scrittura) non è, infatti, un gesto neutrale, ma introduce nel soggetto un principio di divisione infinita, da cui non c’è riparo né via d’uscita. Tu scrivi, tu parli: quindi sei diviso da te stesso, sei impegnato in un’affannosa contesa politica con te stesso”²⁸.

Il paradosso del vivere lo stato di eccezione estetico rivela nella poetica di Celan la sua portata etica e politica. Proprio lo scarto, l’eccezione garantisce un margine all’umano al di fuori dell’onnivora politicizzazione della vita. Sta qui la radice del rapporto di violenza tra norma e vita umana figurato non solo, ma anche esperito dalla generazione di Paul Celan, la generazione dei campi e della guerra in Europa.

²⁸ Introduzione di Giorgio Agamben a Giorgio Manganelli, *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del ‘600 italiano*, a cura di Paolo Napoli, Quodlibet, Macerata 1999, p. 17.

2. *Il compito del traduttore. Interlocuzioni*

Nel 1945-47, a guerra finita, Celan trova il modo di sopravvivere nella Bucarest occupata dall'Armata Rossa grazie alla capacità di muoversi tra diverse lingue. Lavora presso una casa editrice, la Cartea Ruşa. Sue le versioni rumene di due grandi narratori russi, Lermontov (*Un eroe dei nostri giorni*) e Čechov (*I racconti*).

Trasferitosi a Parigi, continua a sostentarsi con le sue competenze di poliglotta. È lettore di lingua e letteratura tedesca all'Ecole Normale Supérieure a partire dal 1959. Celan intenderà questo lavoro fino all'ultimo giorno come il compito di chi getta ponti tra due lingue e culture sentite come proprie ed estranee allo stesso tempo. Come modo dell'interlocuzione tra francese e tedesco per se stesso e per gli studenti²⁹. Per se stesso sarà la destinazione del suo impegno di traduttore, sempre più legato alle ragioni dell'arte, ovvero alla necessità di porre la propria lettura, la propria scrittura come testo a fronte di autori che lo interessano, che gli parlano, con cui intraprende un rapporto³⁰.

Cosa vuol dire interloquire con qualcuno/qualcosa che mi sta a fronte?

Leggiamo alcune risposte che Celan tenne ben presenti ogni volta che egli stesso si pose questa domanda.

Osip Mandel'stam, *Sull'interlocutore*, 1913:

Il piacere della comunicazione è inversamente proporzionale alla nostra conoscenza reale dell'interlocutore [...]. Perché questi versi giungano al destinatario, ci vorranno forse le stesse centinaia d'anni che occorrono a una stella per fare giungere la propria luce a un pianeta lontano³¹.

La poesia di Celan, il suo "dialogismo", consideriamoli in que-

²⁹ Basta riflettere sulla cura con cui preparava programmi e materiali da tradurre e analizzare con i suoi studenti; cfr. Gellhaus *et al.*, *Fremde Nähe* cit., pp. 79-85; Jean-Pierre Lefebvre, *Paul Celan – unser Deutsch-Lehrer*, "Arcadia", XXXII, 1 (1997), *Celan in/und Europa*, pp. 97-108.

³⁰ In un arco di tempo che va dalla giovinezza a qualche giorno prima della morte Celan traduce autori francesi, ebrei antichi, russi, israeliani, inglesi, americani, portoghesi, italiani, rumeni. Da consultare, come studio pionieristico su Celan traduttore, Leonard Moore Olschner, *Der feste Buchstab: Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen-Zürich 1985; e inoltre il ricchissimo Gellhaus *et al.*, *Fremde Nähe* cit.

³¹ Osip Mandel'stam, *Dell'interlocutore* (1913), in Id., *Sulla poesia*, con due scritti di Angelo Maria Ripellino e una nota di Fausto Malcovati, Bompiani, Milano 2003, p. 61.

st'ottica: nella precarietà e nell'intermittenza del circuito ermeneutico. Nel rischio che il messaggio non raggiunga alcuna sponda, o che arrivi danneggiato ed estraneo come un segnale extraterrestre.

Martin Buber, *Io e Tu [Ich und Du]*, 1923:

nella trama della relazione, nella reazione al tu, ciò che rende riconoscibile quanto si protende verso il tu, appare, senza essere propriamente il tu; tuttavia esso sempre più potentemente viene alla luce, fino a quando il legame esplose e l'io resta davanti a se stesso e svanisce, si intensificano eventi relazionali, si rarefanno, e nello scambio si chiarisce, in moto progressivo, la coscienza dell'interlocutore, la coscienza dell'io³².

Celan si confronta con Buber, ne accoglie il movimento dall'io al tu, ma lo supera dal proprio punto di vista, quello del poeta. Infatti, la ripresa di possesso di sé, come dell'altro, non è mai totale e continua. Per Celan accade ogni volta. Riaccade. Pensiamo al carattere performativo che contro ogni apparenza la poesia possedeva per lui. Ricorda Gerhard Baumann come ad ogni lettura Celan introducesse varianti: di parola, di ritmo, di pausa, di accento.

Paul Valéry, *Tel Quel*, 1942:

Nessuno potrebbe pensare liberamente se i suoi occhi non potessero abbandonare altri occhi che li seguissero. Non appena gli sguardi si prendono, non si è completamente a due ed è difficile rimanere soli. Questo scambio, la parola è qui opportuna, realizza in un tempo brevissimo una trasformazione, una metatesi: un chiasma di due "destini", di due punti di vista. Si fa con ciò una sorta di reciproca limitazione simultanea. Tu prendi la mia immagine, la mia apparenza, io prendo la tua. Tu non sei me, poiché mi vedi e io non mi vedo. Ciò che mi manca è quell'io che tu vedi. E a te, quel che manca, è il tu che io vedo. E se prima di procedere nella conoscenza reciproca ci rifletteremo l'uno nell'altro, tanto più saremo altri³³.

³² Martin Buber, *Ich und Du*, Lambert Schneider, Heidelberg 1979, p. 37: "zwar immer noch erscheint es nur im Gewebe der Beziehung, in der Reaktion zum Du, als Erkennbarwerden dessen, das nach dem Du langt und es nicht ist, aber immer kräftiger hervorbrechend, bis einmal die Bindung gesprengt ist und das Ich sich selbst gegenüber kommt und entschwindet, Beziehungsereignisse verdichten sich und zerstißen, und im Wechsel klärt sich, von Mal zu Mal wachsend, das Bewußtsein des gleich bleibenden Partners, das Ich-Bewußtsein" [trad. mia]; ma v. anche la trad. it. in Id., *Il principio dialogico e altri Saggi*, a cura di Andrea Poma, San Paolo, Cinisello Balsamo 1993, pp. 59-157.

³³ Paul Valéry, *Tel Quel*, Gallimard, Paris 1941, p. 42 [citato dall'esemplare nella biblioteca di Celan, Archivio di Marbach am Neckar].

Questa visione del chiasma ottico di Valéry, poi ripresa letteralmente da Merleau-Ponty³⁴, è molto vicina al rapporto di reciprocità che Celan ha in mente, nonostante la letteratura critica tenda soprattutto a sottolineare la distanza di Celan dall'autore della *Jenne parque*. Un rapporto che vive della differenza tra io e tu, mettendo in evidenza i contorni di ciascun interlocutore.

E infine Paul Celan, *Der Meridian*, 1960:

La poesia vuole raggiungere un altro, ha bisogno di questo altro, ha bisogno di qualcosa a fronte [*ein Gegenüber*]. Lo cerca, gli si consegna in forma di parola. Ogni oggetto, ogni essere umano è nella poesia che si protende verso l'altro, una figura dell'altro³⁵.

Interroghiamo gli appunti. Come si configura questo "altro"?

L'estraneo resta estraneo, non "corrisponde" e non "risponde" del tutto, mantiene il suo carattere di fenomeno, la sua opacità che gli conferisce rilievo e visibilità³⁶.

Ecco lo scarto, la "declinazione dell'ago magnetico" direbbe ancora Adorno chiosando Valéry. Una irriducibilità che essendo l'irriducibilità tra io e tu, fa inciampare il circuito delle interpretazioni. La poesia è "sollecitazione al tu → sfida che viene dall'assenza – [richiesta]"³⁷. Dove nel tedesco sollecitazione, sfida e richiesta si compongono in diverse combinazioni con la parola *Forderung* preceduta rispettivamente dalle preposizioni *auf* (*Aufforderung*, sollecitazione), *heraus* (*Herausforderung*, sfida). Raggiungiamo qui le riflessioni sul significato della ripetizione come "richiesta reiterata del dovuto, petizione" da cui siamo partiti nel prologo a questo volume. L'"unicità dell'incontro" sta proprio nella natura del "richiedente"; nello stesso tempo è lanciata dal mondo assente e dal nostro tempo presente. Un altro appunto approfondisce il precedente:

³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris 1960, p. 294.

³⁵ *Der Meridian*, in GW III, p. 198; trad. it., qui modificata, *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 16.

³⁶ TCA M, p. 71: "Das Fremde bleibt fremd, es 'entspricht' | und antwortet | nicht ganz, es behält seine | ihm Relief und Erscheinung (Phänomenalität) verleihende | Opazität".

³⁷ Ivi, p. 206: "eine Aufforderung ans Du → Heraus = (aus der Abwesenheit) = Forderung".

Unicità dell'incontro: che comprende il mondo assente (cui pure apparteniamo)³⁸. [...]

La poesia è qui il luogo dove ciò che viene visto e percepito acusticamente – ciò che viene nominato – insieme con il proprio tempo entra in un rapporto di tensione nei confronti di chi guarda ed ascolta. L'estraneo resta estraneo, /non “corrisponde” /e non “risponde”/ del tutto, mantiene il suo carattere di fenomeno, la sua opacità che gli conferisce rilievo e visibilità³⁹.

Resta sempre, comunque, una zona di irriducibilità tra io e tu. Non si specchiano, ma si completano: “Il poeta e chi lo comprende restano in un rapporto di complementarità”⁴⁰. “Creare e recepire: inscindibili”⁴¹. Creare e recepire, non avviene una volta per tutte. Il testo viene letto, tradotto, accolto, fatto proprio – continuamente.

Il problema della traducibilità per Celan riguarda innanzitutto la lingua-madre, il tedesco – il tedesco dell'infanzia, un tedesco d'*enclave*. E ancora: il tedesco violentato dagli insulti nazisti, precipitato nell'aporia di una lingua madre di vittime e carnefici, rimane a segnare il destino del poeta: come sola lingua nella quale far rivivere la memoria degli sterminati, lingua del lutto e di una tentata resurrezione attraverso la parola. Per Celan quello della giovinezza è un idioma ormai fuori dall'uso quotidiano, dato che dal 1949 vive a Parigi. Per questo si può dire con George Steiner che il tedesco di Celan fu una lingua di secondo grado, un “metagerman”⁴², familiare ed estraneo, un linguaggio in cerca di un testo a fronte di se stesso, con atto simile a quello del tradurre. Il modello della traduzione è dunque anche un problema intralinguistico. Da tedesco a tedesco “ich bin... mir selbst begegnet” [“io ho... incontrato me stesso”]⁴³. La citatissi-

³⁸ Ivi, p. 207: “Einmaligkeit der Begegnung: unter Einbeziehung der Abwesenden (Mit-)welt”.

³⁹ Ivi, p. 141: “Das Gedicht ist hier der Ort, wo das Angesehene und sprachlich Wahrgenommene – das Genannte – mit seiner *Zeit* in ein *Spannungsverhältnis* tritt zum Anschauenden und Sprechenden. Das Fremde bleibt Fremd, es “entspricht” | und antwortet | nicht ganz, es behält seine | ihm Relief und Erscheinung (Phänomenalität) verleihende | Opazität”.

⁴⁰ Ivi, p. 207: “Der Dichtende und verstehende bleiben komplementär zugeordnet”.

⁴¹ Ivi, p. 134: “Schaffen und Rezipieren: ungeschieden”.

⁴² Cfr. Steiner, *After Babel* cit., p. 409.

⁴³ *Der Meridian*, in GW III, p. 201, trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 19.

ma formula celaniana, che a prima vista sembrerebbe indicare una circolarità perfetta, rivela in questa chiave che “io” non è uguale a “me stesso”. Lo scarto sta dentro l’io. L’io è passato per molte vie, “sviamenti e deviazioni portanti da te e te”⁴⁴. L’io non è compatto, non si ritrova, identico, allo specchio.

3. Parigi, la patria straniera

L’altrove irraggiungibile – lo si evince dalla lettura del carteggio con la moglie – non è solo la terra perduta materna, ma anche la terra trovata nell’oggi, a Parigi, con una compagna. Non intendiamo qui la dimensione privata; tentiamone una lettura simbolica. Radicarsi a Parigi, nella rue de Longchamps, avrebbe significato rimettere radici in un qui ed ora. Interrompere la catena dello sradicamento. Non guardare più verso oriente. Ma centrarsi in occidente, a Parigi. Oppure nei giorni estremi, forse in Israele, un nuovo e antico oriente promesso. C’è un io (di Celan) che parla in francese a un tu occidentale (Gisèle) che per giunta ha un nome che pare un gioco di parole (Lestrange). È un io comunque straniero, errante, che si combatte per mettere su casa e dimora, ma non ci riesce. A Gerusalemme, in un ultimo disperato tentativo di radicamento affettivo, c’è un io che parla in un tedesco “orientale” alla vecchia amica d’infanzia ritrovata (Ilana). Ama rammemorare i tempi della giovinezza e scherzare (“czernowitzeln”⁴⁵ – parola che contiene il nome della città, il *Czerno* [nero] dell’etimo slavo e il *Witz*, lo *humor* della terminazione tedesca). Ma alla stessa Ilana, nelle notti parigine trascorse insieme, leggeva lunghi passi dal *Cacciatore Gracco* di Kafka: “la mia barca non ha timone, si mette in viaggio sospinta da quel vento che spira nelle più profonde regioni della morte”. Commenta Ilana: “Celan mi leggeva questo testo come se si parlasse di lui e così mi comunicava di non potere né volere gettare l’ancora da nessuna parte”⁴⁶. Talvolta cade violentemente in lotta con la follia (l’altra, pericolosa “estranea”), ma è capace di momenti di euforia, vitalità, esaltazione. Questo io è definitivamente straniero perché non riesce ad ade-

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Cfr. *supra*, p. 29.

⁴⁶ Shmueli, *Di che Gerusalemme è cit.*, p. 68.

rire totalmente alla nuova patria possibile, l'antica terra dei patriarchi. È pertanto marchiato da una nuova "colpevolezza" che esige penitenza. Così nella poesia inviata a Ilana l'io lirico rappresenta se stesso nel saio del penitente, in "abito di scorza", condannato a seguire una rotta di cometa – ora provvisoriamente dentro, ora fuori (per sempre?) dal sistema solare⁴⁷. Il tu delle sue lettere più intime è ora Gisèle, ora Ilana. Lavora, opera, vive nella realtà, saldamente al di qua del margine della follia. L'ossessione (ricorrente nei due carteggi) del restare-essere-tornare-permanere "nel vero"⁴⁸ insegue anche la traiettoria di un meridiano tra l'esperienza del reale attribuita al tu-femminile e il delirio del poeta che comunica in versi⁴⁹. Ricordiamo in questa circostanza come l'io del poeta si era posto nella poesia del 1947, *Winter [Inverno]*, di fronte alla realtà sanguinosa della morte della madre. In *Winter*, l'abbiamo già visto, la poesia era "cenno" muto, impotente e velleitaria di fronte al reale. Proprio da quella sensazione dolorosa era partita la ricerca poetica del giovane Celan. Dopo 22 anni, ecco tornare lo stesso motivo, variato. Celan invia la medesima poesia a entrambe le donne. Una in tedesco, l'altra accompagnata da una versione francese.

A Ilana⁵⁰ in una lettera del 15 dicembre 1969: "accludo a queste righe un paio di versi di poesia, che l'altro ieri ... mi sono ancora venuti in mente"

Es wird etwas sein, später,
das füllt sich mit dir
und hebt sich
an einem Mund

⁴⁷ Ivi, p.75.

⁴⁸ Le parole sono simili, in entrambi i carteggi si parla di una lotta, di un combattimento per "stare", "stare nel vero". Cfr. per esempio in Shmueli, *Di che Gerusalemme è cit.*, p. 81, la lettera da Friburgo datata 27 marzo 1970: "è una lotta, Ilana, io la combatto sino alla fine" – intensificata nell'auto-rappresentazione ebraica: "e tu sai che è una lotta ebraica. Io sto". Nel carteggio con Gisèle passi simili, sempre sulla lotta per stare nel vero, nelle lettere di entrambi i coniugi; cfr. C, I, pp. 55, 155, 161, 228, 236, 250, 319, 325, 387, 392, 415, 437.

⁴⁹ GW II, p. 30; trad. it. in Celan, *Poesie cit.*, p. 549: "ICH KENNE DICH, du bist die tief Gebeugte, | ich, der Durchbohrte, bin dir untertan. | Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte? | Du – ganz ganz wirklich. Ich – ganz Wahn".) ["TI CONOSCO, tu sei colei che sta china, | io, il trafitto, sono sottomesso a te. | Dove fiammeggia una parola che testimoni per entrambi? | Tu – totalmente, | totalmente reale. Io – follia totale"].

⁵⁰ Shmueli, *Di che Gerusalemme è cit.*, p. 53.

Aus dem zerscherbten
Wahn
steh ich auf
und seh meiner Hand zu,
wie sie den einen
einzig
Kreis zieht

13. XII. 69
Avenue Emile Zola

[Ci sarà qualcosa, più tardi, | che si riempirà di te | e si innalzerà | all'altezza di una bocca | nel mezzo del mio delirio | volato in schegge | io mi alzo in piedi | e guardo la mia mano | che traccia | l'uno, l'unico | cerchio | 13. XII. 69 | Avenue Emile Zola⁵¹]

A Gisèle, l'ultimo messaggio, forse il 18 marzo 1970, alla vigilia del compleanno di lei. Il suo ultimo dono:

Que puis-je t'offrir, ma chère Gisèle?

Voici un poème écrit en pensant à toi – le voici tel que je l'ai noté, tout de suite, dans sa première version, inalteré, inchangé⁵².

Acclusa al testo tedesco, una versione interlineare francese:

Il y aura quelque chose, plus tard,
qui se remplit (se remplira) de toi
et se hisse(ra)
à (la hauteur d') une bouche

de mon (du milieu de) délire (ma folie)
volé(e) en éclats
je me dresse (m'érige)
et contemple ma main
qui trace
l'un, l'unique
cercle⁵³

⁵¹ Cfr. anche le traduzioni italiane rispettivamente di Bevilacqua in Celan, *Poesie* cit., p. 1333 e di Leskien-Ranchetti in Shmueli, *Dì che Gerusalemme è cit.*, p. 143.

⁵² C, I, p. 687: "Cosa posso offrirti, Gisèle? Ecco un poema scritto pensando a te – così come l'ho annotato, nella sua prima versione, inalterato, senza modifiche".

⁵³ C, I, pp. 687-688.

[Ci sarà qualcosa, più tardi, | che si riempie (si riempirà) di te | e si
 issa(erà) | a (l'altezza di) una bocca | Del mio (nel mezzo della) delirio (mia
 follia) | volato (a) in schegge | mi alzo (mi ergo) | e contemplo la mia mano |
 che traccia | l'uno, l'unico | cerchio]

In un caso estremo come questo in cui la voce nel testo si identifica completamente con la voce dell'io che scrive, a noi lettori è destinata, forse, la lettera dei versi. Dell'altra parte, della quale neanche il poeta riesce a parlare in versi, ma solo con l'immediatezza del dolore, di questo bisogna tacere. Ma si può parlare delle figure inscritte sulla pagina. La mano, il cerchio che unisce l'io e il tu. L'altrove (in questo caso la follia) cui si rubano schegge, frammenti (ancora un eco della *Šekinah*?). Lo sguardo di un io che resiste, vuol restare in piedi, e guarda, legge nella propria mano un'ultima volta, e traccia disperatamente un meridiano, andata e ritorno. L'unico cerchio ripetuto per ventidue anni in modi diversi, ma incisi sugli stessi solchi.

L'ultimo documento raccolto nel carteggio Celan-Lestrangé è un foglio di carta pieno di variazioni grafiche in corsivo e in maiuscolo della locuzione **יד ושם** (*yad vachem*: letteralmente *mano*, in senso figurato *monumento* e insieme *nome*)⁵⁴.

La citazione cui gli appunti di Celan alludono (qui sottolineata nel testo) è tratta da Isaia, 56,5. Il profeta espone a quali condizioni chi è straniero, esule, "diverso" può appartenere al popolo di Dio.

Non dica lo straniero
 Che si è dato al Signore:

"Certamente il Signore
 mi escluderà dal suo popolo!"

E non dica l'eunuco:
 "ecco, io sono un legno secco!"

⁵⁴ C, I, p. 693; C, II, p. 453. Sul motivo della mano in Paul Celan, considerato dal punto di vista della mistica, cfr. Monika Schmitz-Emans, *Die Tätowierung des Ich und ihre poetische Transkription. Zu Paul Celans Varianten des Motivs vom menschlichen Schriftträger*, in Ead., *Poesie als Dialog. Vergleichende Studie zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*, Winter, Heidelberg 1993, pp. 161-173. Il motivo della mano in *Niemandrose* inteso come principio organizzativo metaforico e metapoetico è stato studiato da Sabine Markis, *Mit lesendem Aug. Prinzipien der Textorganisation in Paul Celans "Niemandrose"*, Aistesis, Bielefeld 1999, pp. 47-76.

Così, in realtà, parla il Signore:
 “Agli eunuchi, che osservano i miei sabati
 e scelgono ciò che mi è gradito
 e stanno fermi al mio patto,
 io darò la mia casa, entro le mie mura,
un monumento e un nome,
 migliore dei figli e delle figlie:
 darò loro un nome eterno,
 che mai perirà”

E gli stranieri che si sono dati al Signore

[...]

“Io li condurrò nel mio sacro monte,
 li allietterò nella mia casa di preghiera,
 le loro offerte e i loro sacrifici
 saliranno graditi al mio altare,
 perché la mia casa sarà chiamata
 casa di preghiera per tutti i popoli.”

Oracolo del Signore Iddio
 Che raccoglie i dispersi d'Israele:
 “Altri ne raccoglierò
 oltre quelli già raccolti”⁵⁵.

L'equivalenza etimologica e grafica nell'ebraico di *mano/monumento* e *nome* riporta in estrema sintesi la chiave della poetica celaniana. Già la poesia in quanto scrittura è traccia di una mano. “Non vedo differenza tra una stretta di mano e una poesia”⁵⁶ – aveva scritto Celan a Hans Bender nel 1958. L'intreccio tra la figura *mano* e la figura *nome* nell'opera di Celan è costante e di importanza cruciale per l'interpretazione della sua poetica. Per questo è rischioso pensare riduttivamente alla *sola* mano in carne e ossa di chi scrive. Se pensiamo quella mano in ebraico, ecco che il pensiero si sposta verso la creazione, il monumento, il nome – nome perenne, nome che resta, nome che “sta”, [“steht”] potremmo dire con Celan, si mantiene fedele alla

⁵⁵ *La Bibbia concordata in lingua corrente*, tradotta dai testi originali con introduzioni e note a cura della Società Biblica di Ravenna, Mondadori, Milano 1982, tomo II, pp. 923-924. La sottolineatura è mia.

⁵⁶ *Der Meridian*, in GW III, p. 177; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 58.

propria posizione, a se stesso. Il “vero” di Celan non ha però nulla di metafisico. Esso è più orientato verso la parola ebraica *emeth* (legata al fare, all’essere fedeli a-). Ma ricordiamo: *emeth*, privata della *e-* iniziale, significa *meth*, morte. Teniamo a mente questa oscillazione, che è la stessa della leggenda del *golem*, tra una parola che dona la vita e la medesima parola che, mutilata, provoca la morte⁵⁷.

Nell’oracolo del profeta Isaia la mano è segno di un’accoglienza verso chi è diverso (come l’eunuco del salmo), verso chi è straniero e reietto (come il disperso delle poesie).

Il monumento richiama la memoria, è un segno che la serba per il futuro. Ne rende testimonianza. In questo piccolo appunto si può ricostruire un nesso tra la figura mnemotecnica della mano, l’idea ebraica di mano-monumento e l’uso dei loci mnestici nella scrittura celaniana, volta a ripetere, recuperare con fatica e non sempre con successo, la memoria di chi fu seppellito dalla neve o non fu mai seppellito, se non in “una tomba nell’aria”⁵⁸, disperso in cenere, in fumo.

La trasformazione dei luoghi geografici in qualcosa che è mano, monumento e nome interiore si lega al modo di concepire la propria situazione linguistica. Celan in effetti riproduce la polifonia dei luoghi scomparsi scrivendo in tedesco, vivendo in un ambiente strettamente francese (parla e scrive in francese a sua moglie, così a suo figlio), traducendo da sette lingue diverse, e considerando la condizione poliglotta e policulturale come destino e bisogno esistenziale.

Ancora una poesia, dedicata alla moglie Gisèle e al figlio Eric.

Seul – zu dreien gesprochen, stummes
Vibrato des Mitlauts. Seuls.

||

.....

Ein Bogen, hinauf
ins Vielleicht einer Sprache gespannt,

⁵⁷ Sulla leggenda del Golem, cui il Rabbi Löw aveva apposto in fronte la parola *emeth*, togliendogli la vita poi sottraendo l’iniziale “M”, cfr. Angelo Maria Ripellino, *Praga Magica*, Einaudi, Torino 1973, pp. 157-187. La figura del Golem si intravede la poesia di Celan *EINEM, DER VOR DER TÜR STAND*, in *Die Niemandrose*, in GW I, p. 242; trad. it. *AD UNO CHE COMPARVE ALL’USCIO*, in Celan, *Poesie cit.*, pp. 411, 413.

⁵⁸ Cfr. Paul Celan, *TODESFUGE*, in GW III, pp. 63-64; trad. it. *FUGA DELLA MORTE*, in Celan, *Poesie cit.*, pp. 63, 65.

aus der ich
zu kommen
glaubte. Und

une corde (eine Saite, eine
Fiber) qui
répondrait⁵⁹.

[Seul – a tre detto, muto | vibrato della consonante. | Seuls. | Un arco, verso l'alto | teso nel forse di una lingua | da cui io, souviens – | t'en, – da cui io | credevo di | provenire. E | une corde (una corda, una | fibra) qui | répondrait⁶⁰].

Detto in francese: “seul”, solo. Pronunciato a tre voci. Tre è il numero di componenti della famiglia di Celan. Un coro di solitudini, così viene evocata in questa poesia bilingue. Qui anche il suono della parola, al singolare e al plurale, conta. E il silenzio come un alone intorno ad essa, come una terza lingua, significa. In quel silenzio, in una voce tesa come una corda, che suona come uno strumento, si apre l'arco tra passato germanofono senza patria (“una lingua da cui credevo di provenire”) e il futuro, della speranza in una risposta, in una comunicazione, in francese (“qui répondrait”). Il rapporto con la lingua (tedesca, francese) di Paul Celan, che ne praticava tante (inglese, russo, rumeno, ucraino, italiano, portoghese, ebraico...) – è anche un rapporto con i luoghi in cui quelle lingue vengono parlate. Un dato di fatto apparentemente banale emerge con tutta la forza dell'evidenza: è il ritmo avvolgente del suo periodare francese che si impone alla lettura della sua corrispondenza con la moglie⁶¹. Paul Celan viveva e comunicava in francese. Sul lavoro, in famiglia con moglie e figlio, con gli amici rumeni, con i quali sceglie di corrispondere per lo più in francese.

L'alternanza tra francese e tedesco è molto importante per cogliere in atto Celan nel suo vivere e scrivere tra le lingue. Lo studio del carteggio con Gisèle consente di guardare al suo duplice legame col francese: rapporto intimo e relazione da estraneo. Circostanza che gli dà modo di piegare questa lingua alla propria vena *celanisante* in

⁵⁹ DG, p. 464, dalle poesie inedite risalenti al periodo di *Niemandrose*.

⁶⁰ Celan, *Die Gedichte aus dem Nachlass*, a cura di Barbara Wiedemann cit.; la traduzione è adattata da Leskien-Ranchetti, in Celan, *Sotto il tiro di presagi* cit., p. 87.

⁶¹ Cfr. quanto osservato da Bertrand Badiou nell'introduzione in C, II, pp. 8-10.

molti giochi di parole. In una poesia inviata al figlio: “Ton père/t’épau-le”⁶² – giocando con l’omofonia Paul/épaule. O alla moglie: “Votre poeteux” – crasi da “poète amoureux”⁶³ – tutt’altro dal pur fantasioso “Ihr Pohät” della traduzione tedesca del carteggio⁶⁴. O in certe occasioni è l’assonanza a guidare la scrittura di “A Paris, ce pays...”⁶⁵. O la “seuleté” come variante personale di “Einsamkeit”. E “les bérbères verts” come parola in codice per “réverbères”⁶⁶. Anche l’alternanza tra “Vous” e “Tu” nel francese ha tutta un’altra dimensione che tra il “Sie” e il “Du” tedesco. Il “Vous” non ha nulla di formale, anzi paradossalmente le lettere in cui lo usa sono le più intime, le più tenere⁶⁷. In alcuni momenti drammatici al contrario è significativa presenza del tedesco. Come nel caso dell’agghiacciante biglietto inviato alla moglie e al figlio dopo l’episodio in cui aveva violentemente aggredito entrambi: è scritto in tedesco, e saluta “Euch Menschen” – “Voi umani”. Il “Voi”, in tedesco, esprime qui tutta la distanza tra chi parla e chi legge⁶⁸.

Il tedesco in cui si sente trincerato Celan arriva da un luogo di solitudine estranea all’umano. Gli umani sono di là, dall’altra parte di una frontiera linguistica e psichica – e parlano francese.

Come sforzi di farsi capire su un doppio binario linguistico si spiegano le traduzioni *mot-à-mot* dal tedesco al francese delle sue poesie, i glossari e le glosse inviate con queste alla moglie.

Traduzioni, glosse e glossari restituiscono al lettore importanti elementi di interpretazione della scrittura di Celan. Illustrano i suoi tentativi di traghettare in un altrove non tedesco i segni precisi della

⁶² Poesia raccolta in DG, p. 527.

⁶³ La prima tra le numerose occorrenze nella lettera del 2. 4. 1954, in C, I, p. 56.

⁶⁴ Paul Celan - Gisèle Celan-Lestrange, *Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric*, a cura di Bertrand Badiou con la collaborazione di Eric Celan, traduzione di Eugen Helmlé, traduzione e adattamento delle note di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, vol. I, p. 49.

⁶⁵ C, I, p. 22.

⁶⁶ C, I, p. 318.

⁶⁷ Una lunga e polemica recensione su questi temi nella “WZ” di Zurigo, proprio in Svizzera probabilmente incoraggiata dal plurilinguismo del pubblico: Lothar Bayer, *Wie geht der Literaturbetrieb mit einer Nachkriegsikon um? Die Edition neu übersetzter Korrespondenzen Paul Celans macht die Lektüre der französischen Originale dringlich*, “Wochenzeitung”, Zürich, 19. 4. 2001.

⁶⁸ C, I, p. 499; biglietto dell’8. 12. 1967.

propria scrittura. In qualche caso è Celan stesso a valutare la traducibilità delle proprie poesie⁶⁹.

Nelle tarde, accorate lettere al figlio in vacanza in terra tedesca esprime la sua speranza in un futuro in cui Eric possa apprezzare, sentirsi vicino al tedesco come lingua “paterna”⁷⁰. Tanto più significativo il fatto che Celan esprima i suoi problemi con la Germania e col tedesco, dia voce esplicitamente a una difficoltà e a una diffidenza.

Innanzitutto egli è estraneo al tedesco federale contemporaneo. Firmando lettere e poesie, Celan scrive il proprio nome usando sempre l'antiquata grafia tedesca della u sormontata da un trattino. Per i commentatori si tratta di un segno distintivo materno: era stata sua madre a insegnargli le regole della ortografia germanica, in questa forma⁷¹. Celan più volte esprime tutta la sua delusione verso il Gruppo '47, che non lo capisce nella sua diversità così orientale⁷², lui col suo strano accento, col suo modo di essere e di scrivere in qualche modo inattuale.

In secondo luogo, il problema riguarda il passato dei tedeschi che di volta in volta incontra. Riguarda la comunicazione con loro. Celan non nasconde ad esempio di non poter “stringere la mano” alla maggior parte degli scrittori tedeschi “senza provare rimorso”⁷³. Poche ore prima di partire per la Germania, nel maggio del 1952, così esprime il suo disagio:

[Parigi,] mercoledì [21.5.1952], 4 del mattino

[...] Oggi, tre ore prima della mia partenza, sento quanto questo paese mi sia estraneo. Estraneo nonostante la lingua, malgrado molte altre cose... Mia cara, non potrei mai vivere, se non con Voi, da Voi, nel Vostro paese, a Parigi. Parigi, l'ho amata prima di amare Voi, ma per Voi, in attesa di Voi⁷⁴.

⁶⁹ Cfr. per esempio la lettera del 27 dicembre 1966 in C, I, p. 34: “j'ai écrit un poème, dur, difficile à traduire, parmi d'autres lignes, celle-ci: 'Die Jüdin Pallas Athene'” [“ho scritto una poesia, dura, difficile da tradurre, tra gli altri versi, questo: l'ebrea Pallade Athena”], in C, I, p. 491. In positivo la lettera del 13 agosto 1952, dove tradur-si significa anche farsi capire dalla donna amata: “je vous traduirais tous mes poèmes: déjà, en me promenant, je les ausculte un peu, pour voir par où ils résonneront en français –” [“vi tradurrò tutte le mie poesie: e già, passeggiando, le ascolto un poco, per vedere dove risuoneranno anche in francese –”].

⁷⁰ C, I, pp. 676-677.

⁷¹ C, II, p. 110.

⁷² C, I, p. 51; lettera del 1966.

⁷³ C, I, p. 25, Francoforte, 30 maggio 1952.

⁷⁴ C, I, p. 22 : “Aujourd'hui, trois heures avant mon départ, je sent combien ce pays [la Germania] m'est étranger. Etranger malgré la langue, malgré beaucoup d'autres choses ... Ma chérie, je ne pourrai jamais vivre qu'avec vous, chez vous, dans votre pays, à Paris. Paris, je l'ai aimé avant vous, mais pour vous, en vous attendant”.

Raramente Celan si sente compreso dal pubblico che accorre alle sue letture in Germania. Scrive a Gisèle di avere l'impressione di leggere "al di sopra delle loro teste, verso un luogo che va oltre" gli spettatori in sala⁷⁵. Il giorno dopo la memorabile lettura a Friburgo (1967), in cui per la prima volta si sente davvero ascoltato, viene invitato da Heidegger nella sua "capanna" nella Foresta Nera. A Gisèle Celan scrive quasi una parafrasi di una strofa di *Todtnauberg*, la poesia che poi dedicherà a quell'incontro.

[Parigi,] mercoledì 2 agosto 1967

[...] Poi c'è stato, in macchina, un dialogo molto serio, con parole chiare da parte mia. Monsieur Neumann, che ne è stato testimone, mi ha detto in seguito che per lui questa conversazione aveva un aspetto epocale. Spero che Heidegger prenderà in mano la penna e scriverà qualche pagina che faccia eco all'evento, che sia di monito, davanti al nazismo che si riaffaccia⁷⁶.

Heidegger, com'è noto, non ritratterà mai⁷⁷ le ragioni della sua adesione al primo nazismo.

⁷⁵ C, I, p. 550.

⁷⁶ C, I, p. 550: "Puis ce fut, dans la voiture un dialogue grave, avec des paroles claires de ma part. M. Neumann, qui en fut le témoin, m'a dit ensuite que pour lui cette conversation avait eu un aspect épochal. J'espère que Heidegger prendra sa plume et qu'il écrira q[uel]q[ues] pages faisant écho, avertissant aussi, alors que le nazisme remonte".

⁷⁷ Su questo incontro è stato scritto molto, e il rapporto Celan-Heidegger meriterebbe una trattazione a parte. Recentissimo, di Jacques Derrida, *Pardonner: l'impardonnable et l'imperscriptible*, Editions de l'Herne, Paris 2004; trad. it. *Perdonare*, a cura di Laura Odello, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004, pp. 64-72. Una valutazione complessiva del rapporto Celan-Heidegger, ricca di documenti inediti e bibliografia aggiornata, in Hadrien France-Lanord, *Paul Celan et Martin Heidegger. Le sens d'un dialogue*, Fayard, Paris 2004; cfr. anche gli studi Jean Bollack, *Poetik der Fremdheit*, Zsolnay, Wien 2000. Da una diversa prospettiva, Otto Pöggeler, *Mystische Elemente im Denken Heideggers und Dichten Celans*, in Id., *Neue Wege mit Heidegger*, Alber, Freiburg-München 1992; Id., *Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten*, Fink, München 2000; cfr. inoltre Anja Lemke, *Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan*, Wilhelm Fink Verlag, München 2002. Per la ricezione italiana cfr. i contributi di Giuseppe Bevilacqua, *Heidegger a Celan. Una lettera senza risposta*, in Id., *Lecture Celaniane* cit., pp. 231-237; Bruno Moroncini, *Mondo e senso. Heidegger e Celan*, Cronopio, Napoli 1998; Camilla Miglio, *Cronaca di un incontro mancato*, "MicroMega", 3 (1997), pp. 215-223; Paulo Barone, *Presente e Utopia. Note su Heidegger e Celan*, "Filosofia '95", a cura di Gianni Vattimo, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 31-58; Vincenzo Vitiello, *Gegenwort. Paul Celan und die Sprache der Dichtung*, "Celan-Jahrbuch", V (1993), pp. 7-22; Giovanni Moretto, *Nichilismo e utopia nell'opera poetica di Paul Celan*, in Id., *Sulla traccia del religioso*, Guida, Napoli 1987, pp. 201-245.

Molte lettere svelano un Celan che oscilla tra insicurezza e fierrezza della propria diversità, del proprio essere straniero di madrelingua tedesca in terra tedesca: “questo paese dove la presenza, per me, si confonde con la distanza”⁷⁸. Mentre è cittadino francese che parla francese e solo scrive in tedesco in terra francese.

Così l’episodio in cui racconta dell’accoglienza ricevuta a Francoforte: “Buona sera Signor Celan (fare attenzione alla pronuncia di quest’ultima parola, s. v. p.!)”⁷⁹. Episodio in cui viene data risposta all’antico dilemma di come pronunciarlo. Alla francese in Francia, alla tedesca in Germania – questo l’auspicio di Celan⁸⁰. Di qui l’ambiguità di cui in fondo si compiace quando viene scambiato per uno scrittore francese in visita in Germania, al quale vengono fatti i complimenti per il suo bel tedesco⁸¹.

Fortissima è per altri versi l’identificazione con l’*Hyperion* di Hölderlin. La dedica a Gisèle scritta nella prima edizione di *Sprachgitter* è una lunga citazione dal romanzo hölderliniano. Si riferisce proprio al rapporto di *Hyperion* con i tedeschi:

Così arrivai tra i tedeschi. Non pretendevo | molto | ed ero pronto | a trovare ancora meno. | ... | È una dura parola, e tuttavia la pronuncio, | perché è la verità; non mi posso | immaginare un popolo più dilacerato | dei tedeschi. Vedi artigiani, ma | non esseri umani. Pensatori, ma non uomini, | sacerdoti, ma non uomini, padroni e | servi, giovani e gente posata, ma | non uomini || Hölderlin, *Hyperion*⁸² || A Gisèle | nella nostra casa | Dicembre 1960 || P a u l

La Francia è il luogo della casa, “notre maison”, “la Maison des Trois Celans”⁸³, della famiglia, della convivenza con Gisèle, la donna

⁷⁸ C, I, p. 89: Colonia, venerdì [12.10.1956], “ce pays dont la présence, pour moi, se confond avec la distance”.

⁷⁹ C, I, p. 53: “Guten Abend, Herr Celan (attention à la prononciation de ce dernier mot s.v.p.!)”.

⁸⁰ C, II, p. 83.

⁸¹ C, I, p. 27.

⁸² C, I, p. 109: “So kam ich unter die Deutschen. Ich forderte | Nicht viel und war gefaßt, noch weniger | Zu finden. | ... | Es ist ein hartes Wort, und dennoch sag | Ich, weil es Wahrheit ist: ich kann kein | Volk mir denken, das zerrißner wäre, wie | Die Deutschen. Handwerker siehst du, aber | Keine Menschen. Denker, aber keine Menschen, | Priester, aber keine Menschen, Herrn und | Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber | Keine Menschen – || Hölderlin, *Hyperion* || A Gisèle, dans notre maison, | Décembre |1960 || P a u l” [la traduzione è tratta da Friedrich Hölderlin, *Iperione*, a cura di Giovanni V. Amoretti, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 171-172].

⁸³ *Ibidem*.

che gli ha permesso di aprire nuovi spazi “abitabili” per lui, “déra-ciné” che già nel 1952 comincia a venire perseguitato da fantasmi del passato e calunnie del presente (“malentendus”, “menteuses”, “feux trompeurs”). Già allora si innesca la miccia del delirio di persecuzione che lo porterà alla follia quindici anni dopo:

[Parigi,] lunedì [7?.1.1952], le dieci del mattino

[...] Vedi, ho l'impressione, nel venire verso di te, di lasciarmi alle spalle un mondo, di sentire porte sbattere dietro di me, porte e porte, perché sono tante, le porte di questo mondo fatto di malintesi, di false chiarezze, di beffe. Può darsi che mi resti qualche porta ancora, può darsi che io non abbia ancora riattraversato tutta la distesa su cui si staglia questa rete di segni fuorvianti – ma io vengo, mi senti, mi avvicino, il ritmo – lo sento – accelera, i fuochi fatui si spengono uno dopo l'altro, le bocche mendaci la smettono con le loro chiacchiere velenose – non ci sono più parole, né rumori, nulla che accompagni il mio passo – Sarò là, vicino a te, in un istante, in un secondo che inaugurerà il tempo⁸⁴.

Con Gisèle sembrano chiudersi le porte spalancate dall'angoscia, e aprirsi le possibilità di un nuovo inizio, nonostante le minacce, i segni e le parole nefaste che ancora lo inseguono.

Gisèle si identifica nel ruolo di donna protettiva. Gli raccomanda: “amore mio, abbiate cura di Voi, e parlate bene il tedesco...”⁸⁵. Lui scrive da Düsseldorf:

D[üsseldorf] giovedì [28.9.1955], le tre

[...] Se c'è qualcosa che questo soggiorno, una volta di più, mi ha insegnato, è proprio questo: la lingua in cui io creo le mie poesie non dipende per niente da quella che si parla qui, adesso, le mie angosce a questo proposito, alimentate dagli *ennuis* tipici del traduttore, sono prive di oggetto. Se ci sono ancora delle sorgenti da cui potranno sgorgare nuove poesie (o prosa),

⁸⁴ C, I, p. 16: “Vois-tu, j'ai l'impression, en venant vers toi, de quitter un monde, d'entendre les portes claquer derrière moi, des portes et des portes, car elles sont nombreuses, les portes de ce monde fait de malentendus, des fausses clartés, de bafouages. Peut-être me reste-t-il d'autres portes encore, peut-être n'ai je pas encore retraversé toute l'étendue sur laquelle s'étale ce réseau de signes qui fourvoient – mais je viens, m'entends-tu, j'approche, le rythme – je le sens – s'accélère, les feux trompeurs s'éteignent l'un après l'autre, les bouches menteuses se referment sur leur bave – plus de mots, plus de bruits, plus rien qui accompagne mon pas – Je serais là, auprès de toi, dans un instant, dans une seconde qui inaugurerà le temps”.

⁸⁵ C, I, p. 77: “Mon Aimé, faites bien attention à vous, parlez bien l'allemand”.

le troverò in me stesso e niente affatto nelle conversazioni che potrò avere in lingua tedesca, con tedeschi, in Germania⁸⁶.

Il problema politico rispetto alla Germania non riguarda solo il passato, ma anche il presente. Gli intellettuali della Germania Occidentale postbellica vengono stigmatizzati con l'epiteto di "Nibelunghi di sinistra" ["Linksnibelungen"⁸⁷] – questo sì in tedesco, in rilievo nel testo francese della lettera. Non meno tenero il giudizio contro i post-stalinisti attardati⁸⁸.

Proprio l'attributo "Linksnibelungen" torna in una poesia che Celan volle lasciare inedita, in cui la lingua tedesca dei tedeschi viene raffigurata come arma mortale contro la madre e contro il poeta stesso⁸⁹:

Mutter, Mutter.

Der Luft entrissne,
der Erde entrissne.

Herunter-,
Herauf-
gezerzte.

Vor die Messer
schreiben sie dich,

⁸⁶ C, I, p. 83: "S'il y a une chose que ce séjour m'a, une fois de plus, apprise, c'est bien celle-ci: la langue dont je fais mes poèmes ne dépend en rien de celle que l'on parle ici ou ailleurs, mes angoisses à ce propos, alimentées par mes ennuis de traducteur, sont sans objet. S'il y a encore des sources d'où: pourraient jaillir de nouveaux poèmes (ou de la prose), c'est en moi-même que je les trouverais et non point dans les conversations que je pourrais avoir en allemand, avec des Allemands, en Allemagne".

⁸⁷ C, I, p. 267.

⁸⁸ Ivi, pp. 490-491.

⁸⁹ DG, p. 482, anche in Celan, *Die Gedichte aus dem Nachlass* cit., pp. 104-105; poesia non pubblicata da Celan, risale al periodo di composizione di *Atemwende*; la traduzione è adattata dalla versione Leskien-Ranchetti, in Celan, *Sotto il tiro di presagi* cit., p. 125. Tutta la sua preoccupazione per la piega antisemita che la stessa élite intellettuale della sinistra tedesca stava prendendo Celan la esprime con accenti sarcastici direttamente ad Adorno nella lettera del 21 gennaio 1962: "Non si tratta di nazi [...], si tratta di patentati oppositori di Hitler, [...], che già 'allora' erano contro Adolf. [...]. || Socialismo, no, comunismo + nazione. E per quanto mi consta anche nel pieno riconoscimento del confine Oder-Neiße [...]"; cfr. Theodor W. Adorno - Paul Celan, *Briefwechsel 1960-1968*, a cura di Joachim Seng, "Frankfurter Adorno Blätter", VIII (2003), pp. 177-200: 187.

kulturflott, linksnibelungisch, mit
 dem Filz-
 schreiber, auf Teakholztischen, anti-
 restaurativ, proto-
 kolarisch, prä-
 zise, in der neu und gerecht
 zu verteilenden Un-
 menschlichkeit Namen,
 meisterlich, deutsch,
 mannschmannsch, nicht
 ab- nicht wiesen-
 gründig,
 schreiben sie, die
 Aber-Maligen, dich
 vor
 die
 Messer.

Etwas tun,
 etwas
 tun
 in der Höhe, der
 Tiefe.
 Etwas, auf Erden.

[Madre, madre. | Strappata all'aria, | strappata alla terra. | Giù-, | su- | tra-
 scinata. | Ai coltelli | ti consegnano scrivendo, | con abile mano sciolta, da
 nibelunghi di sinistra, con | il pennarello, su tavoli di teck, anti- | restaurati-
 vi, proto- | collari, pre- | cisi, in nome della in- | umanità da distribuire | di
 nuovo e giustamente, | da maestro tedesco, | un garbuglio, non | a-bisso, ma
 | a-dorno scrivendo, i | reci-divi, | consegnano | te | ai | coltelli⁹⁰.]

⁹⁰ Celan torna a sperare in una rigenerazione politica in senso libertario nei primi mesi del '68. Ma presto si accorge della posizione della maggior parte del movimento studentesco: dimentica l'individuo in nome della massa. Celan annota desolatamente ora e giorno in cui vede una svastica disegnata su un muro dagli studenti. Si riferiva alla polizia di Parigi. Scrive a Franz Wurm: "Non sono capaci di distinguere un poliziotto francese da un SS". Così, anche a Parigi si compie il suo isolamento dall'ambiente in cui avrebbe voluto trovare accoglienza; cfr. Paul Celan-Franz Wurm, *Briefwechsel*, a cura di Barbara Wiedemann, con la collaborazione di Franz Wurm, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, pp. 250-274.

La madre è uccisa due volte, strappata alla terra e all'aria, dalla recidiva aggressività degli intellettuali che scrivendo contro la poesia di Celan accoltellano di nuovo la madre che in quella lingua, in quella poesia riviveva. Ma è la lingua stessa a smascherarli nel gioco di parole, molto più di un gioco, tra "Ab-Grund" ("A-bisso") e "Wiesengrund" (il cognome ebraico 'nascosto' di Theodor Wiesengrund Adorno), reso molto bene nella traduzione di Leskien-Ranchetti con "abisso" – "a-dorno". La polemica è qui rivolta contro l'industria culturale e i circuiti della pubblicistica critica e letteraria che continuavano a colpire le loro vittime con la perizia di "maestri tedeschi". Come non ricordare il verso di *Todesfuge*: "La Morte è un maestro tedesco"⁹¹? La poesia in questo caso non parla di nazisti ed ebrei nei campi. Questo testo allude a intellettuali "antirestaurativi", pronti a scrivere slogan sui banchi col pennarello, a stilare "Protokolle", ovvero mozioni (ma nella parola risuona inquietante l'eco dei falsi *Protocolli di Sion*). Lettori di Adorno – per giunta. La delusione è ancora più cocente per il libertario di sinistra – a sua volta lettore critico di Adorno. Questa delusione lo accomuna a molti intellettuali provenienti da diverse esperienze ad est, venuti ad ovest anche per renderne testimonianza, e rimasti scomodi a vita. In una corrosiva lettera ad Adorno Celan sembra professare la propria solidarietà con tutti gli esuli, definendo se stesso "mich polisch-welschen Juden"⁹² ["ebreo polacco-latino"], lui che era ebreo, ma né latino né polacco.

1960. Celan invia al "Fischer – Almanach" la poesia *Wolfsbohne*⁹³ [*Bacca di lupo*]. Decide poi di revocarne la pubblicazione, perché "troppo privata"⁹⁴. Eccessiva la chiarezza delle allusioni alla terra della madre e alla sua morte, alla lingua della madre e dei suoi assassini. Questa circostanza rivela quanto il complesso figurativo della madre, della madre-terra, della madre-morta, della madre-lingua assuma una valenza molto più ampia rispetto al piano simbolico – comunque imprescindibile, necessario ma non sufficiente – del pro-

⁹¹ "Der Tod ist ein Meister aus Deutschland", GW III, pp. 63-64; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., pp. 63, 65.

⁹² Adorno-Celan, *Briefwechsel 1960-1968* cit., p. 187. *Welsch* è un dispregiativo che le popolazioni di lingua tedesca attribuiscono a tutte le genti di origine latina (italiani, francesi, spagnoli, portoghesi, rumeni).

⁹³ Celan, *Die Gedichte aus dem Nachlass* cit., pp. 45-48; la traduzione citata è tratta dall'edizione a cura di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, in Celan, *Sotto il tiro di presagi* cit., pp. 35 sgg.

⁹⁴ Cfr. la nota esplicativa a *Wolfsbohne* in Celan, *Sotto il tiro di presagi* cit., p. 445.

prio rito di lamentazione, evocazione e commemorazione. Per cui la domanda diretta rivolta ai luoghi:

(Weit, in Michailowka, in
der Ukraine, wo
sie mir Vater und Mutter erschlugen:
was
blühte dort,

[Lontano, a Michailovka, in | Ucraina, dove | mi hanno ucciso padre e madre: | cosa | fioriva là,]

viene immediatamente seguita dal salto nella dimensione del linguaggio. Un fiore ferisce la madre col proprio nome:

welche
Blume, Mutter,
tat dir dort weh
mit ihrem Namen?

[cosa |fioriva là? Quale | fiore, madre, | là ti fece male | con il suo nome?]

La madre preferiva l'etimo germanico a quello latino. *Wolfsbohne* invece di *Lupine*. La sua fedeltà alla lingua tedesca è ripagata dai tedeschi con la morte. La ferocia di lupo annidata nella lingua, nella parola *Wolfsbohne*, che indica una pianta inoffensiva, si scatena in Ucraina contro madre e padre deportati.

Mutter, dir,
die du Wolfsbohne sagtest, nicht:
Lupine.

[Madre, a te | che dicevi bacca di lupo, non: | lupino.]

Quella stessa violenza ora colpisce il poeta:

Gestern
kam einer von ihnen und
tötete dich
zum andern Mal
in meinem Gedicht.

[Ieri | uno di loro è venuto e | ti ha uccisa | un'altra volta nella | mia poesia.]

Il crimine si ripete. Come già in Ucraina contro la madre, ora in occidente contro il figlio. L'allusione alle accuse di plagio mosse a Celan da Claire Goll, moglie del poeta Yvan Goll e dei suoi accoliti è più che evidente⁹⁵. Da questo momento comincia la lotta del figlio per non sprofondare – e a intermittenze sprofonderà ogni volta riemergendo – nella follia. Sentirà di essere perduto, di non poter più ritrovare se stesso, avendogli i “nemici” sottratto l'ultimo territorio d'appartenenza sicura, quello della lingua. Neanche la scrittura protegge.

Vivere in Francia è comunque, per quanto fragile, una garanzia. Celan cerca di abitare nella dimora di una lingua tedesca sotto cieli francesi. Leggiamone un appunto:

E se lo avessi anche tu nella tua madrelingua: ciò che è [*estraneovicino*] vicino-estraneato – un antico ebreo-tedesco immerso in un sud dal cielo meridionale, in una Provenza di respiro – : così –⁹⁶:

[Littré]

Della propria lingua, “tedesca *ed* ebraica”, Celan cerca “das Fremd-nahe”, l'elemento ad un tempo “estraneo e familiare”. Espressione cancellata da un frego nell'appunto, per essere sostituita con “Das Nah-gefremdete”, ciò che è vicino ma resta estraniato. “Gefremdet” non è lemma che si trovi in un dizionario di lingua corrente. Celan, il quale oltre che del dizionario Littré per il francese, era, l'abbiamo già visto, grande frequentatore del Grimm, il grande dizionario storico della lingua tedesca, potrebbe aver tenuto conto della desueta voce “Fremden”, il cui participio sarebbe appunto “Gefremdet”: “alienare, *abalienare*, gotico *fremapjan*, anticoaltotedesco *giframidan*, medioaltotedesco *vremden*, una buona parola, oggi diventata rara, e non rimpiazzata da *entfremden*”⁹⁷.

⁹⁵ Su questo tema cfr. il documentatissimo volume *Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer “Infamie”*, a cura di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000. In questo libro-dossier Wiedemann opera un montaggio di tutti materiali a tutt'oggi reperibili sulle accuse di plagio mosse dalla vedova Goll a Celan, la relativa campagna diffamatoria sostenuta dalla stampa, il conseguente stato di panico sfociato in momenti di delirio di persecuzione di cui Paul Celan fu preda negli ultimi dieci anni della propria vita.

⁹⁶ Gellhaus *et al.*, *Fremde Nähe* cit., p. 395.

⁹⁷ DW IV, 1, col. 129.

Entfremden indica l'alienazione, in senso politico e morale, la reificazione. Al contrario in *gefremdet* risuona qualcosa di più. Lo suggerisce ancora il lemma *GE* nel dizionario Grimm. Esso indica appunto "un rapporto, la presenza di una pluralità collettiva"⁹⁸. Come si evince dalla riflessione etimologica, il doppio intervento di Celan sulla parola porta i segni di una riflessione sull'estraneità e sulla familiarità a partire da se stesso. Egli parla il *suo* tedesco estraniato e percepito dai tedeschi come estraneo, "sotto i cieli di Provenza", scrive. Ma attenzione: Celan non abita in Provenza. Ancora una volta spiazza chi voglia attribuire ai luoghi geografici una localizzazione autobiografica. La Provenza qui sta per la lingua francese, per la patria, forse, della prima poesia francese. La Provenza sotto i cui cieli visse, 'espatriato', Petrarca (Celan lo sapeva bene), il Petrarca tradotto da Mandel'stam⁹⁹. Il suo tedesco è diverso perché intriso fin nella sua struttura profonda dalla appartenenza ebraica, dalla sua vocazione poetica, dal suo esilio. Non è *entfremdet* – reificato, alienato; bensì *gefremdet*, messo in rapporto con l'estraneo che è fuori e dentro di sé. *Deplacé*, ma consapevolmente immerso in un luogo che non rifiuta: la Francia in cui ha deciso di abitare, da straniero. Una "Provenza di respiro", scrive Celan. Il respiro, come egli spiegava a Brema nel 1958, è la poesia stessa: "direzione e respiro". Nel 1966 intitola la sua raccolta più complessa *Atemwende* [*Inversione del respiro*]. "Provenza di respiro" è la voce di una poesia in terra straniera. Una poesia che per consistere, anzi, *ha bisogno di terra straniera*, di quella terra straniera. Il tedesco cui mira Celan è una lingua "ospitale", per sua natura anche "più ospitale del francese". Una lingua che nelle sue traduzioni, ospitando voci allofone, estende la propria capacità di accoglienza. Scrive all'editore Unseld: "il tedesco è una lingua più ospitale del francese, e nonostante tutto non dispone di corrispondenze per tutto"¹⁰⁰.

Fremde Nähe [*Vicinanza estranea*] è anche il titolo di una progettata e mai realizzata impresa editoriale: la raccolta di tutte le sue

⁹⁸ Ivi, coll. 1594-1628. *Ge* connota, per intenderci, parole come *Gesellschaft* [società], *Geschwister* [fratelli], *Getreide* [raccolto di grano].

⁹⁹ Cfr. *infra*, pp. 120-121.

¹⁰⁰ "So gastlich das Deutsche – im Gegensatz zum französischen – auch sein mag, es hat nicht für alles Entsprechungen bereit" – lettera inedita citata per concessione della casa editrice Suhrkamp da Thomas Böning, *Fahlstimmig: Paul Celans atemgetragener jüdischer Einspruch*, in Id., *Alterität und Identität in literarischen Texten von Rousseau und Goethe bis Celan und Handke*, Rombach, Freiburg 2001, p. 165.

versioni dal francese. La traduzione, oltre che essere figura dell'atto dialogico e insieme della propria estraneazione, rappresenta il paradosso più evidente della poetica celaniana. La lingua madre, per quanto creata dall'approssimazione di strati successivi, per lui resta unica. Così anche la poesia possiede una propria inalienabile singolarità. La traduzione si pone come recupero, ripetizione dell'irrecuperabile. Recupero parziale, ripetizione non identica. La poesia recupera voci e nomi cancellati dalla violenza. La traduzione consente il passaggio in un'altra lingua – e nello stesso tempo rivela la lacunosità di questo passaggio. Testimonia il permanere di un cono d'ombra irraggiungibile, incomunicante. Insegna a guardare a un'altra "Wirklichkeit des Gedichts" – "effettualità", ovvero "realtà della poesia". Essa tiene conto della separatezza fra traduzione e originale, ma rivendica la libertà e la capacità di chi si assume la responsabilità di cogliere il timbro, raccogliere la cifra di verità di un testo. Non nel letteralismo ma nel risultato di un incontro, di un rapporto, fisico, con l'altra lingua, con la parola dell'estraneo.

L'incontro tra il testo e chi lo legge, chi lo fa suo, avviene staccandogli braccia e mani e nomi e linee e dita, e riattaccandole alle proprie. Pensiamo alla già citata *Es ist alles anders* dedicata a Mandel'stam.

L'incontro con una poesia in lingua straniera, con una poesia da tradurre, scriveva Celan al critico Werner Weber a proposito della traduzione da Valéry, nasce da un evento miracoloso. È un dono:

Le poesie sono doni. Ancora oggi mi sembra un miracolo che questa poesia sia giunta fino a me; se, come già due anni fa, avessi dovuto rispondere alla domanda sulla traducibilità della *Jeune Parque*, l'avrei negata. Le poesie – sì, le poesie s o n o doni; doni provenienti da quale mano?...

Il senso di mistero e di grazia che avvolge l'incontro con la poesia si accompagna alla consapevolezza della propria differenza, che è anche orgoglio di una più alta etica della traduzione. Continua Celan:

Poiché le lingue, per quanto sembrino corrispondersi, sono diverse – separate da abissi [...]. Sì, la poesia tradotta, se vuole esistere anche nella seconda lingua, deve restare memore di questo essere altra, diversa, di questo essere s e p a r a t a .

Celan prosegue confrontando la pesantezza e la polisillabicità del tedesco con la leggerezza del francese. E prendendo spunto dal feli-

ce espediente escogitato nella traduzione della *Jeune parque* per risolvere il problema (aggiungere una sillaba), Celan torna a parlare con una certa modestia, citando implicitamente il passo di Valéry che appunto attribuiva a un dono divino l'ispirazione poetica, di una specie di grazia ricevuta, di un dono degli dei:

Che io ci sia riuscito, con l'aggiunta di un'unica sillaba, che io sia cioè riuscito ad attualizzare nella sua letteralità poetica ciò che aveva preso forma nella parola francese: questo lo devo – perdoni l'enfasi –, lo devo... Agli dei¹⁰¹.

4. Fremde Nähe. *Quaderno di traduzioni*

La traduzione, allo stesso modo dell'originale, è poesia in quanto dono, connubio tra illuminazione e tecnica, entusiasmo e calcolo. Celan usa in questo passo un verbo che gli è caro ogni volta che parla della poesia: "aktualisieren", attualizzare. Lo usa nel *Meridian* a proposito della poesia come "freigewordene, aktualisierte Sprache", lingua liberata e attualizzata. Come il gesto di Lucile davanti al patibolo di Danton nella *pièce* büchneriana *Dantons Tod*. Il "Viva il re!" di Lucile davanti alla ghigliottina – nell'interpretazione di Celan, è un esempio di "lingua liberata" e divenuta atto, gesto improvviso e forte di una "creatura" che protesta di fronte all'orrore non altrimenti dicibile che attraverso la voce, in un "Gegenwort", "controparola"¹⁰². In quel momento gridare "Viva il re!" significava negare l'autorità della violenza della ghigliottina e guadagnarsi per assurdo una possibilità di incontro con Danton: "Chi potrà impedire che le nostre teste si bacino nella cesta" – si legge in un abbozzo preparatorio al *Meridian*¹⁰³.

Della potenza di una simile "lingua attualizzata" partecipa tutta la poesia celaniana, e partecipa pure il suo compito di traduttore – come l'autore stesso pare suggerire a Werner Weber –.

Sulla traduzione Celan non ha mai scritto saggi teorici. La sua idea di letteratura è tutta dentro la scrittura di poeta e di traduttore. Forse anche per questo egli divenne l'oggetto privilegiato degli studi

¹⁰¹ La lettera a Werner Weber è in Gellhaus *et al.*, *Fremde Nähe* cit., p. 395.

¹⁰² Cfr. Vitiello, *Gegenwort. Paul Celan und die Sprache der Dichtung* cit.

¹⁰³ Cfr. *infra*, p. 137.

di Peter Szondi, che ne condivise anche il destino di intellettuale apolide al centro di una rete di culture. Szondi, innovatore nella scienza della letteratura, impegnato ad abbattere i confini tra le letterature nazionali, fu anche il primo studioso del Celan traduttore, il primo a cogliere il nesso tra la forma delle traduzioni analizzate (quelle shakespeariane) e l'interpretazione che Celan di Shakespeare voleva dare proprio attraverso la sua opera di traduzione¹⁰⁴.

Alcune traduzioni Celan non le realizzò per “mestiere”, ma obbedendo a un proprio bisogno di conoscenza e compenetrazione, a una personale necessità poetica. Una lettera al germanista Gero von Wilpert del 31 luglio 1960 lo documenta:

Vorrei pregarLa di inserire nella Sua bibliografia solo le poesie che ho tradotto per autentica passione, cioè non per incarico di case editrici. E sono le seguenti:

Aleksander Blok, I dodici
 Arthur Rimbaud, Il battello ebbro
 Ossip Mandelstamm [*sic*], Poesie
 Paul Valéry, La giovane parca.

I russi e Rimbaud interrogati e tradotti per impulso di identificazione. Valéry sfidato, inseguito, fatto a pezzi e ricostruito in virtù di un “miracolo”, per fare i conti non in teoria, ma con un gesto, in atto, con il simbolismo francese. Il simbolismo non cessava di essergli vicino ed estraneo, come d'altra parte gli accadeva con Rilke, il grande modello del giovane Paul Antschel non ancora Celan, e primo traduttore di Valéry.

Apolide (lo restò anche dopo aver ottenuto la cittadinanza francese), a disagio (eppure accasato) in terra francofona, dal francese Celan sentiva di doversi difendere. In una intervista radiofonica ebbe modo di definire il tedesco “la lingua dei sogni e delle favole” (la lingua della madre di un bambino?), il rumeno un “cappottino” poi dismissed (quello con cui si era riparato da ragazzo). La lingua dei pericoli, paradossalmente, era il francese. Ma questa lingua è identificata anche come il suo “Gegenüber”, ciò che gli sta a fronte: “mi

¹⁰⁴ Cfr. Peter Szondi, *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit*, in Id., *Celan-Studien* cit., pp. 13-45; trad. it. *Poetica della costanza. La traduzione di Celan del sonetto 105 di Shakespeare*, in Id., *L'ora che non ha più sorelle* cit., pp. 71-105.

sento continuamente messo di fronte alla lingua francese. Se sento un'espressione sconosciuta non posso fare a meno di correre al vocabolario, per ripossederla". Il francese è "una lingua forte", importante, perché lo costringe a "un approfondimento del senso della lingua". Possiede una "incomparabile profondità" rispetto ad altre lingue a lui davvero straniere. Proprio in questo contesto Celan riprende il tema della traduzione: "traduco per me stesso, mi diverte, mi dà gioia, mi avvicina alla mia lingua madre"¹⁰⁵.

Il rapporto con la lingua-altra è dunque un piacere, una gioia. La "Fremde", terra straniera, e la "Fremdsprache", lingua straniera, provocano paradossalmente un avvicinamento a se stessi, alla propria lingua madre, al tedesco.

Il rapporto è sempre (perlomeno) binario: con l'altra lingua e con la propria, con l'altra cultura e con la propria. Se possiamo essere certi – perché ne ha lasciato testimonianza con l'opera di una vita – che la sua madrelingua era il tedesco, non possiamo con altrettanta sicurezza affermare a quale cultura egli appartenesse. Il suo tedesco è già di per sé un tedesco denazionalizzato, che sta di fronte a se stesso innanzitutto, come sta di fronte alle altre lingue – in particolare al francese e al russo.

Probabilmente una chiave per leggere la sua lingua e il suo pensiero poetante può trovarsi in una identità non localizzata, ma ridefinita ogni volta in relazione 'a un altro' – dal punto di vista della testualità, della lingua, della referenza concreta e della memoria storica. Paul Celan non va a specchiarsi nell'altro, ma dall'altro si fa permeare: "le poesie sono strutture porose"¹⁰⁶, "spugnose"¹⁰⁷.

L'altro. Colui che parla e scrive (in) un'altra lingua. Ma forse l'altro sono anche tutti quelli che pur parlando tedesco, furono sterminati da tedeschi. Celan non abbandona la lingua tedesca anche per questa ragione: per scrivere "non solo in memoria di, ma anche al posto dei morti, per i morti"¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Registrazione radiofonica diffusa nel corso del *Celan-Symposium* di Parigi, "Paul Celan. 75 ans", 23-25 novembre 1995.

¹⁰⁶ Cfr. *supra*, nota 22.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Lydia Koelle, *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah*, Mathias Grünewald Verlag, Mainz 1997, p. 35.

Capitolo terzo

La biblioteca dei Nomi

1. “*Sincretismo*” kafkiano

Nel 1948 Paul Celan si stabilisce a Parigi. Negli anni cinquanta e nei primi anni sessanta egli costruisce la propria patria, lentamente e progressivamente, nello spazio tra due biblioteche personali. Una a Parigi, nella Rue de Longchamps, e una in Normandia, nella casa di Moisville. Possiamo documentare le tappe di questa lenta costruzione ripercorrendo le tracce di lettura e la datazione dei suoi libri¹.

Due biblioteche, molti mondi, molte lingue. Molte strade. Qui si esplorerà un solo breve tratto di interlocuzione con la tradizione ebraica. Con certi autori – da Buber, a Scholem, a Kafka. La referenza può essere intertestuale, culturale, biografico-esistenziale. L'io esiste solo al centro di un sistema di rimandi “ad altro”, non è “solipsistico” come l'io simbolista. L'io di Celan è condizionato da una rete entro la quale acquista i propri contorni mobili. In questo consiste – secondo Michael Jakob – la sua natura “relazionale”²: Celan tende comunque alla costituzione di un io lirico, per quanto composito e provvisorio. In questo la sua ricerca va controcorrente rispetto alla gran parte dell'arte a lui contemporanea, a partire da quella di Gottfried Benn, intesa come “distanza dall'io” e dalla storia. Il momento in cui Celan comincia a raccogliere e leggere i testi della tradizione ebraica non è casuale. Come ha osservato Barbara Wiedemann, l'interesse di Celan per il pensiero ebraico è concomitante con la crisi in cui cade a causa dell'affaire Goll. Sconvolto dall'accusa di plagio, diventa per lui importantissimo esplo-

¹ Cfr. *Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe, Katalog der Bibliothek Paul Celans (Paris und Moisville) in vier Bänden, erarbeitet in den Jahren 1972-1974 (Paris) und 1987 (Moisville)*, von Dietlind Meinecke und Stefan Reichert, Marbacher Literaturarchiv, I-II.

² Cfr. Michael Jakob, *Das “Andere” Paul Celans. Oder von den Paradoxien relationalen Dichtens*, Fink, München 1993.

rare in modo fondato il pensiero dell'autenticità e sostanzialità della parola.

Nuove suggestioni gli vengono dal ripensamento critico della tradizione ebraica di testi della filosofia tedesca a lui contemporanea: l'apertura alla pluralità di significati e interpretazioni intrinseca alla letteralità ["Wörtlichkeit"]. L'ebraismo cui egli si sente più vicino è l'ebraismo laico e sincretico di Franz Kafka. Celan torna a leggere Kafka attraverso Benjamin, ma anche attraverso *Appunti su Kafka* di Adorno. Sul proprio esemplare di *Prismen* Celan sottolinea:

Invece di guarire la nevrosi, Kafka cerca in essa la forza terapeutica, cioè la forza della conoscenza: le ferite che la società imprime a fuoco nel singolo sono da questi lette come cifre della non-verità sociale, come negazione della verità³.

In margine Celan annota: "cfr. la ferita nel Medico condotto!". Nel corso del saggio si trovano sottolineati tutti i passaggi in cui Adorno tratta il principio di fedeltà alla lettera. Per Adorno Kafka prosegue la tradizione esegetica ebraica riguardo alla *Torah*. La nuova parola kaffkiana si immerge nel proprio malessere e ne riemerge attraverso una lingua che porta i segni del processo di conoscenza del malessere se non della follia⁴. La speranza che Adorno enuncia commentando Kafka sta nel riuscire a resistere alle situazioni estreme portando all'estremo le possibilità della lingua. Alla parola viene così recuperata una potenza nominatrice che viene dalla letteralità con cui la si intende, non dal suo "senso", ma in quanto parola in sé.

Kafka fa parte delle grandi figure di riferimento "relazionale" di Celan, cercate e interrogate per tutta la vita. Lo traduce in rumeno tra le macerie della guerra, nella Bucarest del 1946. Ne fa l'oggetto della propria *licence* è *lettres* alla Sorbona. Lo cita cripticamente nel corso di tutta la sua opera. Celan fa riferimento esplicito al *Medico*

³ Sulle annotazioni di Celan nel testo di Adorno cfr. Seng, *Das Gedicht nach Auschwitz – Celans Adorno-Rezeption*, in Id., *Auf den Kreiswegen* cit., pp. 263-266; cfr. Theodor W. Adorno, *Aufzeichnungen zu Kafka*, in Id., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* cit.; citato nella traduzione italiana *Appunti su Kafka*, in Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* cit., pp. 249-282: 257.

⁴ Si tratta ancora di passi dal saggio adorniano sottolineati con forza (con quattro segni) da Celan, cfr. Seng, *Das Gedicht nach Auschwitz* cit., pp. 264-265. Il passo è in Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in Id., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* cit., p. 334; trad. it. *Critica della cultura e società*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* cit., pp. 249-282.

condotto di Franz Kafka in una lettera indirizzata ad Adorno il 23 gennaio 1962⁵, in piena campagna diffamatoria ai suoi danni da parte della vedova Goll. Nel racconto di Kafka la gente del villaggio si assiepa intorno al medico condotto, minacciandolo al grido:

Spogliatelo, e lui guarirà,
e se non guarisce, uccidetelo!
Non è che un medico, non è che un medico⁶

Nella lettera Celan parla del suo come di un “nuovo caso Dreyfuss”. Quello che si tenta di fare in Germania è, spiega Celan ad Adorno, di cancellarlo, spogliarlo, reificarlo, liquidarlo nel territorio dei senza nome.

Io [per loro] non esisto. (“perché non può esistere ciò cui non è permesso di esistere”)

“E se non guarisce, uccidetelo!”

Non è che un ebreo.

E, degradato allo stato di oggetto, può venire sfruttato letterariamente in un modo o nell’altro⁷.

Esattamente un mese dopo Celan riattinge al passo kafkiano scrivendo all’amico viennese Reinhard Federmann⁸. Anche qui reagisce alle accuse di plagio mossegli da Claire Goll. La citazione è trasformata in una terzina. Le parole sono di un altro (di Kafka); la forma, la struttura poetica è di Celan. Ne viene fuori qualcosa che a chi scrive, anzi riscrive, appartiene del tutto; è la sua firma-*pastiche*:

Pawel Lwowitsch Tselan
Ruskij poët in partibus nemetskisch infidelium
‘s ist nur ein Jud –

[Pawel Lwowitsch Tselan | Poeta russo in *partibus* di tedeschi *infidelium*
| Non è che un ebreo –]

⁵ Adorno-Celan, *Briefwechsel 1960-1968* cit., p. 190.

⁶ “Entkleidet ihn, dann wird er heilen, | Und heilt er nicht, so tötet ihn! | ‘s ist nur ein Arzt, ‘s ist nur ein Arzt”; cfr. Franz Kafka, *Ein Landarzt* cit.; trad. it. *Un medico condotto*, in Franz Kafka, *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita* cit., p. 156.

⁷ “Es gibt mich nicht. (“weil es nicht sein kann, was nicht sein darf”) | “Und heilt er nicht, so tötet ihn!”... | ‘s ist nur ein Jud. || Und kann, zum Objekt pervertiert, literarisch so oder so verwertet werden”, in Adorno-Celan, *Briefwechsel 1960-1968* cit., p. 190.

⁸ Cfr. Reinhard Federmann, *In memoriam Paul Celan. Briefe*, “Die Pestsäule”, I, 1 (1972), pp. 17-21: 17-18.

L'identificazione con Kafka qui passa attraverso un suo personaggio, il medico che si perderà nelle desolate lande di neve trainato in una corsa folle da cavalli molto probabilmente mandati da Ade. Il medico ha guardato in faccia la ferita purulenta e verminosa, raffigurandola in forma di rosa. Una rosa che, intesa come nome proprio, Rosa, fa emergere nella memoria del medico l'immagine rimossa della sua dolce e indifesa domestica, Rosa appunto, abbandonata da lui in balia di strani aguzzini. Il medico finisce col trovarsi alla mercè della massa irrazionale, della furia animale, dello scherno infernale. La firma russificata stabilisce una relazione ulteriore, con Mandel'stam, certamente – è stato più volte osservato, e dunque con l'est. Ma se guardiamo al nome, anzi al nuovo Nome Proprio che Celan introduce in questa firma-terzina, vi leggiamo la memoria del padre, Leo Antschel (il patronimico tipico dei nomi russi), ma anche il toponimo di Lwòw (Leopoli, oggi L'viv), la grande città galiziana fino al 1875 capoluogo del *Kronland* Galizia-Bucovina (dalla Galizia veniva del resto la famiglia di suo padre). E ancora: la consapevolezza di essere “dall'altra parte”, *in partibus infidelium*. Infedeli chiamati *nemetski*, che tradotto, in tutte le lingue slave significa “tedeschi”, che riconduce al significato letterale di *coloro i quali non sanno parlare*, un po' come οἱ βάρβαροι del greco antico. L'etimologia slava viene pienamente accolta da Celan. Come si è visto in precedenza, il tedesco di chi lo accusa è la falsa lingua di chi già ha ucciso sua madre. Nonostante la professione di appartenenza alla biblioteca dei nomi dell'est, dei nomi “russi”, Celan insiste nel cercare “guarigione” attraverso la sofferenza, a cercare la vita attraverso la lingua portatrice di morte.

Leggendo una pagina dai diari di Kafka⁹ Celan annota in margine: “Sinkretismus!”¹⁰ – un commento che può spiegare meglio cosa si possa intendere per “pensiero relazionale” nella sua poetica. Rileggiamo il passo kafkiano sottolineato da Celan:

Ci sono i miei genitori, alcuni parenti, alcuni maestri, una certa particolare cuoca, alcune ragazze compagne della lezione di danza, alcuni vecchi visitatori della casa, alcuni scrittori, un bagnino, un bigliettaio, un ispettore scolastico, poi alcune persone che ho incontrato una sola volta per strada, e

⁹ Oggi nell'archivio di Marbach am Neckar.

¹⁰ Questo il brano dai diari di Kafka segnato in margine da Celan con l'annotazione “Sinkretismus!”, nell'edizione in suo possesso dei diari kafkiani (Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, a cura di Max Brod, Fischer, Frankfurt am Main 1951, pp. 13-14).

altri dei quali non mi ricorderò mai più, e infine alcuni, dei quali, distratto in qualche modo, non ho registrato affatto la presenza, in breve, sono tanti, che bisogna fare attenzione a non nominarne qualcuno due volte.

“Sincretismo”: di spazi e persone, lingue e luoghi lontani. In questo barthesiano spazio stereografico¹¹ le persone e i luoghi sono non solo remotissimi come nel caso di Kafka – ma perduti, annientati. Mettersi in relazione con questo spazio non sarà un esercizio linguistico, artistico, rammemorativo, ma vera e propria evocazione di una sostanza altrimenti irrecuperabile.

Ma c'è anche un appunto datato 19 agosto 1959 che illumina ulteriormente i pensieri attorno ai quali Celan costruiva faticosamente la propria poetica:

ma: polivalenza della poesia: Io – Tu: la relazione non è fissa
 Io – Tu (relazione infinita tertium non datur
 Sincretismo |

Soprattutto: un terzo è dato solo a condizione che esso venga dato in dote all'io o al tu. [...]

Essenziale: il tu della poesia, neanche quando risponde “alla lettera”, non dà mai risposta

Anche in questo caso occupabilità). Costante oscillazione dell'Io¹².

Il “sincretismo” osservato da Celan in Kafka torna nella riflessione su di sé come visione della poesia in quanto spazio “occupabile” nel tempo da relazioni che cambiano natura e identità di io e tu. Io e tu si devono fare carico di un terzo assente. La relazione con questo assente, con lo spazio vuoto ogni volta da definire e rioccupare, modifica, rende intermittente l'io nella poesia. La sua presenza rimanda sempre ad altro. Richiede decifrazione su molteplici livelli, come in una nuova *qabbalah*¹³. Per Celan la cifratura dell'assenza attraverso la lingua diventa una

¹¹ Cfr. Manfred Geier, *Die Schrift und die Tradition. Studien zur Intertextualität*, Fink, München 1985.

¹² TCA M, p. 143: “aber: Mehrwertigkeit des Gedichts: Ich – Du: keine fixe Relation | Ich – Du (Unendlichkeitsrelation || tertium non datur || Synkretismus | Vielmehr: ein Drittes ist nur insofern gegeben, als es dem | Ich oder Du mitgegeben ist. [...] Wesentlich: Das Du des Gedichts gibt, auch da wo es ‘wörtlich’ antwortet, niemals Antwort Besetzbarkeit auch da). Ständiges Hin und Her des Ich”.

¹³ Sull'intento anche kafkiano di stabilire nella propria opera i termini di una nuova *qabbalah*, cfr. Giuliano Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano 1980, e Id., *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984.

scelta obbligata, che egli riconosce come propria destinazione poetica frequentando il pensiero ebraico. Il linguaggio di Celan riprende l'idea scholemiana di una rete di Nomi la cui semanticità viene portata all'estremo. Il tedesco è *medium* di una lingua-poesia "occupabile", sola in grado di avere parole-nome omologhe a quelle della Scrittura. Così Nelly Sachs leggeva Celan, paragonandone il volume pubblicato nel 1958, *Sprachgitter*, allo *Zohar*, l'ebraico *Libro dello splendore*¹⁴.

Sorprendente è, in effetti, la circolazione di figure nella poesia celaniana a partire da *Sprachgitter* fino alle ultime opere, in cui il corpo – dall'occhio (al singolare), alla fronte, ai capelli, ai peli, alle mani, alle dita, alle braccia acquista un valore di segno e presenza. I *disiecta membra*, fin dentro ai "precordi del cuore"¹⁵, rimandano alle emanazioni, o

¹⁴ Cfr. Paul Celan-Nelly Sachs, *Briefwechsel*, a cura di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993; trad. it. *Corrispondenza*, a cura di Anna Ruchat, Il melangolo, Genova 1996. Nel carteggio Celan-Sachs cfr. la lettera del 3.9.1961, in cui Sachs paragona *Sprachgitter* allo *Zohar*. Sulla "poetica postcabalistica" di Celan, confrontata con quella di Nelly Sachs, cfr. Gisela Dischner, "... die wildernde Überzeugung, daß dies anders zu sagen sei als so". *Postkabbalistische Poetik: Nelly Sachs und Paul Celan*, "Celan-Jahrbuch", VII (2002-2003), pp. 153-174. Interessante la ricostruzione della discendenza non solo cabalistica, ma romantica del pensiero di Gerschom Scholem. Un precoce studio sul cabalismo celaniano è quello di Ida Porena, *Paul Celan: preliminari per un'indagine*, "studi germanici", V (1965), pp. 238-256. Della copiosa bibliografia su Celan e la tradizione mistica si segnalano Joseph Dan, *Paradox of Nothingness in der Kabbalah*, in Colin (a cura di), *Argumentum e silentio* cit., pp. 359-363; Alfred Hoelzel, *Paul Celan: An Authentic Jewish Voice?*, ivi, pp. 352-358; Shira Wolosky, *Language and Mystical Silence in Paul Celan's "Dein Hinübersein"*, ivi, pp. 364-374; Elke Günzel, *Das wandernde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1995; Dieter Lamping, *Von Kafka bis Celan; jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998; James K. Lyon, *Judentum, Antisemitismus, Verfolgungswahn: Celans 'Krise' 1960-1962*, "Celan-Jahrbuch", III (1989), pp. 175-204; Albrecht Schöne, *Dichtung als verborgene Theologie: Versuch einer Exegese von Paul Celans "Einem, der vor der Tür stand"*, Wallstein, Göttingen 2000; Joachim Schulze, *Mystische Motive in Paul Celans Gedichten*, "Poetica", III (1970), pp. 472-509; Id., *Celan und die Mystiker. Motivtypologische und quellenkundliche Kommentare*, Bouvier, Bonn 1976; Id., *Rauchspur und Sefirah. Über die Grundlagen von Paul Celans Kabbala-Rezeption*, "Celan-Jahrbuch", V (1993), pp. 193-246; Mario Specchio, *Contemplazione della morte e motivi mistici nell'opera di P. Celan*, AION – Sezione Germanica, XX (1977), pp. 51-83; Jan-Heiner Tück, *Gelobt seist Du, Niemand: Paul Celans Dichtung – eine theologische Provokation*, Knecht, Frankfurt am Main 2000; Shira Wolosky, *Language Mysticism*, Stanford UP, Stanford 1995. Un'ampia trattazione del rapporto di Celan con la religione in Camera, *Paul Celan. Poesia e religione* cit.

¹⁵ *Sefer ha-zohar. Idra rabba. Il libro dello splendore. Grande assemblea*, in Busi-Loewenthal (a cura di), *Mistica ebraica* cit., pp. 445-513; 501. Sulla poetica postcabali-

ai frammenti dispersi, dell'albero cabalistico. Le letture sono di volta in volta occasioni per mettere la propria esperienza attuale e la propria scrittura a confronto. Versi già scritti acquistano nuova vita dopo nuove letture. È quello che accade alla poesia del 1955 *PAPPEL* [*PIOPPO*], dove l'albero solitario ricordava nella ispirazione originaria, l'amica morta suicida e il paesaggio bucovino. Nel 1967 dopo la lettura di Scholem il pioppo viene reinterpretato, con una nota in margine all'edizione appena acquistata, come albero cabalistico¹⁶. Il confronto con il pensiero ebraico sempre più diventa per Celan un modo per sistemare, rimettere insieme i frammenti della sua memoria, rileggere le sue stesse opere in una luce nuova. La riletture non riguarda comunque solo le tematiche proprie, dell'origine e del materno, ma coinvolge la tradizione ebraica stessa. La *qabbalah* è un pensiero eterodosso, non istituzionale, anche all'interno della storia dell'ebraismo.

2. Di fronte ai Nomi

All'ebraismo, come alla lingua tedesca, Celan si pone "di fronte". Persino l'essere ebreo "sta per" una condizione molto più universale di estraneamento. In positivo "per" la possibilità di ricreare attraverso le parole un cosmo che sia luogo per i dispersi. Come l'amico Szondi, Celan non si sentiva un rappresentante esclusivo del popolo ebraico¹⁷. Esistono certamente nel carteggio con Nelly Sachs¹⁸ accenti di profonda condivisione. Gerhart Baumann testimonia della crescente sensibilità ebraica del tardo Celan¹⁹. Eppure nemmeno alla

stica di Celan, cfr. Lydia Koelle, *Paul Celans pneumatisches Judentum* cit., in particolare sullo *tzimzum*, pp. 213-224, sulla ri-creazione dal nulla, pp. 382-386; cfr. anche Otto Pöggeler, *Mystische Elemente im Denken Heideggers und Dichten Celans*, in Id., *Neue Wege mit Heidegger* cit.; Dietlind Meinecke, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Gehlen, Bad Homburg-Berlin-Zürich 1970.

¹⁶ Cfr. Uta Werner, *Aschenbildwahr. Celans Kunst 'avant la lettre' und die Verwandlung des Lebens in Schrift*, in Corbea-Hoisie (a cura di), *Paul Celan. Biographie und Interpretation* cit., pp. 147-167: 153.

¹⁷ Cfr. la lettera di Szondi a Scholem, in Peter Szondi, *Briefe*, a cura di Thomas Sparr e Christoph König, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, pp. 266-267.

¹⁸ Celan-Sachs, *Briefwechsel* cit.; trad. it. *Corrispondenza* cit.

¹⁹ Gerhart Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, pp. 28-29.

fine, nel suo discorso di Tel-Aviv del 1969, Celan riesce a sentirsi membro a tutti gli effetti della comunità d'Israele. Celan è solidale con chi conquista un nuovo territorio e con esso una nuova identità, una nuova lingua. Per lui, tuttavia, a differenza di chi si è stabilito in Israele, la conquista di territorio (nel presente e nella memoria) può avvenire solo attraverso la lingua tedesca. Il suo territorio è non un deserto da irrigare e rendere fertile, con alberi curati a uno a uno, ma – come aveva detto in altro contesto, in chiusura del discorso di Darmstadt – qualcosa come una “carta geografica per bambini”²⁰, la mappa di una memoria che, più che ricordare il passato, lo “ripete in avanti”.

I luoghi sono *loci*. I *loci* sono nomi. Nomi da riprodurre sulla mappa danneggiata, astratta come un disegno infantile, da riconoscere nella propria mano. Forse per questo il verso di Marina Čvetaeva, “tutti i poeti sono ebrei” diventa l’epigrafe di una delle poesie più ebraiche di Celan, intitolata *Und mit dem Buch aus Tarussa*²¹ [*E con il libro da Tarussa*]. Forse per questo Celan non scrisse quasi nulla in prosa e pochissimo in forma di saggio, affidandosi ai versi. Non la prosa, ma il verso, infatti, per sua natura ha facoltà di cogliere aspetti indicibili dell’esperienza. L’elemento metrico musicale si lega alle idee di memoria e ripetizione. In alcune poesie, come per esempio *Schaufäden, Sinnfäden* [*Filamenti di visione, filamenti di senso*], Celan riesce a porsi di fronte alla tradizione ripetendone e spostandone i contenuti e le figure. Solo la poesia può consentirgli questo spostamento: la costruzione per iterazioni e variazioni porta neologismi, nuove immagini, nuovi significati²².

L’etimologia di *verso* rimanda al latino *versus* (da *vertere*, volgere, far ritorno) opposto a *prorsus*, il procedere rettilineo della prosa. “Mi avverte, cioè, che queste parole sono sempre già avvenute o ritorneranno ancora, che l’istanza di parola che, in esso, ha luogo, è, pertanto, inafferrabile. Attraverso l’elemento musicale, la parola poetica commemora, cioè, il proprio inaccessibile luogo originario e dice

²⁰ *Der Meridian*, in GW III, p. 202; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 20.

²¹ GW I, p. 287; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., pp. 497, 499, 501.

²² Cfr. Thomas Böning, *Dichtung als Wieder-Aufrollen des Überlieferten. Zu Paul Celans Gedicht Schaufäden, Sinnfäden*, in Gerhard Buhr-Roland Reuß (a cura di), *Paul Celan, Atemwende. Materialien*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1991, pp. 95-122.

l'indicibilità dell'evento di linguaggio (trova, cioè, l'introvabile)" – così Giorgio Agamben in *Il Linguaggio e la Morte*²³. Trovare. Potremmo chiosare: *trobar*, persino *trobar clus*, poetare cifrato, ciò che non è dicibile.

Anzi, nel caso di Celan sono proprio l'esperienza, la memoria dello sterminio, ciò cui la parola non può accedere direttamente. Il linguaggio gira dunque intorno alla sostanza non nominabile, ma non per questo irreali o dimenticata, come la lingua dei cabalisti girava intorno al nome di Dio, e allo stesso tempo diventava a sua volta nome di Dio. Così il tetragramma è insieme "soglia e tempio"²⁴. La poesia, nei suoi "nomi", diventa l'esperienza perduta.

È questa la via stretta che conduce alla definizione della "Wirklichkeit", della "realtà" celaniana. Il poeta Celan vive attraverso la lingua un'esperienza teologica secolarizzata. La poesia assume i connotati della costruzione di secondo grado della *élévation* baudelairiana²⁵. Come ha osservato Joachim Schulze a proposito del "complesso della sorella" che aveva legato il giovane poeta a Ruth Lackner²⁶ e più tardi a Nelly Sachs, Celan fonde figure mistiche e stilemi epifanici tipici della tradizione simbolista francese. Nel suo caso non è possibile separare il discorso mistico dalla ricerca poetica. Della mistica, potremmo dire, gli interessano le figure.

Sarà utile a questo punto tornare a consultare direttamente la biblioteca di Celan custodita a Marbach. Da quelle pagine partono infatti le linee di congiunzione nella rete tesa tra lettura e scrittura, tra ebraismo ritrovato e riscoperta tradizione francese, tra riflessione poetologica e stimoli che gli provengono dal clima intellettuale della patria adottiva. Sono i suoi meridiani. Essi risvegliano la speranza di costruire la memoria e la realtà perduta in un cosmo di Nomi.

²³ Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino 1982, p. 97.

²⁴ Cfr. Gerschom Scholem, *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala* (1970), in Id., *Judaica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987, III, pp. 7-70: 14; trad. it. *Il nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, traduzione di Adriano Fabris, Adelphi, Milano 1998.

²⁵ Considerazioni molto interessanti sul rapporto analogico tra aspetti delle poetiche di Celan e di Baudelaire in Baer, *Traumdeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan* cit.

²⁶ Sul ruolo e sull'importanza del rapporto tra Celan e Ruth Lackner cfr. Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend* cit.; sorella, fratello, sono gli appellativi più frequenti nel carteggio Celan-Sachs, oltre che nelle dediche dei libri di Celan a Sachs, consultabili presso il fondo Celan, al Deutsches Literaturarchiv di Marbach am Neckar.

In ciò che è singolare e mortale la parola <la poes> [sic] diventa nome – *nomen*, dipendenza da ciò che è l'x sub-stantivo | è subordinato a un nome impronunciabile²⁷.

L'appunto è del 1959. Le date di lettura in testi di autori ebraici e di poeti francesi, tutte accuratamente annotate di suo pugno risalgono alla fine degli anni cinquanta e ai primi anni sessanta. Le coincidenze documentano molteplici incontri. Tra il 1957 e il 1964 Celan acquista libri di Mallarmé, Valéry, Buber, Scholem, Rosenzweig, Benjamin; nel 1959 inaugura la corrispondenza con Peter Szondi²⁸ e Nelly Sachs. In quegli anni Celan matura un approccio “di secondo grado” all'ebraismo²⁹, sulle opere di Buber, Scholem, Benjamin, Adorno. Di Martin Buber³⁰, Celan legge con attenzione alcuni capitoli del *Daniel*³¹: *Von der Richtung. Gespräch in den Bergen* [Della direzione. Colloquio in montagna]³², e *Von der Polarität. Gespräch über das Theater* [Della Polarità. Colloquio sul teatro]. Ciò che lo interessa, al punto da aggiungere un appunto con i numeri delle pagine a fine libro, non è la discussione sugli Elohim dal punto di vista religioso o teologico, ma il ritratto che Buber traccia del poeta.

²⁷ TCA M, p. 74: “Im Einmaligen und Endlichen wird das <Gedic> Wort zum Namen – Nomen, Hang zum Substantivischen x | Es ist einem Namen zugeordnet, der unaussprechlich ist”.

²⁸ Cfr. la nota di Thomas Sparr all'edizione delle lettere di Szondi, in Szondi, *Briefe* cit., p. 360.

²⁹ Questo il senso della locuzione “atavismo riconquistato” usata da Celan nella lettera ad Adorno del 23 maggio 1960; cfr. Adorno-Celan, *Briefwechsel* cit., p. 179.

³⁰ Sulla dialogicità buberiana nella poetica di Paul Celan cfr. Axel Gellhaus, *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, “Celan-Jahrbuch”, VIII (1995), p. 82. Date di lettura dei testi di Buber tra 1957 e 1960 (solo Martin Buber, *Die Legende des Baal-Schem*, Rütten und Loening, Frankfurt am Main 1916, porta la data 1954).

³¹ Martin Buber, *Daniel. Gespräche von der Verwirklichung*, Insel, Leipzig 1922; trad. it. *Daniel. Cinque dialoghi estatici*, La Giuntina, Firenze 2003. Sulla figura filosofica e poetica della polarità nella riflessione ebraica di Celan, in particolare in rapporto a Martin Buber, cfr. Lydia Koelle, *Pneumatisches Judentum, oder: die gestaltete Polarität*, “Arcadia”, XXXII, 1 (1997), *Celan und/in Europa*, pp. 38-64.

³² Che nel titolo ricorda da vicino il *Gespräch im Gebirg* [Colloquio in montagna] celaniano, ed evoca la definizione, sempre celaniana, della poesia come “Richtung” [“Direzione”], enunciata nel discorso di Brema, nonché il breve racconto kafkiano *Der Ausflug im Gebirge* in Kafka, *Sämtliche Erzählungen* cit., p. 12; trad. it. *La Gita in montagna*, in Id., *La Metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita* cit., p. 23.

Di Henoch, che vagava con gli Elohim, si racconta che fosse diventato uno di quegli angeli che sono tutti occhio e ali. Così è il poeta. Tutta la sua persona percepisce le cose, e tutta le sorvola. Egli è tutto dentro l'uno di cui fa esperienza, ma è già e ancora in tutto ciò che è altro, nello stesso tempo... Si abbevera per sempre, come il Poeta nel Purgatorio, ad entrambe le fonti: Lete e Mnemosyne, che Dante chiama Eunoë. Poetare è uno scegliere nell'infinità; e questo scegliere non è un curiosare, non è un cercare, non è un setacciare, ma è un fuoco, che ha la forza di purificare e di fondere.

Il poeta: colui che sta dentro e fuori dalle cose. Le percepisce in modo assoluto ["alles nimmt an ihm die Dinge wahr"] e nello stesso tempo è come se le sorvolasse ["alles an ihm fliegt den Dingen vorbei"]. È tutto dentro l'esperienza che vive come unità ["ganz in dem Einen"], ma vive anche nell'Altro", nell'altrove, "dem Andern". È colui che si nutre di memoria e dimenticanza, attingendo dalle acque del Lete come da Mnemosyne, è colui che riesce dunque a mediare tra gli opposti, a "scegliere nell'infinità" e "fonderne" gli elementi.

Sempre nel volume di Buber, a pagina 118 di *Daniel*, tornano grandi segni ad evidenziare l'oscillazione tra poli opposti (forza superiore e impotenza, libertà e dipendenza, tutte le contraddizioni dello Spirito). Annotazioni pure sulla funzione del poeta come elemento di congiunzione ["Verbindung"], quasi fosse un cordone ombelicale ["Nabel"].

A pagina 119, sigillata dalla data di lettura ("9 Agosto 1960"), troviamo una conferma di come il mondo e la parola si incontrino in una dimensione creativa, nell'"amore del poeta". "Dire il mondo" diventa appunto gettare il "ponte dell'arcobaleno" tra un polo e l'altro. Come non pensare ai "meridiani"? Come non pensare a una nuova Alleanza tra Mondo e Parola: storica, postbiblica, *après le deluge*?

Mondo e Parola: nell'amore del poeta si vengono incontro, nell'amore del poeta fiorisce l'amore del mondo, nel loro amore le contraddizioni diventano feconde. Dire il mondo: è questo che getta il ponte dell'arcobaleno da polo a polo.

Occhi e mani di poeta lasciano traccia nei libri di Gershom Scholem. La teologia negativa interessa a Celan, in quel suo concentrarsi sui problemi della lingua, sulle possibilità della scrittura, ovvero Scrittura.

Il testo fondamentale di Scholem Celan lo legge prima nell'edizione parigina: *Les grands courants de la mystique juive*³³. Sottolinea nel-

³³ Gerschom Scholem, *Les grands courants de la mystique juive*, Montaigne, Paris 1953 (data di lettura nell'esemplare di Celan: 18. 7. 1960); nella biblioteca di Celan si

l'edizione francese, a pagina 17, il passo in cui Scholem indica nel paradosso una chiave per avvicinarsi a Dio. Dio viene descritto come "nulla mistico". Il tema della trascendenza negativa torna nella sottolineatura a pagina 20. Qui si tratta della dualità fondamentale Dio-Uomo "attraversato da nulla se non dalla voce" (voce di Dio che proclama la sua legge e voce dell'uomo che prega). La trascendenza negativa offre dunque nel suono, nella voce, una possibilità di espressione positiva (qualche anno dopo Celan scriverà: "Lodato sii, tu, Nessuno"³⁴). A pagina 24, una frase cerchiata: l'infinito non è Colui che è infinito, ma "Ciò che è infinito". Ciò che è infinito, si chiarirà più avanti (Celan lo segnerà con un asterisco); è ciò che riesce a radunare in sé gli opposti, compresa la radice del male. A pagina 25: "esiste una radice del male anche in Dio". Infatti la contemplazione delle *sephiroth* configura Dio come unione di essere e divenire assoluto, come "unione e radice di tutte le contraddizioni". Celan resta colpito dalla frase a tal punto da riscriverla in margine per intero. Rileggerà Scholem ancora nel 1967, sprofondandosi per dieci giorni di seguito³⁵ in *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu den Grundbegriffen der Kabbala*³⁶. Da questa lettura scaturiranno alcune complesse poesie raccolte in *Fadensonnen*. Ancora una volta la lettura, qui produttiva e generatrice di nuovi testi, si concentra su alcune figure della *qabbalah*: L'abitare di Dio nella *Šekinah* inteso come assenza, le figurazioni della dispersione del seme, della pronunciabilità del nome di Dio, della luce presente anche nelle scorie, nel male³⁷.

trova anche Id., *Die jüdische Mystik und ihre Hauptströmungen*, Rhein-Verlag, Zürich 1957, con data di lettura: 1967; trad. it. *Le grandi correnti della mistica ebraica*, traduzione di Gabriella Bemporad, Adelphi, Milano 2003.

³⁴ Si tratta del primo verso della poesia *Psalm*, raccolta in *Niemandsrose*, in GW I, p. 225; trad. it. *Salmo*, in Celan, *Poesie cit.*, p. 379.

³⁵ Così in Felstiner, *Poet, Survivor, Jew cit.*, p. 235.

³⁶ Scholem, *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu den Grundbegriffen der Kabbala cit.*

³⁷ Cfr. Paul Celan, *IHR MIT DEM, AUS ENGELSMATERIE, DIE FREIGEBLASENE LEUCHTSAAT*, in *Fadensonnen*, GW II, pp. 195, 196, 197; trad. it. *VOI CON QUELLO, DA MATERIA CELESTIALE, LA SEMENTE LUCENTE in Filamenti di sole*, in Celan, *Poesie cit.*, pp. 851, 853, 855; cfr. in proposito, Schulze, *Mystische Motive in Paul Celans Gedichten cit.*; Id., *Celan und die Mystiker cit.*; Id., *Rauchspur und Sefirah cit.*; Tatasciore, *Celan legge Scholem cit.*, analizza e inserisce nella serie delle poesie "scholemiane", oltre ai testi già citati, anche *KLEIDE DIE WORTHÖHLEN AUS, DIE HOCHWELT, NAH, IM AORTENBOGEN* (cfr. in *Fadensonnen*, GW II, pp. 198, 199, 202; trad. it. *RIVESTI LE CAVITA' DELLA*

Sappiamo dunque che Celan parte da questo grande capitolo di approfondimento della *qabbalah* luriana³⁸ per proiettare il proprio meridiano verso salmi non ancora scritti, uno dei quali vedrà la luce quattro anni dopo in *Die Niemandrose*. Nell'edizione tedesca del libro di Scholem, Celan cita se stesso in un rimando alla poesia *Lob der Ferne*³⁹ [*Elogio dell'esser lontani*], nella frase rivelatrice: "abtrünnig nur bist du treu" ["solo nell'apostasia sei fedele"]. E in effetti quella di Celan è una lettura deviante dei testi altrui, una ricerca che trasgredisce l'intento mistico del cabalista per inseguire il discorso del poeta, fedele a se stesso.

Studiando Franz Rosenzweig Celan va ancora alla ricerca del Nome, del rovescio negativo di Dio, della rima impossibile tra Dio, mondo e creature. In *Der Stern der Erlösung* [*La stella della redenzione*]⁴⁰, letto "nel giugno 1960", troviamo sottolineature solo all'interno del terzo libro, e capiamo subito perché. Il titolo del volume indica già una via: *Der Stern und die ewige Wahrheit* [*La stella e la*

PAROLA, IL MONDO ALTO, PROSSIMA, NELL'ARCO AORTICO, in *Filamenti di sole*, in Celan, *Poesie* cit. pp. 857, 859, 865).

³⁸ Isaak Luria, uno dei più importanti mistici della tradizione cabalistica ebraica. Nasce a Gerusalemme da famiglia askenazita nel 1534, muore a Safad nel 1572. I suoi studi più importanti riguardano lo *Zohar*, e furono pubblicati per la prima volta Mantova nel 1558. Dal 1568 si stabilì a Safad, uno dei centri maggiori del giudaismo palestinese, e raccolse attorno a sé una cerchia di entusiasti. Egli riuscì a comporre in un sistema le diverse tradizioni cabalistiche precedenti. Centro della sua teoria è lo *tzimtzum*, o concentrazione dell'essere divino infinito, che dà luogo a un progressivo processo di emanazione che discende fino al mondo sensibile. Il male del mondo dipenderebbe dalla rottura di una serie di gradi dell'emanazione, catastrofe che avrebbe rovesciato in caos l'ordine originario del mondo, invaso, insieme alla stessa natura umana, dalle 'scorie' di tale rottura. La dottrina luriana accentua il negativo della creazione, e nello stesso tempo annuncia la redenzione – raggiungibile attraverso la metempsirosi, e nello studio assiduo della cabala. Luria non scrisse direttamente le proprie dottrine, che vennero raccolte dal discepolo Hayyim Vital Calabrese e da Ysrael Sariq. Vennero stampate per la prima volta ad Amsterdam, in una sintesi di Naftali Hirsch Bacharach.

³⁹ GW III, p. 56; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 51.

⁴⁰ Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Schocken, Berlin 1930; trad. it. *La stella della redenzione*, Marietti, Genova 1985. Altre opere di Rosenzweig nella biblioteca di Celan: Id., *Zur jüdischen Erziehung*, Schocken, Berlin 1937; Id., *Das Büchlein vom gesunden und kranken Menschenverstand*, Melzer, Düsseldorf 1964; Id., *Kleinere Schriften*, Schocken, Berlin 1937. Un'analisi delle tracce di lettura di Celan sulle opere di Rosenzweig in Koelle, *Paul Celan pneumatisches Judentum* cit., pp. 69-71. Koelle osserva, nelle prime pagine segnate da Celan in *Geist und Epochen der jüdischen Geschichte* (1919) [in Id., *Kleinere Schriften*, Schocken Berlin 1937, pp. 12 e sgg.], le evidenti sottolineature delle parole *Atem-Geist-Pneuma-Ruach*.

verità eterna]. A Celan interessa il discorso sulla verità e sul Nome, luogo dove ogni cosa avviene: “Nel nome di’ accade d’ora in poi tutto quello che accade. La santificazione come la dissacrazione del Nome”.

Complementare all’interesse per il Nome è l’attenzione al silenzio. Celan evidenzia a pagina 159 una frase di Rosenzweig che potrebbe essere sua:

Al di là della parola – e che cos’è il Nome se non la parola completamente raccolta – al di là della parola riluce il silenzio.

E una pagina più avanti:

Dio stesso sta lì, redento dalla sua stessa parola. Tace.

Ancora, a pagina 168, segnato sei volte a margine e sottolineato, leggiamo:

Il puro pensiero dell’idealismo fece un errore di valutazione, nello “strumento di livellamento, nel cervello”: il verso che non può rimare, che pretende di far rimare Dio, l’uomo e le stelle. Ma i tre, Dio, mondo e uomo, non possono rimare. Era invece questa la prima condizione, che li si prendesse semplicemente nella loro fattualità senza rima.

Segni di evidente partecipazione sono profusi su queste pagine in cui Rosenzweig sostiene l’impossibilità di far rimare Dio Mondo e Uomo, nonché l’illusorietà dell’armonia fonica tra firmamento e cervello [“Gestirne-Gehirne”]. Quasi un’eco a Rosenzweig i soli plurali e filamentosi, “Fadensonnen” di Celan. I suoi “Nomi” creano spazi siderali in cui sarà possibile cantare ancora, al di là dell’uomo: “Es sind noch Lieder zu singen, jenseits des Menschen” [“Ci sono ancora canti da cantare, al di là dell’uomo”]⁴¹.

Un altro elemento del pensiero di Rosenzweig in *Der Stern der Erlösung* non dev’essere sfuggito a Celan. Ne parla Scholem nella nota introduttiva all’edizione del 1930. Si tratta dell’insistenza sul

⁴¹ GW II, p. 26; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 541. Cfr. su questi versi Gellhaus, *Die Polarisierung...* cit., p. 59, che li cita come segno di una “mutazione” nella lingua e nella poetica di Celan, il passaggio a una prospettiva cosmica, astronomica, al di là dell’umano, in una dimensione in cui dell’uomo è rimasta la traccia di una antica facoltà di canto.

pensiero “creaturale”, sull’io empirico, sul “dato”, in chiave antiidealistica, e ispirato alla polemica di Lew Šestov contro Husserl. Tutti elementi riscontrabili, oltre che in Rosenzweig, nel *Meridian* di Celan⁴².

La lettura di Benjamin⁴³, e di Kafka attraverso gli occhi di Benjamin, è incentrata sulla memoria, in un senso che già affiorava nelle sottolineature al libro di Buber riguardanti Lete e Mnemosyne. Incontriamo il primo tratto di matita nell’introduzione di Adorno alle *Schriften*: “Trauer, nicht Traurigkeit”. Non la tristezza [“Traurigkeit”], ma il “lutto” [“Trauer”] inteso come memoria, cresce come una cicatrice vistosa, sui segni lasciati da un dolore.

Nel saggio su Baudelaire e Parigi Celan marca con un segno, a pagina 432, la funzione della memoria da Benjamin messa in relazione con gli studi di Freud per cui: “das Bewußtsein entstehe an der Stelle einer Erinnerungsspur” [“La coscienza verrebbe originata da una traccia di ricordo”]. Su una cicatrice, si potrebbe dire, pensando ai versi di Celan: O ancora: “Stimmen, ins Grün der Wasserfläche geritzt”⁴⁴ [“Voci, traccia su acqua verde scalfita”]; “es harzt, will nicht vernarben”⁴⁵ [“cola | resina, non farà | cicatrice”]. Infine: “du setztst Wundgelesenes über”⁴⁶ [“tra-duce una lettura-ferita”].

La matita di Celan segna tutto il passo che riguarda la distinzione tra “Gedächtnis” [“memoria”] che è “custodia delle impressioni”, e “Erinnerung” [“ricordo”] che “mira alla loro disgregazione”. L’una – la memoria – è conservativa. L’altro – il ricordo – crea dispersione. Per le stesse ragioni, a pagina 433 Celan coglie la frase di Valéry riportata da

⁴² Sui rapporti tra Celan e Rosenzweig cfr. Gellhaus, *Die Polarisierung...* cit., p. 71.

⁴³ Sulla convergenza tra Celan e Benjamin cfr. Horst Türk, *Politische Theologie? Zur “Intention auf die Sprache” bei Benjamin und Celan*, in Stéphane Mosès-Albrecht Schöne (a cura di), *Juden in der Deutschen Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, pp. 330-349. Cfr. anche il contributo di Cristine Ivanović, *Trauer, nicht Traurigkeit. Celan als Leser Walter Benjamins*, “Celan-Jahrbuch”, VI (1995), pp. 119-159, studio basato sull’osservazione dei libri benjaminiani posseduti da Celan; su Celan lettore di Benjamin cfr. anche Axel Gellhaus, *Paul Celan als Leser*, in Christoph Jamme (a cura di), *Der glühende Leertext. Annäherungen an Paul Celan*, Fink, München 1993, pp. 41-65. Celan possedeva i volumi delle *Schriften* di Walter Benjamin, nell’edizione Suhrkamp del 1955.

⁴⁴ GW I, p. 147; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 249.

⁴⁵ GW I, p. 149; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 253.

⁴⁶ GW II, p. 24; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 537: Bevilacqua qui traduce, dilatando il verso per renderlo più comprensibile: “tragitta ciò che fu letto | fino a straziarsi”.

Benjamin; sulla memoria, ancora una volta: “Il ricordo [...] è una manifestazione elementare e ha lo scopo di concederci il tempo per organizzare le percezioni”. Dispersione e raccolta protettiva delle impressioni: di entrambe si serve il poeta per trasformare le cicatrici in nodi di una rete.

Nell'indice del secondo volume degli scritti di Benjamin troviamo un unico segno, accanto al titolo del saggio su Kafka. E infatti le tracce di lettura sono molte: le troviamo nelle pagine che Benjamin dedica al *Processo*, nei paragrafi su memoria e dimenticanza [“Vergessenheit”, p. 217 e sgg.]. Lo interessa il legame nascosto tra le pieghe del testo kafkiano che conduce al “centro misterioso della religione ebraica”. Altra sottolineatura a p. 222: “La memoria come devozione”, la frase di Malebranche sull'attenzione come preghiera naturale dell'anima. E ancora: la possibilità insita nella “Umkehr”, nel “rovesciamento” che rende possibile la trasformazione del “Dasein” [“esistenza”] in “Schrift” [“scrittura”]. Infatti Benjamin affida a “Studium” e “Überlieferung”, studio e tradizione, il compito di esercitare l'attenzione, solo mezzo per trasformare l'esistenza in scrittura, e darle sostanza. Studio e tradizione sono anche i fondamenti della *qabbalah* (“ricezione”⁴⁷ di una sapienza tramandata – da studiare continuamente). Non sono rabbini i poeti: e praticano un cabalismo laico. Lo pensa Celan di Mandel'stam. Lo scrivono Benjamin e Adorno, di Kafka. Lo pensa anche Scholem di Benjamin. In un gioco di specchi questi autori, dispersi rispetto all'appartenenza geografica e religiosa, riescono a trasferire la cifra del proprio ebraismo in scrittura, studio o poesia.

Anche Celan si nutre di riflessi. Vicino a Kafka nella visione della letteratura come spedizione in cerca della “realtà” e nel valore dato all'“attenzione”. Al Kafka della plurivalenza dei significati, della resistenza all'interpretazione univoca⁴⁸. Per Celan come già per Kafka il

⁴⁷ Cfr. Busi, *La Qabbalah* cit., pp. 3-5.

⁴⁸ Günther Anders, *Kafka pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen*, Beck, München 1951 – sottolinea il carattere aperto e multivalente dell'opera di Kafka: “proprio questa esclusione di ogni messaggio univoco, l'eterno “forse, forse anche no” dà alle sue affermazioni ancora la disperata forma di opera d'arte”. Anders rileva l'affinità della scrittura kafkiana con un'epoca di “frammenti di vocabolari morali e metafisici da tempo già distrutti” (ivi, p. 99). E l'immagine dei frammenti possiamo prenderla alla lettera, nel caso di Celan. Come ha scritto Thomas Sparr: “nella lirica di Celan si manifesta il dissolvimento delle unità semantiche, la decontestualizzazione dei concetti, la frammentazione di un contenuto tramandato dalla tradizione”; cfr. Thomas Sparr, *Celan und Kafka*, “Celan-Jahrbuch”, II (1988), pp. 139-154: 147.

testo dà luogo a semantiche aperte, negando ogni “senso stabilito da un’ autorità, ogni senso univocamente inteso”⁴⁹. L’eco di Benjamin, recepita intensamente da Celan, anche negli *Appunti su Kafka* di Adorno, tra le pagine più segnate dell’intera biblioteca del poeta: “Il nome soltanto, che si rivela attraverso la morte naturale, e non l’anima vivente, si fa garante della parte immortale”⁵⁰.

Ma se è vero, come scrive Thomas Sparr, che già Kafka “riesce a fissare attraverso la sua personalissima forma di esegesi mistica una esperienza centrale della letteratura moderna”, va anche rilevato il fatto che egli resta molto legato alla struttura della parabola. Anzi: è questa la sua forza⁵¹. Celan si avvicina molto di più alla letteratura moderna, all’avanguardia poetica. Per capirlo va messa in risalto proprio l’affinità che lo legava a Benjamin. Benjamin infatti fu tra coloro i quali introdussero nel circuito critico tedesco l’avanguardia, e in generale l’attenzione alle poetiche d’oltre Reno. Da rilevare pure il rapporto con Peter Szondi⁵², che molto fece alla fine degli anni cinquanta, e continuò a fare nel decennio successivo, per mediare tra cultura anglo-germanica e romanza – anche negli approcci teorici e metodologici. L’incontro tra Szondi e Celan avvenne dunque su un piano umano, critico, poetologico. Celan, nel quale già viveva la tensione tra diverse anime della poesia moderna, deve essere apparso a Szondi un incrocio vivente e riuscito tra attenzione ebraica alla lettera e spirito di precisione francese. Divenne infatti l’oggetto dei suoi studi critici più innovativi. A sua volta Szondi per Celan appare un positivo specchio esegetico⁵³.

La via mistica diventa dunque per Celan la via della poesia. Da

⁴⁹ Sparr, *Celan und Kafka* cit., p. 149.

⁵⁰ Adorno, *Aufzeichnungen zu Kafka*, in Id., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* cit.; trad. it. *Appunti su Kafka*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* cit., p. 282.

⁵¹ Cfr. su questi temi Baioni, *Kafka. Romanzo e Parabola* cit., e Id., *Kafka. Letteratura ed ebraismo* cit.

⁵² Ricorderei qui soltanto un esempio molto vicino alla *Jeune Parque* di Valéry: le lezioni szondiane sull’*Hérodiade* di Mallarmé, nelle quali emerge, *in nuce*, tutta la problematica del narcisismo e dell’uscita da questa condizione autoreferenziale attraverso l’esperienza del dolore; cfr. Peter Szondi, *Mallarmé: Hérodiade*, in Id., *Das Lyrische Drama des Fin de siècle*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, pp. 31-138.

⁵³ Cfr. il carteggio tra Szondi e Celan, in Szondi, *Briefe* cit.; su Szondi lettore di Celan cfr. Jean Bollack, *Eden nach Szondi*, “Celan-Jahrbuch”, II (1988); Hartmut Engelhardt, *Zur Methode der Celan-Studien von Peter Szondi*, “Neue Rundschau”, I, 166 (1973).

Nelly Sachs in una a Celan del 3. 9. 1959 le sue parole vengono recepite come “cristallini angeli di lettere”.

Caro Paul Celan,

il Suo “Libro dello splendore”, il Suo “Zohar” è presso di me. Io vivo con lui. I cristallini angeli di lettere – trasparenti nello spirito – impegnati nella creazione, ora. Io sono fuori, inginocchiata sulla soglia, carica di lacrime e polvere – eppure esso giunge a me, attraverso le fenditure, attraverso le porte che conducono al segreto dell’atto dell’occultamento, primo atto della creazione. Allora, quando Dio andò in esilio (*tzimtzum*), per creare, da dentro se stesso, il mondo. Possa ogni Suo respiro continuare a essere benedetto in questo modo, benedetto al punto da racchiudere in sé il volto spirituale del mondo.

Sua

Nelly Sachs⁵⁴

Nelly Sachs pare avere presente una delle accezioni più antiche della parola *Gitter* [“grata, griglia”], legate alla mistica del *deus absconditus*⁵⁵, che manifesta la propria luce attraverso fessure. E associa la scrittura di Celan all’atto primo della creazione, allo *tzimtzum*, ritrarsi di Dio.

Hans Jonas ha mostrato molto bene⁵⁶ come la rappresentazione di Dio a partire dalla Shoah accolga in misura prevalente la *lectio* luriana rivisitata da Scholem. Si prende atto del fatto che Dio non è onnipotente, anzi, la sua onnipotenza si rovescia in una impotenza (impossibilità di agire nella finitezza della storia) proprio perché dal punto di

⁵⁴ Celan-Sachs, *Briefwechsel* cit., p. 23; trad. it *Corrispondenza* cit. Simili formulazioni anche in una lettera di Sachs a Peyer del 5.10.1959 in Ruth Dinesen-Helmut Müsener (a cura di), *Briefe der Nelly Sachs*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, p. 233 e nella poesia *Um Mitternacht*: “I segreti dello Zohar | il parigino libro magico”, citata dalla curatrice Barbara Wiedemann in Celan-Sachs, *Briefwechsel* cit., p. 118.

⁵⁵ Cfr. il lemma GITTER in DW VII, col. 7571,b 58: “für das vergitterte fenster als ganzes; oft mit der besonderen betonung, dasz der hinausblickende selbst ungesehen bleibt (...) u. ähnl. in typischer verbindung nach boheliied 2, 9: sihe er stehet hinder unser wand und sihet durchs fenster und gucket durchs gitter” [“finestra totalmente sbarrata dalla grata; spesso con particolare accentuazione del fatto che colui che guarda verso l’esterno sovente resta nascosto alla vista altrui [...]. Similmente, nel cantico dei cantici: ‘vedi lui sta dietro il nostro muro e guarda attraverso la finestra e guarda attraverso la grata’”].

⁵⁶ Hans Jonas, *Der Gottesbegriff nach Auschwitz. Eine jüdische Stimme*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984; trad. it. *Il concetto di Dio dopo Auschwitz. Una voce ebraica*, a cura di Carlo Angelino, Il melangolo, Genova 1989.

vista concettuale non prevede limitazioni. La teologia negativa si concentra sulla visione di un Dio in grado di creare proprio autolimitandosi e sottomettendosi al divenire del mondo, radicalizzando il significato insito nell'atto dello *tzimtzum*. Colpisce il fatto che Celan, nelle due edizioni della Bibbia, quella di Lutero e quella in greco, sottolinea proprio il versetto di Giovanni sull'impotenza di Dio (Gv 9,4): "es kommt die Nacht, da niemand wirken kann" ["arriva la notte quando nessuno può operare"]. Così nell'esemplare custodito nella biblioteca – archivio di Marbach am Neckar.

Harold Bloom in diversi studi sulle derivazioni del cabalismo nel pensiero e nella poesia riconosce la centralità per la poetica moderna del tropo coniato da Isaak Luria⁵⁷. "*Tzimtzum*" inizialmente aveva il valore dell'ironia retorica. Significava il contrario di *dire*. Il primo significato era vicino al *ritrarsi*, ma in realtà significa contrazione. "Dio si ritrae da un punto solo per concentrarsi su di esso. L'immagine della sua assenza diventa una delle più grandi immagini mai trovate per la sua presenza, una presenza. Una presenza che viene intensificata dalla metafora originale del *mezazem*, il suo trattenere il respiro"⁵⁸ – commenta Bloom.

Trasferiamo queste osservazioni in ambito poetico. Alla domanda posta da Bloom su cosa possa significare trasformare lo *tzimtzum* in un tropo della limitazione, Celan risponderebbe: una poesia, può essere una inversione di respiro. La creazione nasce da una inversione di respiro, nel momento in cui lo si trattiene (in una nuova declinazione poetica del *mezazem*). Questo il percorso della "creazione dal nulla". Gerhard Baumann racconta di quanto questo argomento appassionasse Celan nelle conversazioni con gli amici. Ricorda di quando una mattina parlarono "del rapporto tra poesia e pensiero, della creazione dal nulla [...]", del fatto che "non potesse esistere fede senza una lingua e di come non potesse avere senso una lingua senza fede". La ricerca della sostanza del Nome nel linguaggio poetico si intreccia così con il più antico martirio ebraico, martirio in senso etimologico ("qiddush ashem"⁵⁹, "santificazione del nome"). Anche in questo caso

⁵⁷ Cfr. Harold Bloom, *Kabbalah and Criticism*, Seabury Press, New York 1975; trad. it. *La kabbalà e la tradizione critica*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 75.

⁵⁸ Ivi, p. 75.

⁵⁹ Appunto, "santificazione del nome". Sul *qiddush ashem* cfr. Shmuel N. Eisenstadt, *Civiltà Ebraica. L'esperienza storica degli ebrei in una prospettiva comparativa*, Donzelli, Roma 1993, p. 15.

Celan ripristina una dignità perduta, testimoniando per chi non ha potuto più farlo. Egli risponde così alla domanda implicitamente formulata in *Aschenglorie* su chi possa testimoniare per il testimone. Auschwitz, spiega Hans Jonas, aveva tolto alle sue vittime persino il *qiddush ashem*, la dignità di chi muore testimoniando. A questo proposito Baumann ricorda che Celan indicava in *Vom Judentum* [Sull'Ebraismo] un libro fondamentale per capirlo: “come strada per arrivare alla sua poesia”. Secondo Baumann: “questa indicazione era così importante per lui, che me la annotò subito su un foglio con la sua calligrafia grande e chiara”⁶⁰. Si trattava di una raccolta di saggi pubblicata a Praga nel 1913, a cura del “Verein jüdischer Hochschüler Bar Kochba”. In questa raccolta era contenuto tra l'altro un saggio di Hugo Bergmann dal titolo eloquente: *Die Heiligung des Namens (kiddush ashem)*⁶¹ [La santificazione del Nome (*qiddush ashem*)].

Nuovamente si incrociano i sentieri di Celan e di Kafka. Celan sapeva bene che il testo edito dal gruppo Bar Kochba era ben noto a Kafka⁶². In una situazione ancora più estrema rispetto a quella di Kafka, Celan cerca risposte diverse allo stesso problema della santificazione del Nome con una drammaticità impensabile nel 1913⁶³. Lo svolgimento della vicenda poetico-esistenziale di Celan, lo vedremo alla fine di questo libro, porterà al limite ultimo il tentativo di ‘rigenerare dal nulla’ attraverso la forza della nomina. L'esito di questo sforzo inattuale nella sua severità⁶⁴ cosmogonica approderà alla tragica cognizione dei limiti del linguaggio, a una traducibilità solo parziale del dolore e della morte, dei morti.

A Parigi, il 26 luglio 1968 Celan dedica a Scholem versi di ringraziamento:

⁶⁰ Gerhard Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, pp. 28-29.

⁶¹ In Bar Kochba (a cura di), *Vom Judentum*, Prag 1913, pp. 32-43.

⁶² Cfr. Baumann, *Erinnerungen* cit., p. 28.

⁶³ Del saggio di Bergmann parla anche Giuliano Baioni nel suo studio su Kafka e l'ebraismo, rendendone una sintesi efficace: “In un saggio del 1913, sicuramente noto a Kafka, Hugo Bergmann aveva scritto che il motivo fondamentale della religiosità ebraica era la concezione dell'uomo come redentore della *Shekinah* divina, esiliata nel mondo, prigioniera dell'involucro delle cose. Il destino della divinità – così scriveva ancora Bergmann – era così nelle mani del giusto: attraverso la sua preghiera e la sua azione morale l'uomo aveva il potere di ricongiungere Elohim con Jahveh, la molteplicità all'unità, e di riportare Dio nel Paradiso dal quale era stato esiliato dal peccato dell'uomo”; cfr. Baioni, *Kafka. Letteratura ed ebraismo* cit., p. 165.

⁶⁴ Celan in un appunto del 5 ottobre 1960: “(lo so: la severità [*Ernst*] è qualcosa di così antiquato ovvero surreale...)”, in TCA M, p. 161.

GERSCHOM, DU SPRICHST

wie man redet:
 dafür
 sag ich, ein Sprechender, dir
 Dank.

[GERSCHOM, TU PARLI | come si deve: | per questo | io, un parlante,
 ti dico | grazie.]

La lettura di Scholem, ancora nel 1968, almeno in quel giorno di luglio, risveglia nell'io lirico il coraggio di parlare e l'animo dell'"offerente". Nella sua voce si risveglia "ancora" la tradizione, che sostiene e perpetua l'io, il tu, e un terzo assente che "conta come nessuno di noi":

Der Kurzmütige, der
 Spender,
 ermannt sich in mir, noch immer,

 die Geschichte von,
 die dich hält,
 fürstet durch mich, unter Gleichen,
 dazu
 zählt dich, der zählt
 wie keiner
 von uns.

[L'umbratile, | l'offerente, | si fa animo in me, ancora, | La storia di, | che
 tiene te, | ha signoria tramite me, tra uguali, | fra i quali | conta te, chi conta
 | come nessuno | di noi⁶⁵.]

⁶⁵ Celan, *Die Gedichte aus dem Nachlass* cit., p. 209; la traduzione citata è di Jutta Leskien e Michele Ranchetti, in Celan, *Sotto il tiro di presagi* cit., p. 297.

Capitolo quarto

Osip Mandel'stam / Ossip Mandelstamm

1. *Il nome Ossip*

Osip Mandel'stam – germanizzato: Ossip Mandelstamm. Basta il suo nome a evocare nell'opera di Celan un'icona della comunicazione riuscita tra due poeti oltre lo spazio e il tempo¹. Celan, nelle sue rare pagine critiche sul poeta russo, sempre insiste su aspetti della vita e dell'opera di Mandel'stam che lo riguardano in prima persona. Scrive di lui:

Il poeta – l'uomo, per il quale la lingua è tutto, è provenienza e destino – è in esilio con la propria lingua, “tra sciti”². Ha... imparato il congedo – una scienza³.

¹ Sul rapporto Celan-Mandel'stam cfr. Christine Ivanović, *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*, Francke, Tübingen 1996; Annette Werberger, *Paul Celan und Osip Mandel'stam oder 'Pavel Tselan' und 'Joseph Mandelstamm' – Wiederbegegnung in der Begegnung*, “Aradia”, XXXII, 1 (1997), *Celan in/und Europa*, pp. 6-27. Per le opere di Osip Mandel'stam, *Über den Gesprächspartner* (1913), in Id., *Gesammelte Essays (1913-1924)*, a cura di Ralph Dutli, Amman, Zürich 1991, I, pp. 7-16, ma anche in Id., *Über Dichtung. Essays*, a cura di Pawel Nerler, Kiepenheuer & Witsch, Leipzig-Weimar 1991, pp. 20-29; trad. it. *Dell'interlocutore*, in Id., *Sulla poesia* cit., pp. 56-62.; cfr. Celan su Mandel'stam in Ralph Dutli (a cura di), *Osip Mandelstam. Im Luftgrab. Ein Lesebuch mit Beiträgen von Paul Celan, Pier Paolo Pasolini, Philippe Jaccottet, Josif Brodskij*, Insel, Frankfurt am Main 1992, dove è pubblicato per la prima volta *Die Dichtung Ossip Mandelstamms*, saggio radiofonico redatto per una trasmissione del Westdeutscher Rundfunk; trad. it. *La poesia di Osip Mandel'stam*, in Celan, *La verità della poesia* cit., pp. 47-56. Una versione più estesa del saggio radiofonico ora in TCA M, pp. 215-221.

² Gli Sciti, antico popolo nomade della Scizia, territorio esteso tra il Mar Nero e la Russia. Celan allude non solo al “suo” est, ma anche a Ovidio, che spesso parla degli Sciti nelle sue *Epistulae ex ponto*: ma mentre gli Sciti per Ovidio sono un popolo barbaro, per la poesia russa essi assumono connotazioni positive; cfr. per esempio la poesia *Skify* [Sciti] di Aleksander Blok: “Sì, siamo sciti! Sì, siamo asiatici, | con occhi obliqui e rapaci!”, citata in TCA M, p. 251.

³ “Der Dichter – Der Mensch, dem die Sprache alles ist, Herkunft und Schicksal – ist mit seiner Sprache im Exil, ‘Unter Skythen’. Er hat... Abschied gelernt – eine Wissenschaft”, in Paul Celan, *Über die Dichtung Ossip Mandelstamms*, in TCA M, p. 217.

Qui Celan parla del poeta russo e allude anche a se stesso. Nomina una condizione di nomadismo e di congedo continuo e pensa alla sterminio che ha travolto anche Mandel'stam. Egli fa parte di quel gruppo di poeti russi "ingoiati dalla loro stessa generazione", risalito miracolosamente "dal suo abisso"⁴. Ancora nel 1954 lo si credeva morto per mano nazista. Solo nel 1964 emersero le circostanze della sua morte nel GULag siberiano di Vladivostok, ma osservava Celan – "ci deve dare da riflettere già il fatto che entrambe le versioni dei fatti fossero state pensabili e possibili"⁵.

Nella germanizzazione del nome *Mandelstamm* ("ramo, ceppo di mandorlo", "stirpe che viene dal mandorlo"), Celan risale alla valenza mistico-simbolica della mandorla: amaro e nascosto cuore delle cose, albero che per primo fiorisce a primavera, pianta del ritorno della vita, il cui frutto ricorda la forma degli occhi della stirpe di Davide ("mandeläugig"), nel cui frutto, la mandorla, l'iconografia più antica iscrive il volto e il corpo di Gesù. Ma anche: frutto che racchiude nel proprio nome la memoria dell'orrore. Dalla mandorla amara si estraeva il Zyklon-B, sostanza tossica con cui i nazisti sopprimevano le loro vittime nelle camere a gas.

Celan accoglie di Mandel'stam il lato sia esistenziale (il poeta russo fu accusato di plagio) sia il lato lirico:

Per Ossip Mandelstamm [sic], classe 1891, la poesia è il luogo ove ciò che può essere percepito e raggiunto mediante la lingua si raccoglie attorno a quel centro da cui esso riceve forma [*Gestalt*] e verità: attorno a quella individuale esistenza [*Dasein*] che pone interrogativi all'ora presente, sia la propria che quella del mondo, al battito del cuore e al secolo. Che è come dire in quale misura la poesia di Mandelstamm, la poesia di uno scomparso ora riemerso dal suo abisso, riguardi oggi tutti noi⁶.

Della sua poetica così come appare espressa nel saggio *Sull'interlocutore*, si è già detto, Celan fa sua la rischiosa ricerca di qualcuno o

⁴ Paul Celan, *Notiz über Ossip Mandelstam* [1959], in Id., *Übertragungen aus dem Russischen. Alexander Blok, Ossip Mandelstam, Sergej Jessenin*, Fischer, Frankfurt am Main 1986, pp. 90-91: 90; trad. it. *Nota introduttiva a una scelta di poesie di Mandel'stam in traduzione tedesca*, in Celan, *La verità della poesia* cit., pp. 40-41: 40.

⁵ Gellhaus et al., *Fremde Nähe* cit., p. 345.

⁶ Celan, *Notiz über Ossip Mandelstam* [1959], in Id., *Übertragungen aus dem Russischen. Alexander Blok, Ossip Mandelstam, Sergej Jessenin* cit., p. 90; trad. it. *Nota introduttiva a una scelta di poesie di Mandel'stam in traduzione tedesca*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 40.

qualcosa “a fronte”. La lettura celaniana depersonalizza, traducendola “ein Gegenüber”, la figura dell’interlocutore di Mandel’stam: l’espressione tedesca significa qualcuno, ma anche qualcosa a fronte. Ma ciò non tradisce l’intento del poeta russo, che dappprincipio aveva scelto un altro titolo per il suo saggio: *Sul momento della comunicazione nella creazione poetica*⁷. La domanda nei due poeti si concentra dunque sulle possibilità e sui modi della comunicazione, è la comunicazione a stabilire l’identità, nomade, mobile, di chi (di ciò che) comunica.

Le parole che Celan pronuncia per la trasmissione radiofonica *Sulla poesia di Ossip Mandelstamm* sono in certi casi identiche a quanto si può leggere nel *Meridian*, attribuito alla propria scrittura e alla propria idea di poesia.

Le sue immagini [di O.M.] ripugnano al concetto della metafora e dell’emblema; esse hanno carattere di fenomeno [*phänomenal*] non sono una nuova “arte espressiva” [“Audruckskunst”]. Qui la poesia è la poesia di colui che sa di parlare sotto l’angolo di incidenza della sua propria esistenza, sa che il linguaggio della sua poesia non è né “corrispettivo verbale” né verbo in assoluto, bensì linguaggio *attualizzato*, sonoro e sordo a un tempo, liberato nel segno di un’individuazione indubbiamente radicale, ma, allo stesso tempo, anche consapevole dei limiti che la lingua gli impone, delle possibilità che la lingua gli dischiude. 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 [“Gegenständlichkeit, Gegenwärtigkeit, Präsenz“]. Sta dritta, e si protende nel tempo [“Es steht in die Zeit hinein”]⁸.

Il rapporto col tempo, tra “il proprio e quello estraneo”, conferisce secondo Celan alla poesia di Mandel’stam il suo

Vibrato, sordo e doloroso. Questo *Vibrato* è ovunque: negli intervalli tra le parole e tra le strofe, negli “aloni”, in cui stanno le rime e le assonanze, nell’interpunzione. Tutto questo ha rilevanza semantica⁹.

⁷ Cfr. Le note all’edizione tedesca dei saggi di Mandel’stam: *Anmerkungen*, in Mandel’stam, *Über Dichtung*, a cura di Pawel Nerler cit., p. 171.

⁸ TCA M, p. 215; trad. it. *La poesia di Osip Mandel’stam*, in Celan, *La verità della poesia* cit., pp. 48-49 [qui modificata nelle ultime due frasi].

⁹ TCA M, p. 216; la redazione dell’edizione critica è leggermente divergente dalla versione su cui si basa la trad. it. *La poesia di Osip Mandel’stam*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 50.

Il fatto che “le cose vengano le une alle altre” apre un quesito sulla loro provenienza e sulla loro finalità (“Woher” – “Wohin”). La risposta non sta tanto nella “tematica” delle poesie: piuttosto “prende forma nella poesia” (“sie nimmt in der Sprache Gestalt an”):

la parola – il nome! rivela un’inclinazione verso il sostantivale, l’attributo scompare, gli “infiniti”, le *forme nominali* del verbo sono dominanti: il poema resta temporalmente aperto, il tempo può accedervi, *partecipare* [“partizipiert”]¹⁰.

La poetica di Mandel’štam possiede un aspetto epico, che verrà recepito da Celan in alcune poesie di ampio respiro raccolte in *Nie-mandsrose*, volume dedicato appunto alla memoria del poeta russo e fa emergere potentemente la ricerca delle radici della propria lingua e cultura orientale-slava. Esse hanno in comune il fatto di venire intitolate nelle primissime stesure come *Walliser*, poi *Pariser Elegien*¹¹. Rivelano una comune ispirazione poetica nei motivi affrontati: la distanza, la dispersione dell’identità di luogo e di lingua, la continuità-contiguità con altri luoghi e lingue. Tutte (*In Eins*, *Hinausgekrönt*, *Hüttenfenster*, *Es ist alles anders*, *In der Luft*¹²) rivelano appunto lo sguardo elegiaco di chi trovandosi a Parigi si volge all’indietro proiettando nel futuro (spesso nel firmamento) la memoria e le immagini dei luoghi, delle cose, delle persone perdute, della lingua perduta.

I due poeti s’incontrano sullo stesso terreno. Scavando infatti nella tradizione mirano alla sopravvivenza di “Mnemosyne”, della memoria comune europea, con accenti sorprendentemente vicini alla poetica di Hölderlin (nonostante Mandel’štam non lo avesse mai letto).

Mandel’štam, da *La parola e la cultura*:

La poesia è un vomere che ara e rivolge il tempo portando alla superficie i suoi strati profondi più fertili, la sua terra nera torna alla luce. Ma esistono epoche in cui l’umanità, non contenta dell’oggi, sente nostalgia per gli strati profondi del tempo e, come un aratore, sogna le terre vergini del passato¹³.

¹⁰ *Ibidem*; trad. it. *La poesia di Osip Mandel’štam*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 50.

¹¹ In un indice provvisorio datato 30. 3. 1963; cfr. TCA NR, pp. VIII, IX, 106, 108, 120, 134, 144, 150.

¹² *In uno*, *Incoronato fuori*, *Finestra di capanna*, *È tutto diverso*, *Nell’aria*, in GW II 270, 271-272, 278-279, 284-286, 290-291; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., pp. 462 sgg., 465 sgg., 478 sgg., 490 sgg., 502 sgg.

¹³ Cfr. Osip Mandel’štam, *La parola e la cultura* (1921), in Id., *Sulla poesia* cit., pp. 47-51: 48.

La memoria poetica di Mandel'stam, come quella di Celan, “pensa il proprio oggetto in avanti”¹⁴:

Capita spesso di sentir dire: questo è bello, ma è di ieri. Io invece dico: Ieri non è ancora sorto. Non è ancora stato realmente. Voglio di nuovo Ovidio, Puškin, Catullo, e non mi soddisfano l'Ovidio, il Puškin o il Catullo storici¹⁵.

Anche la nozione di classico fa parte di questa idea: “la poesia classica viene sentita come ciò che deve ancora essere, non come ciò che è già stato”¹⁶. Dunque – prosegue Mandel'stam – “nessun poeta è ancora esistito. Siamo liberati dal fardello dei ricordi. In compenso, quanti preziosi presentimenti: Puškin, Ovidio, Omero”. Perché ciò che deve ancora essere venga alla luce, il poeta non dovrà avere paura della ripetizione, come l'amante che “nel silenzio si perde tra teneri nomi e improvvisamente ricorda tutto ciò che è già stato”:

 sì, parole, capelli, tutto, e che il gallo canterino lì fuori della finestra cantò
 già nei *Tristia* ovidiani, lo afferra la profonda gioia della ripetizione, una gioia
 che dà il capogiro:

 “Come acqua oscura bevo la torbida aria,
 Il vomere ha arato il tempo e la rosa fu già terra”.

Così il poeta non teme la ripetizione e s'inebria facilmente con il vino della classicità¹⁷.

Mandel'stam è per Celan il poeta della memoria, in una accezione etica, politica e poetica. Non si tratta di memoria o culto antiquario dei classici, ma di luoghi sensibili del passato che si risvegliano nel presente, sempre pronti, una volta incorporati dalla poesia, a rivivere ancora nel futuro. Pensiamo al passo del *Meridian* in cui il “vero Lenz” è la “figura büchneriana” e non “il Lenz storico”, e che ogni volta si risveglia sotto gli occhi di ogni lettore, “sotto l'angolo d'incidenza” del suo oggi, sotto “l'acuto del presente”¹⁸. La memoria si risveglia nel canto: significa ritorno della vita contro la morte, affer-

¹⁴ Kierkegaard, *La ripetizione* cit., p. 11.

¹⁵ Ivi, pp. 48-49.

¹⁶ Ivi, p. 49.

¹⁷ Ivi, p. 49.

¹⁸ *Der Meridian*, in GW III, pp. 194, 197; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., pp. 12, 15.

mazione dell'utopia, *quia absurdum*. È l'eredità che Celan attraverso Mandel'stam accoglie dal movimento acmeista¹⁹. È una lettura possibile degli enigmatici versi di *Hinausgekrönt*:

(Und wir sangen die Warschowjanka²⁰.
Mit verschilften Lippen, Petrarca.
In Tundra-Ohren, Petrarca.)

[(E cantavamo la Warschowjanka | con labbra invase da giunchi, Petrarca. | In orecchie di tundra, Petrarca.)]

La *Warschowjanka*, composta nel 1830 durante l'insurrezione di Varsavia (città natale di Mandel'stam), era l'inno-bandiera di tutte le rivoluzioni operaie europee del XIX e XX secolo. Il procedimento tipico dell'immaginazione poetica di Celan fa supporre qui anche un richiamo tra la *Warschowjanka* e la memoria delle due insurrezioni della capitale polacca contro i nazisti: nell'aprile-maggio 1943 quella del ghetto, e nell'agosto-ottobre 1944 quella dell'intera città. Entrambe le rivolte, per il loro esito tragico, furono schernite, ciascuna a suo modo, come atti di opposizione folli e velleitari. Ma proprio per questo nella visione libertaria di Celan esse potevano apparire episodi estremi di testimonianza dell'umano a costo della morte. Il testo della *Warschowjanka* canta la lotta contro i tiranni, la memoria dei morti, il loro permanere nell'opera dei vivi, la vendetta contro gli ingiusti, in un apocalittico, vicino, liberatorio giorno del giudizio: "coloro che sono morti con onore, nella gloria | combattendo per il mondo operaio, | non periranno nella nostra memoria, | e mai saranno dimenticati! | Noi odiamo i tiranni e i troni, | per liberare il nostro popolo martire, | a loro distruggeremo palazzi e corone, | di loro cancelleremo il ricordo. | La nostra vendetta sarà spietata | verso i parassiti del lavoro umano, | perché tutti i loro crimini sono imperdonabili, | e il

¹⁹ Cfr. Werberger, *Paul Celan und Osip Mandel'stam* cit., pp. 8-9. Varrebbe la pena riflettere sul ruolo simbolico che il poeta russo assume, anche in altri contesti poetici del Novecento. Per esempio nella poesia e nella poetica di Philippe Jaccottet, che lo spiega molto bene nel saggio *La parola Russia*; cfr. Philippe Jaccottet, *A partir du mot Russie*, Fata Morgana, Paris 2002; trad. it. Id., *La parola Russia* (a cura di Antonella Anedda) cit.

²⁰ La *Warszawianka* (nell'ortografia polacca) venne ripresa come inno rivoluzionario alla fine del XIX secolo e reinterpretata in russo come canto bolscevico. La *Varsoviennne* è anche una danza francese della metà del XIX secolo, con ritmi ternari tra mazurka e valzer.

nostro giorno di riscatto è vicino”. Il “mondo operaio” della *Warschowjanka* risuona anche nei *Dodici*²¹ di Aleksander Blok, la prima poesia russa mai tradotta da Celan.

La strofa di *Hinausgekrönt* chiama in causa due interlocutori, Mandel'stam e Petrarca. Tra parentesi, due volte esposto a fine verso, invocato più che evocato: è il Petrarca padre della poesia-calcolo, della *Kunst* europea; ma anche l'autore che crea nel *Canzoniere* uno spazio verbale in cui vita e morte, passato presente e futuro coesistono. Insieme a loro la poesia intona, in un passato-presente indefinito, un canto di resistenza contro la morte, contro i tempi bui, contro gli assassini. Tra gli abbozzi per il frontespizio del volume *Die Niemandrose*, dedicato *alla memoria di Ossip Mandelstamm* vale la pena di citare alcune formulazioni, attraverso cui Celan era passato prima di giungere alla dedica definitiva data alle stampe. Leggiamo:

OSSIP MANDELSTAMM

Al poeta: | All'uomo

IN MEMORIAM

AETERNAM²²

E ancora, in una citazione in lingua originale da Dante, l'altro poeta italiano tradotto da Mandel'stam, qui ricordato con un verso sull'etica del fare poesia:

... si che dal fatto il dir non sia diverso

Dante, Inferno, Canto XXXII, 12

In memoria di Ossip Mandelstamm²³

Dei versi dedicati a Mandel'stam e Petrarca si ricorda Celan circa un anno dopo la pubblicazione di *Niemandrose*. Scrive a Gisèle dalla Provenza, il 26 ottobre 1965, dopo aver visitato Valcluse – presso Avignone – la città in cui fu esiliato Petrarca:

Allora, sulla strada per Valcluse – ti ricordi: “... e cantavamo la *Warschowjanka*. | Con labbra invase da giunchi, Petrarca”, era un ritorno verso la Siberia degli Esiliati, verso la Poesia, Esilio e Terra della Fierezza dell'Uomo,

²¹ GW V, pp. 12-45.

²² TCA NR, p. 4.

²³ Ivi, p. 5.

verso “ricciolo di ebreo, non diventi grigio”²⁴, era per noi, che tornavamo con Eric, la nostra tenace ragion d’essere –²⁵

Petrarca, Mandel’štam, la poesia, il messianismo libertario, sono i segni congiunti nella costellazione di una umanità libera. Libera anche di fronte all’orrore, libera nella e per la parola poetica. Ne è emblema l’immagine, autentica, delle ultime ore di Mandel’štam nel GULag di Vladivostok, tramandata dal racconto di Ilja Ehrenburg. Il poeta straziato che resiste, recitando a memoria i versi di Petrarca²⁶.

2. Ri-. *L’alba in un prefisso*

La figura del tu, della terra, del futuro, della luce ritrovati si legano con l’esperienza della traduzione in modo paradigmatico in ES IST ALLES ANDERS [È TUTTO DIVERSO]. È effettivamente tra gli ultimi testi composti da Celan per la quarta e conclusiva sezione della raccolta *Die Niemandrose*. È datata 5 giugno 1962, ripresa e modificata il 25 aprile 1963 – su questa poesia viene apposta l’ultima correzione all’intero volume, inviato alla casa editrice i primi di maggio.

Es ist alles anders conferisce una torsione particolare all’utopia del ricomporre “in uno”²⁷: il qui e dell’altrove, l’oggi e la memoria. L’utopia è illuminata dal rapporto con un “Ossip Mandelstamm”, dalla traduzione dalla lingua russa. La circolazione dei significati e dei significanti riesce a creare una progressione che si estende per analogia, nelle strofe successive, all’eros e al possibile rapporto con la terra perduta.

Il testo è ripartito in tre grandi sezioni. La prima è più sincopata delle altre, spezzata in tre strofe di lunghezza differente. Questo perché il tema sotterraneo della poesia (e del ciclo delle programmate *Pariser Elegien*) è il percorso da fare nello stesso tempo, paradossalmente, verso il passato e verso il futuro. La situazione iniziale parla di

²⁴ Paul Celan, *Mandorla*, in Id., *Die Niemandrose*, GW I, p. 272, p. 415.

²⁵ C, I, p. 317.

²⁶ Cfr. Werberger, *Paul Celan und Ossip Mandel’štam* cit., p. 8.

²⁷ *In Eins [In uno]*, come recita un altro titolo del progettato ciclo, luoghi tempi e memorie; cfr. GW I, p. 270; trad. it. *Unificando*, in Celan, *Poesie* cit., p. 463.

fratture, ma anche di suture. Da quelle suture discenderà la possibilità di ricreare l'unità, il ricongiungimento, attraverso la lingua e la traduzione.

L'incipit è un invito al mutamento, al cambiamento di prospettiva del nostro sguardo:

ES IST ALLES ANDERS, als du es dir denkst, als ich es mir denke,
die Fahne weht noch,
die kleinen Geheimnisse sind noch bei sich,
sie werfen noch Schatten, davon
lebst du, leb ich, leben wir.

[È TUTTO DIVERSO da come pensi tu, da come penso io, | la bandiera sventola ancora, | i piccoli segreti sono ancora intatti, | gettano ancora ombre, di cui | vivi tu, vivo io, viviamo.]

“Die Fahne weht *noch*”, [“la bandiera sventola ancora”], “Die kleinen Geheimnisse sind *noch* bei sich, | sie werfen *noch* Schatten”, [“i piccoli segreti sono ancora intatti | gettano ancora ombre”]. In due versi centrali, occorre tre volte *noch* [*ancora*]. È un residuo irriducibile di verità, un permanere, nonostante tutto, che farà partire un movimento possibile verso ciò che può ri-accadere, “di nuovo” [“Wieder”]. *Wieder*, avverbio e prefisso ricorrente nelle strofe successive, motivo che cucirà insieme anche a livello (nelle consonanze in *W-* e nelle assonanze in *-ie*) le parti di questa grande elegia del ritorno.

Esiste “ancora” una possibilità: movimento nel vento, segreti che possiedono ombra. L'ombra, nel linguaggio di Celan, ha a che fare con la verità (ricordiamo i versi della sua poesia manifesto *Sprich auch du* [*Parla anche tu*]: “Parla anche tu | enuncia il tuo parlare || Parla | [...] dagli ombra || dagli ombra abbastanza || [...] | dice il vero, chi dice ombra”²⁸. Il primo risultato dell’ “ombra di verità” contenuta nei segreti è la comunanza di io e tu. Nella ripetizione della struttura “du-ich”: “als du es dir denkst, als ich es mir denke” [“come tu pensi, come io penso”] – nel primo verso della prima strofa, che si ripete in “lebst du, leb ich” [“vivi tu, vivo io”] – dell’ultimo verso della strofa stessa si aggiunge, rivelando il carattere ‘a spirale’, e non di ritorno dell’identico, della tecnica iterativa messa in atto da Celan in questi versi, il libe-

²⁸ “Sag deinen Spruch. || Sprich – | [...] | Gib ihm den Schatten. || Gib ihm Schatten genug, [...] | wahr spricht, wer Schatten spricht”, cfr. *Sprich auch Du*, in GW I, p. 135; trad. it. *Parla anche tu*, in Celan, *Poesie* cit., pp. 491, 493, 495.

ratorio “leben wir” [“viviamo noi”] conclusivo, che fonde io e tu: “lebst du, leb ich, leben wir” [“vivi tu, vivo io, viviamo noi”].

Die Silbermünze auf deiner Zunge schmilzt,
sie schmeckt nach Morgen, nach Immer, ein Weg
nach Rußland steigt dir ins Herz,

[La moneta si disfa sulla tua lingua, | sa di domani, di sempre, una via | per la Russia ti sale nel cuore,]

L'incontro con l'altro poeta fa “salire una via per la Russia”.

Leggendo l'*incipit* della seconda strofa incontriamo un “du” [tu] diverso dal precedente, che mostra le conseguenze dell'ingresso nella poesia di quel “wir” [noi], parola-segno di comunanza e fusione. Io e tu, le persone grammaticali si sono sovrapposte. La lingua su cui si scioglierà la moneta d'argento appartiene all'io, che apostrofa se stesso nella seconda persona singolare, “du”.

Apparirà infine, in questa stessa strofa, un “er” [egli], una terza persona grammaticale che è un nome, il nome di Osip Mandel'stam, il più amato, il più tradotto da Celan, presto anch'egli incorporato nel tu-io che parla²⁹, secondo un procedimento di appropriazione fisica – come vedremo subito.

A questo punto è opportuno guardare al complesso delle “elegie parigine”. Nelle prime stesure di *Und mit dem Buch aus Tarussa* [E con il libro da Tarussa] in particolare nella prima stesura³⁰, oltre che nella definitiva, l'azione del risalire fiumi si sovrappone alla figura dello scrivere. La parola all'improvviso diventa “tavola su cui remare”³¹. La parola che viene dall'est e torna verso est, è “Lettera dell'est” [“Ostbrief”]³². “Colchide” è meta e parola rimasticata da rematori forzati³³.

²⁹ Questo procedimento si può riscontrare realmente nelle traduzioni di Celan dal poeta russo. La “lettura-traduzione” celaniana arriva a modificare significativamente il tono dei testi originali di Mandel'stam. Cfr. Jürgen Lehmann, *Intertextualität als Problem der Übersetzung: die Mandelstamm-Übersetzungen Paul Celans*, “Poetica”, XIX (1987), p. 259.

³⁰ TCA NR, pp. 138 sgg.

³¹ *Ibidem*.

³² Importante la ripresa del motivo della lettera che giunge da lontano, accennato nei versi di *Es ist alles anders*. A partire dal sottotitolo, poi sostituito dalla libera variazione del verso di Marina Čvetaeva (“Tutti i poeti sono ebrei”), figurava nella prima stesura (AE7, 32-33); cfr. TCA NR p. 138.

³³ TCA NR, p. 138.

Così nella penultima stesura la parola è lettera, messaggio portato da un rematore forzato: “della parola, | della parola-lettera, | la colchide che un rematore forzato sputa nell’orecchio lontano dalla bocca del suo scalmò dall’udito fine: Colchide”³⁴. In entrambe le poesie i versi scorrono come un fiume immissario verso una parola-meta: in *Tarussa* è “Kolchis”; in *Es ist alles anders* è “Alba”.

Il messaggio in bottiglia trasportato dal “nome Ossip” ha trovato una “terra del cuore”³⁵ cui approdare [“steigt dir ins Herz”], [“ti risale nel cuore”], e vive nella ripetizione del poeta che scrive in tedesco. Non solo gli racconta “was er schon weiß”, “ciò che già sa” (il suo stesso testo, ma ripetuto in altra lingua: ascoltiamo il movimento allitterante e omofonico tra *was* e *weiß*), ma scambia con lui le proprie membra, le braccia, le spalle, le dita, le linee (linee della vita che segnano la mano, linee di rotte tra est e ovest, linee di scrittura). Lo scambio di membra itera in modo fisico lo scambio del nome, della lingua: la traduzione. La moneta, anch’essa mezzo di scambio, va a sciogliersi proprio sulla lingua, in senso fisico e letterale. Qui lo scambio passa attraverso la morte. La moneta è l’obolo a Caronte che i vivi mettevano sotto la lingua dei defunti. Ma in questa poesia invece che a Caronte la moneta, il dono viene fatto al morto, perché non vada via per sempre, e ritorni. Si scioglie, viene assorbita dal corpo del morto, e restituisce la parola, la vita alla lingua³⁶.

Der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm,
was er schon weiß, er nimmt es, er nimmt es dir ab, mit Händen,
du löst ihm den Arm von der Schulter, den rechten, den linken,
du heftest die deinen an ihre Stelle, mit Händen, mit Fingern,
[mit Linien,

³⁴ *Ibidem*: “Vom Wort, | vom Briefwort, | das Kolchis der ein Ruderknecht nachspeicht | nachknirscht, ins Ohr | seiner | ins mundferne Ohr | Winterohr | seiner Dolle hel- | hörigen Dolle: | Kolchis”.

³⁵ “Herzland”; cfr. il discorso pronunciato nel 1958 da Celan in occasione del conseguimento del *Bremer Preis* dove la poesia è definita un messaggio in bottiglia [“Flaschenpost”] lanciato nella speranza che in qualche luogo e in qualche tempo possa raggiungere terra, forse una “Terra del cuore” [“Herzland”]. Cfr. GW III, p. 186; trad. it. *Allocuzione...*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 35 [nella traduzione di Giuseppe Bevilacqua “Herzland” è reso con “spiaggia del cuore”].

³⁶ Cfr. su questi temi Ida Porena, *Das Haupt der Medusa und der Obolus der Sprache*, “Celan-Jahrbuch”, I (1987), pp.173-182, già in italiano, Ead., *La testa di Medusa e l’obolo della lingua*, in “AION – Sezione Germanica”, XXV (1983), pp. 155-166.

[il nome Ossip ti viene incontro, gli narri | quello che sa, lo accoglie, lo coglie da te con le mani, | gli stacchi le braccia dalle spalle, il destro, il sinistro, | attacchi le tue al loro posto, con le mani, le dita, le linee,]

Si instaura il movimento del ritorno, della ripetizione, segnalato dal “wieder” – che torna in diversi luoghi della poesia, a indicare il ricrearsi di una unità nella differenza:

– was abriß, wächst wieder zusammen –
da hast du sie, da nimm sie dir, da hast du sie alle beide,
den Namen, den Namen, die Hand, die Hand,
da nimm sie dir zu Unterpfand,
er nimmt auch das, und du hast
wieder, was dein ist, was sein war,

[– ciò che era strappato si rinsalda – | eccoli, prendili, li hai tutti e due, | la mano, la mano, il nome, il nome, | prendili in pegno come | li prende lui, riavrai | di nuovo ciò che è tuo, ciò che era suo,]

“Den Namen, den Namen, Die Hand, die Hand” il nome e la mano ci vengono incontro in una ripetizione che non è eco, ma piuttosto pare mimare il testo a fronte, in una conciliazione dell’uno e dell’altro che mantiene la memoria di questo passaggio:

und du hast
wieder, was dein ist, was sein war.

[riavrai | di nuovo ciò che è tuo, ciò che era suo,]

La formula del ritorno comparirà in ciascuna delle strofe successive. Nella seconda strofa segna il ritorno dell’amore fisico:

[...] die Liebe
kehrt in die Betten zurück, das Haar
der Frauen wächst wieder,
die nach innen gestülpte
Knospe an ihrer Brust
tritt wieder zutage, [...]

[[...] l’amore | ritorna nei letti, i capelli | delle donne ricrescono, | la gemma accartocciata | nel loro seno torna alla luce –]

Nella terza e ultima strofa la ripetizione segna il recupero della lingua, della terra, della memoria, dei morti perduti:

es wandert überallhin, wie die Sprache,
 wirf sie weg, wirf sie weg,
 dann hast du sie wieder, wie ihn,
 den Kieselstein aus
 der Mährischen Senke,
 den dein Gedanke nach Prag trug,
 aufs Grab, auf die Gräber, ins Leben,
 längst ist er fort, wie die Briefe, wie alle
 Laternen, wieder
 mußt du ihn suchen, [...]

[va errando ovunque, come la lingua, | gettala via, gettala via, | e l'avrai di nuovo, come | il sassolino della | bassa morava | portato a Praga dal tuo pensiero, | sulla tomba, sulle tombe, nella vita, | da tempo | se n'è andato, come le lettere, come | le lanterne, devi | cercarlo di nuovo, [...]]

Il senso di questo ritrovato eros e di questo νόστος si può comprendere meglio incanalando versi nell'alveo delle immagini e dei suoni che li circondano. Procediamo dunque con ordine. Il passaggio che lega la prima alla seconda strofa è costituito da una parola isolata: "Windmühlen" ["Mulini a vento"]. Mulini: figure della rotazione dell'aria prodotta da uno strumento ben calcolato, in cui πνεῦμα e μηχανή trovano sintesi³⁷.

Windmühlen

Stoßen dir Luft in die Lunge, du ruderst
 durch die Kanäle, Lagunen und Grachten,
 bei Wortschein,
 am Heck kein Warum, am Bug kein Wohin, ein Widderhorn hebt dich

– Tekiab! –

wie ein Posaunenschall über die Nächte hinweg in den Tag,

³⁷ Ci aiuta una strofa soppressa di *Hinausgekrönt*: "Denn in Zerstreung, so leben wir alle, | woher wir auch kommen, hergeweht, hingeweht | im ordnenden Wirbel der Zeit" ["Poiché nella dispersione, soffiati qua e là, nel vortice disciplinante del tempo viviamo tutti noi"]; cfr. TCA NR, p. 111.

[mulini | ti gonfiano d'aria i polmoni remi | per canali, lagune e fossi, | al lume di parola, | la poppa senza perché, la prua senza mete, un corno d'ariete ti solleva | – *Tekiah!* – | come squillo di tromba al dà delle notti nel giorno,]

Si tratta di un passaggio importante per l'intera poetica celaniana, che sin dal discorso di Brema, ma sempre più col passare degli anni, si muove verso una concezione della poesia come “direzione e respiro”³⁸. “*Stoßen dir Luft in die Lunge*”: ancora aria nei polmoni. L'inversione di respiro è sensazione fisica connessa all'esperienza della lettura del poeta russo. La parola si fa zattera, e conduce lungo canali e fiumi, al “lume di parola” (dove “*Wortschein*” richiama il lume della luna e delle stelle capace di orientare le rotte dei marinai). Dove *Bug* è la “poppa”, ma nel suono anche il nome del fiume dove la madre di Celan trovò la morte. Al suono del corno, il “*Widderhorn*” che nel significante fa risuonare il *wieder* che accompagna ogni ritorno³⁹, e nel significato si lega a “*Tekiah!*” – al suono emesso dallo *shofar*, il corno liturgico della riconciliazione ebraica, e alle trombe del giudizio [“*Posaunen*”] che dalla notte conducono al giorno nuovo, al giorno della vita nuova. *Tekia'ta*: tre serie di versi tratti dalla Scrittura, di cui una era appunto la serie degli *shofarot*. Riguardava la memoria dell'alleanza, la promessa del regno dei cieli ed evocava il suono del corno della redenzione. Secondo la scrittura *tekiah* è il suono emesso da Dio per annunciare la sua rivelazione sul Sinai (Es 19,16). È l'effetto acustico ripetuto dagli uomini per proclamare l'anno giubilare e la ‘libertà’ in tutto il paese, ciò che significava anche il recupero delle terre “solo temporaneamente” vendute ad altri, ogni cinquant'anni (Lev 25, 9-10). È il suono reiterato in molte altre occasioni solenni, in pace e in guerra⁴⁰. Veniva eseguito soltanto di mattina; segnava l'avvento del giorno nuovo. Celebrava le occasioni in cui si rinnovavano patti e liturgie, in analogia con la prima grande alleanza tra uomo e Dio, ricordata solennemente all'inizio di ogni anno. Queste suggestioni possono accompagnare la lettura dei versi che seguono immediatamente l'evocazione del corno all'interno del testo.

³⁸ *Der Meridian*, GW III, p. 188; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 4.

³⁹ Forse per questo Celan corregge la prima scelta “*Stierhorn*”, “corno di toro”, esatta filologicamente quanto “*Widderhorn*”, “corno di ariete”, rispetto alla tradizione ebraica, ma non integrabile nei rimandi fonici del testo.

⁴⁰ Cfr. Sal 98:6; Gs 6:4 sgg., 6:12 sg.; Sam II 15:10; Gdc 3:27.

[...] die
 Auguren zerfleischen einander, der Mensch
 hat seinen Frieden, der Gott
 hat den seinen, die Liebe
 kehrt in den Betten zurück, das Haar
 der Frauen wächst wieder,
 die nach innen gestülpte
 Knospe an ihrer Brust
 tritt wieder zutag, lebens-,
 herzlinienhin erwacht sie
 dir in der Hand, die den Lendenweg hochklomm, –

[...] gli | àuguri si sbranano tra loro, l'uomo | ha la sua pace, Dio | ha la sua, l'amore | ritorna nei letti, i capelli | delle donne ricrescono, | la gemma accartocciata | nel loro seno torna alla luce, si ridesta | lungo le linee della vita e del cuore, | nella tua mano che ha risalito la via dei fianchi –]

A partire dall'improvviso *Tekiah!* si rinnova l'amicizia tra uomo e Dio: “der Mensch hat seinen Frieden, der Gott | hat den seinen” [“l'uomo ha la sua pace, Dio ha la sua”]. Analogamente, ritorna l'amore nei letti. Il suono del corno annuncia dunque il *nostos* erotico, in cui i seni delle donne rifioriscono al tatto di una mano che ne ha risalito i fianchi, come già – anzi poiché già –, scrivendo e ascoltando aveva risalito i fiumi che portano ad est, ripercorrendo la strada russa, la strada della poesia, che aveva aperto un varco ascendendo fino al cuore del poeta traduttore.

Il ritorno, segnato dalla formula “wächst wieder | tritt wieder zutag” [“ricresce | ritorna alla luce del giorno”] riguarda l'amore, tra *Mensch* e *Gott*, tra uomo e dio, ma ancor più tra uomo e donna, un amore fisico: un risveglio che rimanda al giorno nuovo [“tritt zutag”] anticipato nella prima strofa dal sapore di “morgen” [“domani e mattino”], della moneta, e che rimanda alle sponde del fiume bianco, dell'Elba, che “hängen voll Tag” [“si protendono piene di giorno”].

Ancora, in analogia con la prima strofa, si ripete la figura di una strada che sale: “in der Hand, die den Lendenweg hochklomm” [“nella mano, che ha risalito la via dei fianchi”]. Il “Weg nach Rußland” [“la via per la Russia”] ascende al cuore del poeta nella prima strofa ora è un “Lendenweg”, una via percorsa in salita su fianchi di donna. Nell'invenzione “herzlinienhin” [“seguendo le linee del cuore”], Celan richiama il duplice movimento del corpo e della scrit-

tura compiuto finora, come fosse tutto scritto nella mano. Si conferma qui la natura fisica (ed erotica in senso lato) della poesia celaniana. Ritorniamo ai versi di *Stimmen* [*Voci*]⁴¹: “Voci dal sentiero delle ortiche: | *Vieni a noi camminando sulle mani*. | Chi con la lampada è solo, | non ha che la mano per leggervi”. Restato “solo con la lampada”, qui “al lume della parola” il poeta può leggere vita, scrittura e memoria solo dalle linee della propria mano, dall’esplorazione del proprio corpo nel quale le parole si incidono come ferite.

Nella terza strofa queste diverse strade – le vie della lingua e della poesia legate a uno scambio che è poetico e si carica di tutta la forza dell’eros, della partecipazione fisica (respiro, tatto, gusto, sofferenza, aggressioni e scambi al limite del cannibalismo) – conducono a una terra, a un “Land”, oltre lo spazio e il tempo “hinterm Berg, hinterm Jahr” [“dietro il monte, dietro l’anno”]; un territorio letterario e affettivo “Wie das Wintermärchen | wie das Sommermärchen” [“come la fiaba d’inverno | come la fiaba d’estate”]:

Wie heißt es, dein Land
hinterm Berg, hinterm Jahr?
Ich weiß, wie es heißt
wie das Wintermärchen, so heißt es,
es heißt wie das Sommermärchen,
das Dreijahreland deiner Mutter, da war es,
das ists,

[come si chiama, la tua terra | dietro il monte, dietro l’anno? | Io so come si chiama. | Come la fiaba d’inverno si chiama, | si chiama come la fiaba d’estate, | la terra materna dei tre anni, era questo,]

La terra da ritrovare è un incrocio di tutte le terre, di tutti i luoghi della memoria. Ha natura erratica, come la lingua:

das ists,
es wandert überallhin, wie die Sprache,

[è questo | che va errando ovunque, come la lingua,]

⁴¹ Verso da *Stimmen*, poesia di apertura del volume *Sprachgitter* [*Grata di linguaggio*], in GW III, p. 147, ripreso in *Der Meridian*, in GW III, p. 202; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 19; cfr. anche la trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 249.

Come la lingua, si sposta, si tra-duce, si butta via (scompare e ricompare nella traduzione). La lingua rinviene come il ciottolo moravo. Ciottolo, secondo la tradizione ebraica posto sulla tomba dei cari durante il rito della sepoltura, ma secondo la tradizione antica posto sulla lingua del defunto (correlativo dell'obolo a Caronte). La terra, la lingua, i morti avvolti in quei luoghi (la Moravia dove la madre di Celan per tre anni aveva trovato scampo durante la prima guerra mondiale, la Praga di Kafka) si annodano in una serie di richiami fonetici e ritmici: "weg-weg-Senke-Gedanke-Prag". E ancora "Grab", sorta di anagramma di "Prag", legato a "Gräber", che lentamente, allungando la vocale, riesce ad agganciarsi a una possibile resurrezione in "Leben":

Wirf sie weg, wirf sie weg,
dann hast du sie wieder, wie ihn,
den Kieselstein aus der Mährischen Senke,
den dein Gedanke nach Prag trug,
aufs Grab, auf die Gräber, ins Leben

[gettala via, gettala via, | e l'avrai di nuovo, come | il ciottolo della | bassa Morava | portato a Praga dal tuo pensiero, | sulla tomba, sulle tombe, nella vita,]

Nel mosaico dei suoni emerge la stratigrafia dei luoghi evocati. Sono i luoghi in cui cercare il ciottolo *bianco* dei defunti⁴²: la Boemia, la Moravia, Praga e la Normandia, la Prussia dove scorre la Memel (pronunciata in russo Njemen), zona occupata durante la seconda guerra mondiale dai francesi. C'è persino un'aggiunta, poi cancellata, in cui Celan faceva riferimento alla tomba di un partigiano spagnolo a Moisville ["der Spaniergrab in Moisville"]⁴³, nei pressi della casa dei Celan in Normandia. Si allarga ancora il campo delle morti da commemorare, dei morti da far rivivere, fino ai caduti nella guerra antifascista di Spagna.

⁴² Ancora un rimando analogico alla prima strofa, dove era la "moneta d'argento" a sciogliersi sulla lingua del poeta.

⁴³ Cfr. TCA *NR*, p. 136. Normandie-Njemen si chiamava un reggimento di piloti volontari francesi che combatterono a fianco dei sovietici liberando Bielorussia e Prussia Orientale. Celan ne scrive a Erich Einhorn in Celan-Einhorn, *Briefwechsel* cit., p. 6.

Längst
 ist er fort, wie die Briefe, wie alle
 Laternen, wieder
 mußt du ihn suchen, da ist er,
 klein ist er, weiß,
 um die Ecke, da liegt er,
 bei Normandie-Njemen – in Böhmen,
 da, da, da,
 hinterm Haus, vor dem Haus,

[da tempo | se n'è andato, come le lettere, come | le lanterne, devi | cercarlo di nuovo, è là | è piccolo, è bianco, | dietro l'angolo, sta là, | in Normandia-Njemen – in Boemia, | là, là, là, | dietro la casa, davanti alla casa.]

Questa terra fatta di tutti i luoghi della geografia mnestica, è attraversata dall'acqua dell'Elba, qui pronunciato secondo la *lectio* ancora quattrocentesca di *Alba*, *Albis flumen*, fiume dalle acque bianche, fiume dell'alba e del domani, del sole che risorge dopo la notte.

L'Elba/Alba era stato prefigurato in una serie di indizi sin dalla prima strofa nel significante *weiß*, legato a *was* e *weiß* (nella doppia accezione di verbo e aggettivo), e nel verbo *heißt*⁴⁴, e allitterante con *wieder*.

Weiß ist er, weiß, er sagt:
 heute – es gilt.
 Weiß ist er, weiß, ein Wasser-
 Strahl findet hindurch, ein Herzstrahl,
 ein Fluss,
 du kennst seinen Namen, die Ufer
 hängen voll Tag, wie der Name,
 du tastest ihn ab, mit der Hand:
 Alba.

⁴⁴ Al v. 13: “was er schon weiß”; v. 42: “wie heißt es”; v. 44 “Ich weiß, wie es heißt”; v. 46 “es heißt wie”; v. 60 “weiß ist er, weiß”; v. 62 “Weiß ist er, weiß, ein Wasserstrahl [...]”. Sul legame, non solo fonetico, tra il campo semantico del bianco, del sapere e della patria, cfr. Hans-Michael Speier, *Grund und Abgrund des Gedichts. Raum als poetologisches Phänomen im Werk Paul Celans*, in *Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewußtseins, Festschrift für Anke Bernholt-Thomssen*, a cura di Irmela van der Lühe e Anita Runge, con la collaborazione di Regina Nörtemann, Cettina Rapisarda e Herta Schwarz, Wallstein Verlag, Göttingen 1997, pp. 51-66; Rike Felka, *Celans Sprache des Weißen*, in Ead., *Psychische Schrift. Freud-Derrida-Celan cit.*, pp. 187-216.

[è bianco, bianco, dice: | Oggi – vale. | È bianco, bianco, un raggio | d'acqua vi si apre la strada, un raggio del cuore, | un fiume, | tu conosci il suo nome, le rive | cariche di giorno, come il nome, | lo tasti con la mano: | Alba.]

Elba, Alba: il suo sapore si poteva già sentire nella moneta che “schmeckt nach Morgen” [“sa di domani” ma anche di “mattino”]. “Morgen” è contenuto anche in “Morgenland”, terra d’oriente in senso etimologico, terra dei “Morgenwege”, “strade orientali” su cui molti hanno trovato la morte – come recita *Hinausgekrönt*⁴⁵. Nell’Elba, nell’Alba Celan trova la figura di un fiume/luce che segna il confine orientale delle terre di lingua tedesca, il confine che funge da divisione, in un ideale testo a fronte della memoria, tra parola russa-orientale del poeta tradotto (“Mandelstamm”) e parola tedesca pronunciata, scritta dal traduttore (Celan), sentita con il respiro e col corpo, quasi si trattasse di un incontro erotico. Un incontro che si svolge a occidente: a Parigi.

Nel bianco del fiume, del ciottolo, della memoria “che sa” [“weiß”] e che nomina [“wie es heißt”, “du kennst seinen Namen”] accade il miracolo del più grande rovesciamento: se la moneta dello scambio si scioglie sulla lingua del poeta, dando luogo a una migrazione di parole e di luoghi, la pietra bianca (bianca come il nome del fiume “pieno di giorno”, “voll Tag”) posta sulla lingua dei morti comincerà a parlare, azzerando la distanza del passato in un grande presente che lo comprende insieme al futuro: “weiß ist er, weiß, er sagt: Heute – es gilt”: “bianco, bianco, dice: oggi – vale” – dove nell’italiano irrimediabilmente si perde l’omofonia tra “Weiss”, bianco, e “weiss”, terza persona del verbo “wissen”, sapere – come già abbiamo osservato per le voci “wieder” [“di nuovo”] e “Widder” [“ariete”], l’una a connotare il ritorno e la ripetizione, l’altra a testimoniare col suono del corno il rinnovarsi dell’alleanza.

Sono queste “ripetizioni in avanti” tra senso e suono a provocare, in modo puntuale, un contatto tra mondi e tempi altrimenti separati dal limite della morte.

È tutto diverso, ma è anche lo stesso: si ripete, ritorna. Rileggiamo, in un fiato.

⁴⁵ Cfr. Paul Celan, *Hinausgekrönt*, in GW I, p. 271; trad. it., *Incoronato fuori*, in Celan, *Poesie cit.*, pp. 465, 467.

ES IST ALLES ANDERS, als du es dir denkst, als ich es mir denke,
 die Fahne weht noch,
 die kleinen Geheimnisse sind noch bei sich,
 sie werfen noch Schatten, davon
 lebst du, leb ich, leben wir.

Die Silbermünze auf deiner Zunge schmilzt,
 sie schmeckt nach Morgen, nach Immer, ein Weg
 nach Rußland steigt dir ins Herz,
 die karelische Birke
 hat
 gewartet,
 der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm,
 was er schon weiß, er nimmt es, er nimmt es dir ab, mit Händen,
 du löst ihm den Arm von der Schulter, den rechten, den linken,
 du heftest die deinen an ihre Stelle, mit Händen, mit Fingern, mit Linien,

– was abriß, wächst wieder zusammen –
 da hast du sie, da nimm sie dir, da hast du alle beide,
 den Namen, den Namen, die Hand, die Hand,
 da nimm sie dir zum Unterpfand,
 er nimmt auch das, und du hast
 wieder, was dein ist, was sein war,

Windmühlen

stoßen dir Luft in die Lunge, du ruderst
 durch die Kanäle, Lagunen und Grachten,
 bei Wortschein,
 am Heck kein Warum, am Bug kein Wohin, ein Widderhorn hebt dich

– *Tekiah!* –

wie ein Posaunenschall über die Nächte hinweg in den Tag, die Auguren
 zerfleischen einander, der Mensch
 hat seinen Frieden, der Gott
 hat den seinen, die Liebe
 kehrt in die Betten zurück, das Haar
 der Frauen wächst wieder,
 die nach innen gestülpte
 Knospe an ihrer Brust
 tritt wieder zutage, lebens-,
 herzlinienhin erwacht sie
 dir in der Hand, die den Lendenweg hochklomm, –

wie heißt es, dein Land
 hinterm Berg, hinterm Jahr?
 Ich weiß, wie es heißt.
 Wie das Wintermärchen, so heißt es,
 es heißt wie das Sommermärchen,
 das Dreijahreland deiner Mutter, das war es,
 das ists,
 es wandert überallhin, wie die Sprache,
 wirf sie weg, wirf sie weg,
 dann hast du sie wieder, wie ihn,
 den Kieselstein aus
 der Mährischen Senke,
 den dein Gedanke nach Prag trug,
 aufs Grab, auf die Gräber, ins Leben,
 längst
 ist er fort, wie die Briefe, wie alle
 Laternen, wieder
 mußt du ihn suchen, da ist er,
 klein ist er, weiß,
 um die Ecke, da liegt er,
 bei Normandie-Njemen – in Böhmen,
 da, da, da,
 hinterm Haus, vor dem Haus,
 weiß ist er, weiß, er sagt:
 Heute – es gilt.
 Weiß ist er, weiß, ein Wasser-
 strahl findet hindurch, ein Herzstrahl,
 ein Fluß,
 du kennst seinen Namen, die Ufer
 hängen voll Tag, wie der Name,
 du tastest ihn ab, mit der Hand:
 Alba.

[È TUTTO DIVERSO da come pensi tu, da come penso io, | la bandie-
 ra sventola ancora, | i piccoli segreti sono ancora intatti, | gettano ancora
 ombre, di cui | vivi tu, vivo io, viviamo. || La moneta si disfa sulla tua lingua,
 | sa di domani, di sempre, una via | per la Russia ti sale nel cuore, | la betulla
 carelica | è | in attesa, | il nome Ossip ti viene incontro, gli narri | quello che
 sa, lo accoglie, lo coglie da te con le mani, | gli stacchi le braccia dalle spalle,
 il destro, il sinistro, | attacchi le tue al loro posto, con le mani, le dita, le linee,
 || – ciò che era strappato si rinsalda – | eccoli, prendili, li hai tutti e due, | la
 mano, la mano, il nome, il nome, | prendili in pegno come | li prende lui, ria-

vrai | di nuovo ciò che è tuo, ciò che era suo, || mulini || ti gonfiano d'aria i polmoni, remi | per canali, lagune e fossi, | al lume di parola, | la poppa senza perché, la prua senza mete, un corno d'ariete ti solleva || – *Tekiah!* – || come squillo di tromba al di là delle notti nel giorno, gli àuguri | si sbranano tra loro, l'uomo | ha la sua pace, Dio | ha la sua, l'amore | ritorna nei letti, i capelli | delle donne ricrescono, | la gemma accartocciata | nel loro seno torna alla luce, si ridesta | lungo le linee della vita e del cuore, | nella tua mano che ha risalito i fianchi, – || come si chiama, la tua terra | dietro il monte, dietro l'anno? | Io so come si chiama. | Come la fiaba invernale si chiama, | si chiama come la fiaba d'estate, | la terra materna dei tre anni, era questo, | è questo | che va errando ovunque, come la lingua, | gettala via, gettala via, | e l'avrai di nuovo, come | il sassolino della | bassa Morava | portato a Praga dal tuo pensiero, | sulla tomba, sulle tombe, nella vita, | da tempo | se n'è andato, come le lettere, come | le lanterne, devi | cercarlo di nuovo, è là | è piccolo, e bianco, | dietro l'angolo, sta là, | in Normandia-Njemen – in Boemia, | là, là, là, | dietro la casa, davanti alla casa, | è bianco, bianco, dice: | Oggi – vale. | È bianco, bianco, un raggio | d'acqua vi si apre la strada, un raggio del cuore, | un fiume, | tu conosci il suo nome, le rive | cariche di giorno, come il nome, | lo tasti con la mano: | Alba⁴⁶.]

⁴⁶ Traduzione di Ida Porena, in Carlo Muscetta (a cura di), *Parnaso Europeo* cit., V, pp. 243-247.

Capitolo quinto

Celan / Valéry. Descrizione di una battaglia

1. Kunst e Poesie

Il rifiuto dell'estetica del bello significa per Celan lotta contro l'eufonia che egli sentiva vivere anche in se stesso¹, ma non comporta l'abiura radicale dell'eredità ermetica e simbolista nel suo complesso. Perciò è importante il confronto con/contro la *Kunst*: l'arte esatta, la tecnica, l'arte-fatto. Alla fine degli anni cinquanta Celan matura una poetica contro la "serenità" dell'arte, ma accoglie la lezione di Valéry: nella precisione, nell'esattezza meccanica, ma anche nell'esplorazione di regioni oscure della poesia: i percorsi del dolore sotto la superficie levigata dei versi. La *Kunst* riesce a dargli una istanza di limitazione, per parlare secondo i tropi di Isaak Luria², che gli consente di riorganizzare i propri frammenti.

C'è una variante del *Meridian* che dà la misura precisa e terribile di questa riorganizzazione. Il passo si riferisce al *Dantons Tod* [*La morte di Danton*], l'opera di Büchner cui Celan fa ampio riferimento per spiegare il suo concetto di inversione:

La poesia vede, ancora al di là della soglia del patibolo, la | possibilità che – spaventosa "pars pro toto" | – le teste si bacino nella cesta – | Puoi impedire che le nostre teste si bacino sul | fondo della cesta || Camminare sulla testa || Cielo come abisso³

¹ In questa chiave si può leggere l'avversione di Celan per l'entusiasmo tributato dai tedeschi nei confronti di *Todesfuge*. Nel bel suono, nel ritmo di quella musica di morte si annidava, secondo lo stesso autore dei versi, la possibilità di una troppo facile catarsi.

² Su Luria cfr. *supra*, p. 105.

³ TCA *M*, pp. 176-177: "Sieht das Gedicht, noch über die Todesschranke hinweg, die | Möglichkeit bestehen, daß sich – furchtbares *pars pro toto* | – die Köpfe in den Körben küssen – | Kannst du verhindern, daß unsere Köpfe sich auf | dem Boden des Korbes küssen || Auf dem Kopf gehen || Himmel als Abgrund".

La cesta (insieme alla testa di Medusa citata nel discorso) richiama esplicitamente nel *Meridian* il mito di Perseo. “Il *Medusenhaupt*⁴ che fissa, che imprigiona l’esperienza, la limita, la pietrifica, la toglie cioè alla *Kreatürlichkeit*, ai suoi dati immanenti di tempo e spazio è la parola stessa in quanto concetto e sapienza tecnica”⁵. Tutta la poesia di Celan, tesa alla storia, all’esistenza, alla tragedia dei singoli e delle “creature”, può vivere però soltanto nella parola, nella pietrificazione medusea. Secondo una delle versioni del mito, Perseo racchiude nella cesta, nella κύβητος donatagli da Hermes, la testa mostruosa e la consegna ad Athena per ritrovarla ancora nello scudo, in forma di “Kunst”⁶. È nella cesta, infatti, che avviene il prodigio del rovesciamento. Nella cesta, nell’esattezza della “Kunst”.

Queste posizioni maturano nel momento in cui Celan traduce *La jeune Parque* di Valéry. La traduzione diventa ardua occasione di esercizio di sé in qualcosa di totalmente altro, un forzare versi che costringono.

Una lotta si direbbe quella che Celan intraprende con la “Kunst” di Valéry, vicina alla μηχανή, ma in effetti non lontana dall’intreccio tra entusiasmo e calcolo così caro allo stesso Celan (il Celan del *Meridian*). Celan tradusse Valéry, “per dire qualcosa contro [“gegen”] l’arte esatta [“Kunst”]”. Ma “gegen” possiede due significati opposti: andare incontro a qualcuno e scagliarsi contro qualcuno. “Kunst” viene dunque intesa, in senso pieno, come “Gegen-Stand der Dichtung”, “ciò che sta a fronte, che sta contro, incontro alla poesia”, che ne è oggetto⁷.

Si pensi al nome-pseudonimo di Celan. “Lo pseudonimo fu la sua prima creazione”, scriveva Iosif Brodskij di Anna Achmatova⁸. “Achmatova, o più esattamente, dell’io che ne portava il nome. [...] La scelta dello pseudonimo, se voleva sottintendere un’identità derivata dalla fusione di suono e tempo, si rivelò profetica”. Parole che si potrebbero pronunciare anche a proposito di Paul Antschel/Celan.

Poesia e vita tendono dunque a compenetrarsi, ma non più nel senso tardo-ottocentesco o primonovecentesco di una vita come opera d’arte. Qui l’opera d’arte è piegata al peso dell’esistenza. Stanno l’una a fronte dell’altra, stabiliscono relazioni paradossali e dolo-

⁴ *Testa di Medusa*.

⁵ Cfr. Porena, *La testa di Medusa e l’obolo della lingua* cit., p. 161.

⁶ Ivi, p. 162.

⁷ Gellhaus, *Die Polarisierung...* cit., p. 75.

⁸ Iosif Brodskij, *Il canto del pendolo*, Adelphi, Milano 1982, pp. 22-25.

rose. “Ma un poeta è il combinarsi di uno strumento e di un essere umano in un’unica persona” – scriveva ancora Brodskij a proposito di Marina Čvetaeva⁹; l’umanità, il dolore, trova il modo di rivelarsi attraverso lo strumento, la forma. Questa è la sfida che Celan lancia a se stesso affrontando Valéry.

Nel 1957 è proprio Celan ad accettare in un primo momento la proposta dell’editore Fischer di tradurre alcuni scritti teorici del poeta francese. Un anno dopo si vede costretto ad abbandonare il progetto, preso dalle altre importanti traduzioni in corso, da Osip Mandel’stam e René Char. “Non me ne voglia per questo”, scrive Celan, il 2 luglio 1958 a Fritz Arnold¹⁰, allora redattore della casa editrice Fischer, “prima di ottobre non posso prendere nuovi impegni”. Poi, senza ulteriore sollecitazione, nel gennaio 1959 Celan si rimette all’opera. Il 9 giugno scrive a Rudolf Hirsch, che si occupava della rivista “Die neue Rundschau”, per proporgli la pubblicazione dei primi 173 versi della *Jeune parque*. Il 1959 è l’anno di Valéry in Germania. Le sue raccolte di saggi vengono tradotte da Peter Szondi e Bernhard Böschstein. Le *Pièces sur l’Art*, con il titolo *Über Kunst*, e *Rhumbs*, con il titolo *Windstriche*. Insieme alle lodi di Adorno, che salutava l’evento culturale della (pur tarda) ricezione del Valéry teorico, giunsero tempestive anche le critiche. Come la vera e propria stroncatura di Helmut Heißenbüttel, che sulla “Deutsche Zeitung” dell’11 luglio 1959 inalberò la domanda: “Ma si può tradurre qualcosa che non si è capito?”. Della risposta di Szondi, che era maestro di precisazioni (molte sono rimaste famose)¹¹, conviene citare qualche passo, perché introduce al rapporto tra Celan e Valéry.

“Rhumbs”, ovvero tacche segnamento [*Windstriche*], sono segni parziali sulla rosa dei venti, in senso stretto: segnano l’angolo tra una di queste tacche e il meridiano, cioè la declinazione della rotta dal nord. Nell’uso metaforico che ne fa Valéry si tratta di declinazioni dei suoi pensieri dalla direzione costante, dal meridiano del suo spirito¹².

⁹ Ivi, p. 184.

¹⁰ Fritz Arnold, *Paul Celan und seine Übersetzung der Jeune parque von Paul Valéry*, in Jan-Christofer Horak et al., *Celan Wiederlesen*, Lyrik Kabinett, München 1998, pp. 67, 72-74.

¹¹ Penso per esempio al dibattito su Celan, non solo intorno all’affaire Goll; cfr. Peter Szondi, *Briefe*, a cura di Thomas Sparr, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1993, pp. 108-109, 162-163.

¹² Szondi, *Briefe* cit., p. 94.

Szondi riconosce nel “meridiano” la parola-chiave del testo di Valéry, e lo fa quasi parafrasando la prefazione di Valéry a *Rhumbs*. Del *méridien* Valéry apprezzava la capacità di segnalare la declinazione, lo scarto. E questo lo rese caro ad Adorno. Si trattava, per ripetere l’espressione di Szondi, del “meridiano del suo spirito”: figura dell’irriducibilità del linguaggio poetico di Valéry. Invece Celan del *Meridian* segue il movimento, l’integrazione del proprio e dell’estraneo, la linea che unisce due poli. Scrive:

Ma io ritengo – e simile pensiero a questo punto non potrà destare la Loro sorpresa – io ritengo che da sempre tra le speranze della poesia vi sia quella di parlare in tal modo anche per conto di *estranei* – no, questa parola non posso più usarla – di parlare, precisamente in tal modo, di parlare *per conto di un Altro* – chissà, magari *di tutt’Altro*¹³.

Cercare le proprie parole nell’altrove di un altro paese, di un altro poeta, di un’altra lingua: “eines ganz Anderen Sache” [“*di un Altro* – chissà, magari *di tutt’Altro*”].

I primi 173 versi della *Jeune parque*, annunciati a giugno, appaiono in autunno sul terzo fascicolo della “Neue Rundschau”. La rivista ospita anche la prima versione del saggio di Adorno, *Valéry’s Abweichungen*¹⁴, (dedicato in seguito a Paul Celan, nella raccolta *Noten zur Literatur*, in memoria del loro appuntamento mancato in Engadina¹⁵), oltre a una serie di recensioni degli scritti di Valéry tradotti in quel periodo. Nel numero successivo verrà pubblicata la prosa di Celan *Gespräch im Gebirg* [*Conversazione in montagna*], scritta a sua volta, come già sappiamo, per ricordare quell’incontro mai avvenuto. Nella

¹³ Paul Celan, *Der Meridian*, in GW III, p. 196; trad. it., in Celan, *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 14 [adattamento dalla traduzione di Giuseppe Bevilacqua, corsivo mio].

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Valéry’s Abweichungen*, ora in Id., *Noten zur Literatur* cit., I, pp. 42-94; trad. it. *L’ago declinante* di Valéry, in Id., *Note per la letteratura, 1943-1961* cit., pp. 151-190.

¹⁵ In Engadina, a Sils-Maria, nel luglio 1959 Celan conclude il suo lavoro di traduzione della *Jeune Parque* di Valéry. Nel marzo del 1960, presso la casa editrice Fischer, Celan l’avrebbe letta davanti a una stretta cerchia di spettatori, tra cui Marie-Luise Kaschnitz e Adorno, che ne venne oltremodo impressionato; sul rapporto personale e intellettuale tra Celan e Adorno cfr. Joachim Seng, “*Die wahre Flaschenpost*”. *Zur Beziehung zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan*, “Frankfurter Adorno Blätter”, VIII (2003), pp. 151-202. L’articolo contiene in appendice, pubblicato integralmente per la prima volta, il carteggio Celan-Adorno (pp. 177-200).

primavera del 1960 nelle librerie tedesche apparirà una elegante edizione della *Jeune parque*. Formato grande, copertina chiara, sul frontespizio una riproduzione del famoso disegno di Valéry: “La colonne au serpent”. Celan considerava questa traduzione un’opera poetica autonoma. Volle farla stampare senza testo a fronte. Persino la copertina fu oggetto di laboriose trattative con l’editore. Celan avrebbe preferito una copertina più sobria, rinunciando allo stesso disegno di Valéry, per lasciare spazio intorno alla poesia: “Poiché la poesia, la poesia in sé e per sé, lo sapete, oggi è minacciata a tal punto che dobbiamo lasciarla parlare da sola, se vogliamo darle ancora una chance”¹⁶. A Otto Pöggeler che gli chiede perché abbia deciso di tradurre la *Jeune parque*, Celan risponde ironico: “per guadagnarli il diritto di dire qualcosa contro l’arte esatta”¹⁷. Nel *Meridian* Celan distingue tra “Kunst”, l’arte come artefatto, come meccanismo perfetto (che però pietrifica la vita), identificato implicitamente con la lezione di Mallarmé, e “Poesie”, la *vis poetica* come πνεῦμα, come “direzione e respiro” della “creatura” quando si trova di fronte alla morte. La distanza tra tecnica e ispirazione non si risolve in questo caso in una contrapposizione, bensì in un percorso che dalla asimmetria conduce all’integrazione. La poesia ha bisogno della precisione, il dolore creaturale non può rimanere tale se vuole acquistare una voce, e deve passare per il momento estraneante dell’arte-*Kunst*.

Il discorso di Celan sulla *Kunst* si può leggere avendo Valéry sullo sfondo. Anche se non è Valéry (l’omissione è significativa), bensì Mallarmé a venire chiamato in causa: “c’incombe forse il compito di portare fino alle estreme conseguenze il pensiero di Mallarmé?”¹⁸. L’occultamento delle tracce del poeta della *Jeune parque* tradisce un legame più problematico, del quale Celan lascia emergere solo qualche scampolo polemico. Attraverso l’arte valérianica, che poteva apparire inscritta sotto il “circonflesso dell’eterno”, Celan cerca di ritrovare l’“acuto del presente” con tutto il suo dolore, nello straniamento totale di un’arte medusea: “afferrare come naturale, tramite l’Arte, ciò che naturale è”¹⁹. Contro la *Kunst*, per la *Poesie*, ma con i mezzi della stessa *Kunst*. Il dialogo,

¹⁶ In Gellhaus et al., *Fremde Nähe* cit., p. 278.

¹⁷ Otto Pöggeler, *Kontroverses zur Ästhetik Paul Celans (1920-1970)*, “Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, XXV (1980), p. 212.

¹⁸ *Der Meridian*, in GW II, p. 193; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 10.

¹⁹ Ivi, p. 192; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 9.

– meglio: la battaglia con Valéry si muove sul ciglio tra poesia e τέχνη. Così come il meridiano va da un polo all'altro, tra *Kunst* e *Poesie*, abbracciandoli in un unico movimento²⁰. Dagli appunti intorno al *Meridian* emerge chiara la volontà di approfondire ancora. Celan aveva anche intenzione di scrivere un saggio sulla traduzione della *Jeune parque*, ma questo proposito restò allo stadio di progetto²¹. Dai pochi indizi di cui disponiamo basandoci sulla documentazione pubblicata possiamo capire che il nodo del saggio su Valéry, e della sua stessa traduzione della *Jeune parque*, Celan lo individuava “nell'oscurità congenita della poesia”²². La poesia in quanto poesia nasce oscura. Il suo significato è valido a partire da una originaria, immanente oscurità, che porta con sé una parentela con la nascita e con la morte, col dolore senza immagine. Nelle note su Valéry Celan riprende la figura, già esplorata in una lirica raccolta in *Sprachgitter*, dell'*argumentum e silentio*, per cui “a partire dal non detto diventa comprensibile ciò che viene detto”²³. La sua traduzione riesce a far dire all'originale francese quello che forse l'autore aveva voluto tacere. *Die junge Parze* rispetto a *La jeune parque* è attraversata da un numero molto più significativo di cesure, faticosi passaggi, attriti. Perciò oltre alle lodi di Adorno e Werner Weber arrivarono anche giudizi severi, come quello di Richard Moehring, mai pubblicato tuttavia. Il critico la sua stroncatura preferì inviarla in via privata a Celan. Era infatti appena scoppiato l'“affaire Goll”, e non intendeva dare occasione ai detrattori di Celan di affilare ulteriormente le armi. L'atmosfera di accuse e denigrazione montata intorno al poeta era infatti diventata intollerabile. Il climax della recensione di Moehring riguardava appunto lo stile: “mentre i versi francesi suonano, quelli tedeschi stridono” – con queste parole il verdetto sembrava inappellabile²⁴.

²⁰ Sul rapporto tra la traduzione della *Jeune parque* e la stesura del *Meridian* cfr. Bernhard Böschstein, *Celans Junge Parze als Vorarbeit zum Meridian. Beobachtungen und Reflexionen zu Celans Übersetzung Valérys*, in Jürgen Lehmann-Christine Ivanović (a cura di), *Stationen. Kontinuität und Entwicklung in Paul Celans Übersetzungswerk*, Winter, Heidelberg 1997, pp. 119-128. Il saggio di Böschstein è prezioso per la ricchezza di documentazione relativa alle prime stesure del *Meridian*, e per le acute osservazioni sulla tecnica della traduzione celaniana. Böschstein sottolinea piuttosto la distanza che i punti di contatto tra Celan e Valéry.

²¹ TCA *M*, p. XI: Appunto del 12.6.1960: “Tutto questo va sviluppato in un saggio sulla traduzione dalla *Jeune Parque*”.

²² Ivi, pp. 84-85.

²³ *Ibidem*: “vom nicht gesagtem her wird einiges verständlich”.

²⁴ Richard Moehring a Paul Celan, 9 febbraio 1961: “la recensione qui acclusa avrebbe dovuto apparire in aprile. Nel frattempo ho appreso – con desolazione e per

La fatica, la rottura dell'armonia del canto che tanto dispiacque a Moehring sono proprio ciò che Celan voleva ottenere. Da un lato fa i conti (in polemica) con la levigatezza del simbolismo, con l'eufonia che egli pure sentiva vivere in se stesso e respingeva come poesia inautentica. Non perché, come aveva detto Adorno, non si potesse più fare poesia dopo Auschwitz, ma perché della poesia erano radicalmente mutati i canoni etici, e dunque estetici. La nuova poesia tedesca infatti, scrive Celan, con accenti per altro adorniani:

diffida del bello, essa tenta di essere vera. [...] 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 orrendi²⁵.

D'altro canto Celan recupera quello che gli appare il reale substrato di fatica e sofferenza del poemetto francese. Nell'accingersi alla traduzione della *Jeune Parque* Celan sembra chiedersi, come sempre fa per se stesso, e come aveva fatto per Büchner nel *Meridian*, in "quale data" della vita personale e della storia si iscriva quella determinata opera di Valéry. Nel risponderci coglie immediatamente nel testo valérian tutti i segni del dolore: dolore personale di un poeta che ha taciuto per vent'anni e ora torna ai versi spinto dal dolore collettivo della Grande Guerra.

Le tracce di lettura che Celan ha lasciato nei volumi di Valéry in suo possesso²⁶ segnano con tratti di penna e matita stazioni di dolore. Celan legge con attenzione i passi in cui Valéry si sofferma sulla genesi della *Jeune Parque*. Ritornano espressioni come "contradiction", "ruptures", "reprises", "surprises". La gestazione di quest'opera, passata tra il 1912 e il 1917 attraverso abbozzi, rielaborazioni e rinunce, tormentata dagli echi della guerra, diventa insieme il percorso che dal dolore conduce alla conoscenza di sé, la storia stessa

caso – delle incresciose vicende che da qualche tempo La investono, e ho dunque rinunciato alla pubblicazione. Rischierei di essere frainteso ed accomunato in una indesiderata solidarietà con la spiacevolissima schiera [dei Suoi detrattori]"; citato in Gellhaus *et al.*, *Fremde Nähe* cit., p. 282. L'atteggiamento di Moehring può forse dare la misura della ferocia con cui Celan venne attaccato dalla vedova Goll.

²⁵ Paul Celan, *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker*, in GW III, p. 167, trad. it. *Risposta a un questionario della libreria Flinker*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 36.

²⁶ Sono anch'essi custoditi presso la biblioteca di Marbach am Neckar.

dell'emergere della poesia dal travaglio, il passaggio di una materia magmatica e sensuale attraverso la forma severissima, la messa in scena del continuo essere esposti alla morte. Già nel progetto di Valéry la trama della forma era tessuta, ma di "nodi", di versi regolari e "césurés", di rime difficili:

Questa poesia è figlia di una contraddizione, è una *rêverie* che può avere tutte le interruzioni, le riprese e le sorprese di una *rêverie*. Ma è una *rêverie* in cui il soggetto e nello stesso tempo l'oggetto è la coscienza cosciente. Figuratevi un risveglio nel cuore della notte, figuratevi che tutta la vita riviva se stessa e parli a se stessa... Sensualità, ricordi, paesaggi, emozioni, sensazioni del corpo, profondità della memoria e luce di cieli anteriori rivisti eccetera... In questa trama che non ha inizio né fine, ma ha nodi, di questa trama ho fatto un monologo al quale prima di cominciare ho imposto condizioni di *forma* così severe che ho lasciato la libertà solo *nel fondo*. Volevo fare versi non solamente regolari ma anche pieni di cesure, senza *enjambements*, senza rime deboli. Ho voluto provare a essere un po' più astratto di quanto i moderni di solito tollerino²⁷.

Seguiamo ancora la matita di Celan sull'edizione commentata da Hytier. Valéry definisce la *Jeune parque* una autobiografia in forma di canto. Celan sottolinea: "la FORMA di questo canto è un' *autobiografia*"²⁸. E alla pagina successiva:

Questi avvenimenti, questa costruzione perfetta è stata a lungo elaborata, scelta su scelta, senza tenere conto del tempo dato, tutto il riposo che è stato necessario, tutte le felicità volute, li abbiamo attesi... tutte le copie. Ma infine tutto ciò è stato superato, nascosto, e un'ora sarà sufficiente a ripercorrere tutti questi anni²⁹.

È proprio nell'atto del tradurre che Celan assume questa verità nascosta della *Jeune parque*. Per Celan – così in una sua lettera a Werner Weber – è importante il "momento" in cui una poesia è stata scritta. Essa è infatti "progetto di verità carico di destino". Torna dunque a mettere sullo stesso piano poesia e traduzione, centrando l'attenzione sulle condizioni storiche ed esistenziali della *Jeune parque*, ma anche e soprattutto della *Junge Parze*:

²⁷ Paul Valéry, *Œuvres*, I, Gallimard, Paris 1975, p. 163.

²⁸ Ivi, p. 165.

²⁹ Ivi, p. 166.

I suoi pensieri sul “momento” della poesia: ciò mi colpisce, in particolare ora, nel mezzo di tutto quello che ci è toccato venire a sapere negli ultimi tempi (e in previsione di quello che ancora verremo a sapere).

Qui si allude al “caso Goll”. È importante notare come Celan insista sul rapporto necessario tra lingue e poeti, fatto di scambio, non certo di furto. Di questa esperienza profonda vuole testimoniare, ancora una volta, quando spiega a Weber i presupposti di una vera traduzione poetica:

E se ci fosse solo questa esperienza da fare, naturalmente non attribuibile a una soggettività limitata: necessariamente rivivere la verità della poesia – e se ci fosse solo questa esperienza (e c'è!), potrebbe bastare. Ma quante persone oggi arrivano semplicemente a percepire questi aspetti del poetico? Quanti percepiscono la poesia come presenza umana – e di conseguenza unica e accompagnata dal mistero dell'unicità? Quanti sanno tacere con la parola, restandole accanto, quando essa si trova sospesa in un intervallo, nei suoi “cortili”, nella sua apertura – lontana da chiavi – facendo discendere ciò che ha voce da ciò che non ne possiede, spiegandolo nel movimento di sistole e diastole, bramoso di finitezza e infinità nello stesso tempo – lingua, come una volta disse Valéry, in statu nascendi, libera nell'atto di liberarsi, lingua dell'anima monadica Uomo – e, se posso aggiungere anche questo, lingua in statu moriendi, lingua di colui il quale cerca di guadagnarsi il mondo, perché – credo secondo un antichissimo sogno della poesia – spera di diventare libero da ciò che è mondo, libero dalla contingenza.

Ma dove sono andato a finire con queste parole? Disponiamo ora di una lirica cibernetica – e probabilmente disporremo presto – viva la “coerenza”! – di una cibernetica lirica... Non più lingua, non più dialogo – no, informazione, sistemi di parole con precisa definizione delle lunghezze d'onda per la “ricezione”, formal designing privo di germogli per occhi complessi programmabili.

Rivivere la “verità” della poesia, altrove “realtà” [“Wirklichkeit”] della poesia, resta l'esperienza fondamentale della traduzione e della lettura di poesia. In questa visione Celan riesce a inglobare e tradurre nel proprio universo persino il linguaggio della nuova scienza. Nella nascente cibernetica egli riconosce il movimento a spirale di andata e ritorno, sul quale si fonda il suo modello di lettura degli altri poeti e di se stesso, di cui informa il proprio metodo, ovvero la propria poetica della traduzione. La tecnica è un fatto positivo quando è “kybernetische Lyrik”, poesia dotata di movimento oscillatorio che implica una reciprocità. Lo preoccupa, invece, una “lyrische Kybernetik”, dove a

dominare sarebbe la tecnica più della poesia. In tal caso la comunicazione non sarebbe più dialogo, in cui i significati circolano e si arricchiscono nella circolazione, bensì semplice trasmissione univoca di informazioni. Resta, centrale, l'idea, anche questa inattuale, di una poesia come "presenza umana".

Esiste un delicato spazio mediano tra poesia e traduzione. È il momento di silenzio in cui si coglie la "verità" che dall'originale può rivivere nella traduzione, perché il traduttore la ha rivissuta, appropriandosene. In questo sub- o intra-spazio Celan incontra Valéry. La traduzione della *Jeune parque* diventa un "esercizio spirituale". Lo spazio dell' "exercice" era stato del resto già per Valéry un luogo di dialogo con un altro poeta. Ad André Gide dedica infatti, "dopo molti anni di silenzio", la stessa *Jeune parque*, definita appunto un "esercizio". E così passiamo dalla verità della poesia al dialogo con la poetica. Ancora Celan a Weber:

Posso permettermi di dirLe che questa traduzione è stata anche per me un esercizio [*Übung*], un exercice [in francese nel testo]? Sì, è stata un exercitium [in latino nel testo], si è trattato di

Exerzitien [*sic*].

Il passaggio è dunque da "Übung", che ha il primo significato nell'esercitazione, alla versione trilingue dell'esercizio spirituale: francese a fronte del tedesco, mediati dal latino che nei dizionari storici è sempre la lingua franca per intendersi sul significato delle parole. Celan indica nella sequenza *Übung-exercice-exercitium-Exerzitien* la strada per capire il valore di una forma severa, che costringe l'esistenza in una stretta, ma proprio per questo riesce a liberarla. Proprio da Adorno Celan poteva aver tratto l'idea di un rapporto tra arte, esercizio, e l'opera di Valéry. Adorno su Schönberg:

L'osservazione di Valéry che il lavoro dei grandi artisti assomiglia un poco agli esercizi di agilità, a studi per opere che come tali non si realizzano mai appieno, potrebbe stare a pennello a Schönberg: in lui l'utopia dell'arte lascia dietro di sé le opere³⁰.

Già nell'Adorno che medita sull'arte nuova, questa idea dell'esercizio. Già in Adorno l'insistenza su un io che si dimentica di sé, si

³⁰ Adorno, *Arnold Schönberg (1874-1951)*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* cit. pp. 173-174. La lettera a Werner Weber è in Gellhaus et al. (a cura di), *Fremde Nähe* cit., pp. 398-399.

allontana da sé – direbbe Celan, per ritrovarsi, alla fine, nel vero. E infatti Celan nel *Meridian*, con uno dei suoi tipici imperativi, rivolti soprattutto a se stesso, sembra dipanare un filo del pensiero adorniano: “portati con l’Arte laddove sei più ristretto in te stesso. E realizza la tua libertà”³¹.

Del simbolismo, e di Mallarmé soprattutto, Celan rifiuta l’uso “assoluto” delle metafore. Per Celan non è possibile la poesia monologica ed extratemporale cui tendeva l’autore di *Igitur*. Dal simbolismo, e da Valéry soprattutto, Celan accetta invece una lezione fatta appunto di esercizi di precisione. La poesia diventa uno strumento di misurazione:

Pur nella totale, irrinunciabile poliedricità dell’espressione, ciò che preme a questo linguaggio è di essere preciso. Esso non trasfigura, non “poetizza”, esso nomina e instaura, cerca di delimitare il campo del possibile e del dato³².

Qui l’esattezza francese pare incrociarsi con quel particolare spirito kafkiano che faceva della poesia una spedizione alla ricerca della realtà.

Indaghiamo ora, ripercorrendone alcuni passaggi fondamentali, come la “Parze” sia una creatura che della “parque” cerca le dissonanze nascoste ma pur presenti, accentuandole senza inventarle. Celan cerca soprattutto di tradurre l’intenzione che gli pare di cogliere dietro l’opera di Valéry. La traduzione diventa così appropriazione, lettura critica, e “mimesi” in un senso tutto particolare del testo di partenza. Uno sforzo che tende alla ricerca della “realtà” dell’“altro”, per fare un passo avanti anche lungo la propria strada poetica. Ma cosa vuol dire realtà dell’altro? A questa domanda Celan risponde nel *Meridian* richiamandosi a *Lenz*, titolo di un’opera di Georg Büchner ispirata a Jakob Michael Reinhold Lenz³³:

³¹ *Der Meridian*, in GW II, p. 200; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 18.

³² *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)*, in GW II, p. 167; trad. it. *Risposta a un questionario della libreria Flinker (1958)*, in Celan, *La verità della poesia* cit., pp. 37-38.

³³ Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), tra i più importanti autori di teoria e testi per il teatro tardosettecentesco in Germania. Dopo un vano tentativo di recupero, morì fuori di senno, in Russia, di notte, per le strade di Mosca. Il drammaturgo Georg Büchner (1813-1837), che divenne poi punto di riferimento per poeti e drammaturghi del Novecento a partire dall’espressionismo, narrò in un racconto dal tito-

L'autentico, il Lenz büchneriano, la figura büchneriana, la persona che avevamo avuto modo di conoscere nella prima pagina del racconto. Il Lenz che "al 20 di gennaio andava attraverso i monti", egli – non l'artista, non il disputante su cose d'Arte, egli in quanto un io³⁴.

Il Lenz "vero" non è il poeta infelice e geniale dello *Sturm und Drang*, bensì quello büchneriano, è "lui, col suo passo", liberato in una eternità che è quella della scrittura di Büchner, che lo ha tradotto in un racconto. Il Lenz vero è quello raccontato "a testa in giù". È questa la funzione di ricerca della realtà che la poesia si assume. Poiché "la realtà non è. Vuole essere cercata". La si può trovare in una situazione di straniamento, "befremdet".

Nella traduzione Celan cerca la verità della poesia da tradurre. Non si tratta di trasportare significati, ma di sradicarne il "timbro", la "figura" profonda, come scriveva Celan a Gleb Struve, il 29 gennaio 1959³⁵.

Con quali mezzi Celan cerca e misura la *Jeune parque*³⁶, se ne appropria per trarne *Die Junge Parze*³⁷? Innanzitutto con uno sguardo che attraversa ogni parola, rendendola trasparente, sdoppiando, spesso, i significati: per cui al v. 41 "laissée" ["abbandonata"] diventa "einst mein und nicht mehr mein" ["un tempo mia e non più mia"]; al v. 121 la "figure du monde" si dilata in "Der Welt Gesicht und Antlitz", ["volto e sembiante del mondo"] o ripetendo in strutture anaforiche una parola, altre volte una parte di parola, quasi mimando lo scavo nella lingua come nella chiusa ai vv. 505-508 "kommt [...] gedrungen, [...] dringt [...] dringt" ["viene... insinuante, si insinua... s'insinua"], assente nell'originale, che dà "jaillit [...] morde" ["balza" ... "morda"]. Ancora, contraendo una frase in una parola, spesso del tutto nuova, creando effetti di contaminazione tra gli elementi del verso. Per esempio nella prima stanza, al verso 22:

lo Lenz la vicenda del poeta. A Büchner, come è noto, è intitolato il più importante premio letterario tedesco, conferito a Gottfried Benn nel 1951 e a Paul Celan nel 1960. Il *Meridian* venne pronunciato da Celan proprio come discorso di ringraziamento per l'assegnazione di questo premio.

³⁴ *Der Meridian*, in GW II, p. 194; trad. it. *Il Meridiano*, in *La verità della poesia* cit., p. 12.

³⁵ In: Victor Terras-Karl S. Weimar, *Mandelstamm and Celan: Affinities and Echoes*, "Germano-Slavica", I, 4 (1978), p. 362.

³⁶ Paul Valéry, *La jeune Parque*, Gallimard, Paris 1917; trad. it. *La giovane parca*, con testo a fronte, a cura di Mario Tutino, Einaudi, Torino 1971.

³⁷ Paul Valéry, *Die junge Parze. Ins Deutsche übertragen von Paul Celan*, Insel-Verlag, Wiesbaden 1960; ora in GW IV, pp. 115-166.

Ces souverains éclats, ces invincibles armes

in cui i “raggi sovrani” e le “invincibili armi” dell’originale si contaminano in un verso che traduce la prima parte fedelmente con “erlauchtes Strahlen”, ma poi inventa un “fuoco chiaro d’armi” [“das waffenhelle Feuer”³⁸] in cui la chiarezza e il fuoco diventano centro dell’immagine, e le “armi” allegorizzanti dell’originale restano come connotazione dell’aggettivo.

Altrove invece (vv. 99-100), l’effetto viene conseguito disgiungendo elementi della frase, aggettivi, pronomi e nomi, passando da:

Et je ne savois plus de mon antique corps | Insensible, qu’un feu brûlait sur mes bords:

a:

Und ihn, den Leib, der mein einst und fühllos jetzt war, ihn | Wußt ich nur so: ein Brand lief an meinen Rändern hin³⁹

“il mio antico corpo insensibile”, pronunciato in un fiato solo, si spezza quasi in un crampo: “E lui, il corpo, che fu mio un tempo e adesso era insensibile, lui”.

Anche le virgole hanno peso, e la posizione degli aggettivi (vv. 103-104): “silences suivis | d’actes pur” [“silenzi seguiti | da atti puri”], non è la stessa cosa che “Schweigen, drauf | ein tun folgt, rein” [“cui segue un atto, puro”]⁴⁰.

La *Jeune parque* è una grande costruzione. Per questo Celan allo scavo nella parola accompagna la ricomposizione architettonica. Proprio qui risiede l’aspetto più originale della sua mimesi, che consiste in

³⁸ GW IV, pp. 116-117.

³⁹ Ivi, pp. 124-125.

⁴⁰ La frequenza di questi fenomeni di duplicazione, spostamento, inversione è impressionante. Ho citato qui solo alcuni esempi, e avremo occasione di tornare di volta in volta su casi del genere nel corso dell’analisi. Questo ritmo sincopato Celan lo aveva certo appreso anche leggendo le traduzioni di Rilke, dove frequente è l’uso dell’iperbato. Per esempio, proprio nel *Gesang der Säulen* [*Cantique des Colonnes*] il verso “Notres antiques jeunesses” [“Le nostre giovinezze antiche”] viene reso da Rilke con “Unser Jungsein, das Alte” [“la nostra giovinezza, l’antica”]. Ma nella *Junge Parze* l’uso è sistematico, e sempre volto a mimare la fatica e la scissione che avvengono nella psiche della fanciulla. Le traduzioni rilkieane con testo a fronte in Paul Valéry, *Werke, Frankfurter Ausgabe*, I, Insel, Frankfurt am Main 1992, pp. 104-105.

una consapevole intensificazione di elementi. Elementi formali: il ritmo che mima la fatica e il dolore della parca, o il moto ondoso, l'andare e venire del richiamo della vita. Elementi figurativi: il colore rosso, la luce, la tessitura di un velo contro la luce, che restituiscono una immagine della parca ridisegnata secondo le coordinate della poetica di Celan. Elementi sintattico-grammaticali: l'accentuazione della seconda persona singolare, che lascia una traccia della duplicazione (ovvero scissione dell'io) della parca.

2. *La fatica, deliberata rinuncia all'armonia*

Una pagina dell'edizione Alain adoperata da Celan conserva una sua sottolineatura evidente: “Solo il femminile osa pensare come respira⁴¹”. Il femminile è dunque presenza di respiro. Per ammissione dello stesso Valéry è questo uno dei suoi più antichi motivi di ispirazione. Nel saggio *Le prince et la jeune parque* egli racconta infatti di aver ripreso a scrivere stimolato dalla lettura di un articolo comparso sul quotidiano “Le Temps”. L'articolo esaltava la recitazione della grande attrice Rahel e riportava un passo di Racine da lei declamato, dando grande risalto alle didascalie sulla respirazione tra una battuta e l'altra⁴². Il respiro della *Jeune parque* è quello ampio e severo della magia della parola, dei legami e dei richiami di suoni prima che di senso. *Die junge Parze* invece continuamente spezza i versi, svincola gli aggettivi dai sostantivi, isola gli elementi del discorso. È fatica, attesa ansimante che si trasferisce in una paratassi dal ritmo sincopato. Nemmeno la rima, pur rispettata da Celan, assolve più alla funzione del bel suono. Piuttosto disturba. Come vedremo,

⁴¹ Paul Valéry, *La Jeune parque commentée par Alain*, Gallimard, Paris 1953, p. 37.

⁴² Questi i versi citati da Valéry nel breve saggio *Le prince et la jeune parque*: “Je voudrais assister a ta dernière Aurore, | [*respirer profondément*] | Et seule | [*respirer profondément*] | au bord des mers | [*respirer profondément*] respirer la fraîcheur | [*respirer profondément*] | De l'éternelle nuit”. Si noti non solo l'accentuazione delle pause di respirazione come elemento ritmico, ma anche l'immagine che resta centrale nella *Jeune parque*, una donna “sola” davanti al mare in attesa dell'aurora. Il saggio fu pubblicato per la prima volta nel 1927, sotto il titolo *Comment je reviens à la Poésie*, nella rivista “Les Annales”; poi sotto il titolo *Retour à la Poésie* in: Paul Valéry, *Poésie. Essais sur la poétique et le poète*, Collection Bertrand Quégan, Paris 1928, il titolo definitivo si trova in Paul Valéry, *Variétés*, I, Gallimard, Paris 1944 e in Id., *Œuvres* cit., I, pp. 1491-1496, volumi entrambi presenti nella biblioteca di Celan.

fa da griglia costrittiva, da nodo fonetico per allacciare gli elementi semantici più lontani, o per forzare insieme le contraddizioni.

Nell'esemplare dell'edizione Alain c'è una frase del commento che riguarda la genesi sonora del poema:

Nella poesia tutto comincia con una specie di ticchettio, un brusio di corteo, un rumore di passi, un infrangersi di elementi⁴³.

Celan, mettendo in evidenza il paragrafo con un lungo segno verticale al margine, aggiunge di suo pugno la parola "ritmo". Il ritmo della sua traduzione sarà pronto a cogliere ogni sussulto e ogni fremito.

La differenza tra la musica della *parque* e quella della *Parze* si nota dai primi versi. Se Valéry prediligeva la dolcezza delle assonanze, Celan sceglierà l'asperità consonantica delle allitterazioni. L'alessandrino di Valéry, con le sue due cesure, già più mosso rispetto al canone bipartito (con una cesura), si infrange nei sei segmenti scanditi dalla esapodia del *Sechsheber*, dilatando le pause, e con queste la discontinuità⁴⁴. Leggiamo i versi d'apertura (vv. 1-3):

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule, avec diamants extrêmes?... Mais qui pleure,
Si proche de moi-même au moment de pleurer?

Wer, so der Wind nicht, er nur, weint hier, zur Stunde, die
allein ist mit Diamanten, mit fernsten? Wer? Und wie
so nahe mir, die selber so nah am Weinen ist?⁴⁵

La "parque" di Valéry, anzi: la sua "innocence anxieuse", Celan la rende "angstvoll keuchen[d]"⁴⁶. Da ansiosa ad "ansimante e piena di paura". I versi 88-89:

⁴³ Paul Valéry, *La jeune Parque commentée par Alain* cit., p. 36.

⁴⁴ Da un appunto in TCA *M*, p. 155 si evince un ulteriore piano di riflessione di Celan. Sia nel caso della traduzione del *Bateau Ivre* di Rimbaud, sia in quello della *Jeune parque*, per rendere in tedesco l'alessandrino francese egli riprese il verso nibelungico, aggiungendovi però una cesura al centro. L'uso critico della traduzione si riconosce anche nella scelta metrica: rompe l'alessandrino dall'esterno, e il nibelungico dall'interno.

⁴⁵ GW IV, pp. 114-115. Le numerosissime stesure di questo verso, conservate da Celan e oggi custodite in archivio, testimoniano una ricerca ossessiva del ritmo. Ogni volta Celan ricominciava a scrivere i versi *ex novo*, inseguendo le pause e le cesure; cfr. MA, ÜF 19,V.

⁴⁶ GW IV, p.123.

Et que dans les anneaux de ton rêve animal
Halète jusqu'au jour l'innocence anxieuse!...

mag nur, von deinem Traume, dem tierischen, umringt,
die Unschuld angstvoll keuchen bis in das Morgenlicht!...

3. *Risacca di vita e morte*

Mimetica è anche la struttura della traduzione nella prima e nell'ultima strofa del poemetto. Nel primo caso la parca, dibattendosi nel dormiveglia, si sfiora il viso. Subito dopo sente la "rumeur" delle onde giungere a lei come un richiamo. Poi si alza e guarda il mare. Ora è l'onda a raggiungerla. Il movimento parallelo, di onda e mano, analogo in quanto stimolo esterno che disturba la quiete del sonno, Celan lo evidenzia con variazioni formali. Con una ripetizione sintattica del tutto assente nell'originale, ma che dell'originale illumina il senso (vv. 4-12):

Cette main, sur mes traits qu'elle rêve effleurer,
Distraitement docile à quelque fin profonde,
Attend de ma faiblesse une larme qui fonde,
Et que de mes destins lentement divisés,
Le plus pur en silence éclaire un coeur brisé,
La houle me murmure une ombre de reproche,
Ou retire ici-bas, dans ses gorges de roche,
Comme chose déçue et bue amèrement,
Une rumeur de plainte et de resserrement...

Die Hand sich näherträumend an mein Gesicht, als müßt
sie drüber hingehn, leise, gehorcht geheimen Wink:
sie harrt, daß mir, der Schwachen, die Träne sich entring
und daß vor allen stillen, ein Herz, erleuchtet, das brach.
Ein Vorwurf kommt, gemurmelt, auf einem Wellenkamm,
dann trägt die Welle rückwärts in ihre Felsenklamm,
als wär ein Ding, getrunken als Gram und Bitterkeit,
ein Raunen wie von Klage und von Beklommenheit...⁴⁷

⁴⁷ GW IV, pp. 114-115.

“Die Hand [...] als müßt” [“la mano [...] come se dovesse”]; e più avanti “die Welle [...] als wär”: [“l’onda... come se fosse”]. La costruzione ipotetica manca nel primo e nel secondo caso nel testo francese. Qui crea un parallelismo sintattico tra mano e onda, una iterazione, un moto ondoso della forma e dell’immaginazione che accentua un aspetto di senso dell’originale.

Nel corso della vicenda della parca, fatta di “surprises et reprises”, il richiamo del mare va e viene, ora portando la vita, ora invitando alla morte. La risacca si specchia in versi come questi (vv. 319-321), che spezzano il verbo nell’*enjambement*:

Tant de hoquets longtemps, et de râles heurtés,
Brisés, repris au large... et tous les sorts jetés
Eperdument divers roulant l’oubli vorace...

Solch Schluchzen, lang, durchröchelt, zerschellt und dann zurück-
geholt dort fern im Offnen... Und all dies Geschick,
so das Vergessen fortwältzt, Vergessen, niemals satt...⁴⁸

“Repris”: “ripresa”. Ma la traduzione tedesca “Zurück-geholt” ha un’accezione più specifica: “riportata-indietro”. Celan sceglie una parola composta, per scinderla immediatamente tra la fine e l’inizio del verso, in modo da rendere visibile sulla pagina l’andare e venire, da una fine a un inizio. L’*enjambement* diventa così parola-volano, secondo un procedimento frequentissimo nella poesia dello stesso Celan.

Un moto ondoso pare trascinare anche la sintassi dell’ultima strofa, in particolare i versi 502-503:

Si l’âme intense souffle, et renfle furibonde
L’onde abrupte sur l’onde abbatue, et si l’onde [...]

Und wehts, und weht die Seele und tobt, daß sie sie schwelle,
die Welle, die gefällte, und die da stürzt, die Welle [...]⁴⁹

I suoni si inseguono come le onde. Le ripetizioni, le allitterazioni, le cesure, le riprese continue, insieme all’inversione del rapporto verbo-soggetto [“Wehts, und weht die Seele/schwelle... die Welle”]

⁴⁸ Ivi, pp. 144-145.

⁴⁹ Ivi, pp. 162-163.

fanno giungere l'onda del fonema *eb*, *e* prima delle immagini. In "Seele" (dove la doppia "e" ha la stessa quantità 'lunga' dell' "eh"). In "Welle" la "e" 'breve' è anche rima). La risacca tra richiami della vita e della morte viene sviluppata nel testo come accentuazione degli elementi che connotano la tensione tra contingenza ed eternità. La parca è una creatura sospesa tra terra e cielo, tra eternità e temporalità, tra chiarezza e cupezza. Sceglie la condizione di chi soffre, e dunque si avvicina ai mortali. L'aggettivo "mortelle" viene scisso nella sua accezione esistenziale e femminile: "donna e mortale", "ein Weib und sterblich"⁵⁰. È un altro elemento che spinge Celan a forzare il testo, a dare voce ad una condizione che è duplicata, perché dimidiata (Celan accentua infatti anche le occorrenze di "halb")⁵¹. Per questa ragione moltiplica le occorrenze degli avverbi "hier" [il "qui", il "quaggiù" degli umani] e "dort" [il "là", il "lassù"] delle stelle senza tempo, e degli dei, di chi è "nicht hiesig" ["non di questa terra"]. Così ai vv. 18-20:

Tout-puissants étrangers, inévitables astres
 Qui daignez faire luire au lointain temporel
 Je ne sais quoi de pur et de surnaturel;

Großmächtige Gestirne, ihr fremd-und-unumgänglich
 die ihr für uns, die Fernen dort unten in der Zeit
 ein Glanz seid wie nicht hiesig, wie reinste Lauterkeit;⁵²

Nella prima invocazione della "Parze" alle stelle Celan aggiunge un "uns" ["noi"] col quale ella si accomuna al destino degli "hiesig", degli umani sottoposti alle leggi del tempo. Prima di giungere alla

⁵⁰ Ivi, pp. 140-141.

⁵¹ Frequente è l'aggiunta dell'attributo *halb* [mezzo, a metà]. Esso esprime più chiaramente la condizione scissa, non solo della coscienza, ma della stessa natura umana-divina della parca. Solo due esempi indicativi tra i moltissimi: le "faibles clartés" ["fiocchi chiarori", v. 280] della lacrima implorata dalla parca diventano appunto "deine halbe Helle" ["il tuo mezzo chiarore"]; la scissione si esprime anche nella specularità di versi interamente ricostruiti da Celan, come questi (vv. 180-181): "Halb tot war ich, vielleicht auch war ich unsterblich halb" [mezza morta ero, forse ero anche per metà immortale] – ricavato dall'originale verso con *enjambement*: "J'étais à demi morte; et peut être, à demi | Immortelle." ["A metà morta, e forse a metà mi sentivo | Immortale"].

⁵² GW IV, pp. 116-117. Si noti il tono rilkiano da elegia duinese di questo verso; tono analogo al verso "Ein Raunen wie von Klage und von Beklommenheit" ["un sussurrare come di lamento e angoscia"].

versione finale Celan invece di “uns” scrive “jenen” (“loro”, più appropriato dal punto di vista logico), e al posto di “Zeit” [“tempo”], “Welt” [“mondo”]⁵³. Ciò che Valéry aveva espresso con la rima ossimorica “surnaturel/temporel” Celan lo rende col cortocircuito semantico “uns | die Fernen dort unten” [“noi | i lontani laggiù nel tempo”], dove la parca può misurare lontananza del luogo e vicinanza espressa dal pronome “noi”. Le stelle lontane nella traduzione di Celan emanano “ein Glanz... wie nicht hiesig” [“un fulgore... come non di questa terra”]. Dopo qualche tentennamento documentato dalle stesure precedenti, è la negatività del “nicht-hiesig” [“non di qua”, “non di questa terra”] a prevalere sulla prima scelta che preferiva il termine “überirdisch” [“ultraterreno”⁵⁴]. Il “qui”, lo “hier”, che appartiene a chi è “hiesig” [“di questa terra”], diventa ricetto dell’anima e del corpo che trema, inquieto, spaurito, turbato⁵⁵.

Il rovesciamento della funzione del *qui* segna la svolta nella vicenda della parca. Il “qui” della scena finale non sarà più segno della condizione mortale e impotente, ma luogo dove gli elementi si fondono. Sarà lo scoglio dove finalmente la parca possiede la “presenza porosa”, “porosa all’eterno” come alla schiuma, come alle scintille-flutti ai vv. 496-497 e 506:

[...]... Si je viens, en vêtements ravis,
 Sur ce bord, sans horreur, humer la haute écume
 [...]

 Un éblouissement d’étincelles glacées

[...]... Führt es Verzückte mich
 hierher, den Gischt zu atmen, den hohen, mit den Augen
 [...]

 und gleißt auf diesem Fels hiervon Funken, eisgen Funken⁵⁶

⁵³ MA, ÜF 19, V, datato “11. I. 59”.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cfr. anche i passi in GW IV, pp. 118-119. E ancora, in MA, ÜF 19 (dattiloscritto), IV, Celan sottolinea con la penna i due avverbi di luogo; cfr. GW IV, pp. 126-127. Per una trattazione più specifica di queste opposizioni rimando a Camilla Miglio, *Hier versus Da*, in Ead., *Celan e Valéry cit.*, pp. 80-83.

⁵⁶ GW IV, pp. 162-163.

4. Dal monologo al dialogo

Una delle ragioni dell'interesse di Celan per *La Jeune parque* sta nell'oggetto (che è anche soggetto) della poesia: un io diviso che attraverso la dolorosa esperienza di un tu esteriore, ma anche interiore, ritorna al possesso consapevole di se stesso. Il monologo drammatico si svolge in forma di "dialogue solitaire, monologue du même au même, sous les modes du récitatif à deux voix accordant de façon continue sens et modulation, diptyque à deux volets"⁵⁷. Ma se il testo francese è tutto incentrato sull'io⁵⁸, nella traduzione di Celan prolifera la seconda persona, che tuttavia non indebolisce affatto la presenza della prima⁵⁹. Celan rompe il circolo autoreferenziale della "parque", e fonda la trasformazione della sua coscienza sull'apertura, anche linguistica, a ciò che le si trova a fronte, all'interlocutore. Realizza così un superamento del circuito chiuso del simbolismo proprio all'interno di una poesia simbolista. Un esempio, l'attacco della stanza VI (vv. 102-104):

Harmonieuse MOI, différente d'un songe,
Femme, flexible et ferme aux silences suivis
D'actes purs!... Front limpide, et par ondes ravis,

Du ICH, dem Traume ungleich, harmonisches Gefüge,
du weiblich, fest und biegsam, du mit dem Schweigen, drauf
ein Tun folgt, rein!... Du Stirne, du klare, du, der Lauf⁶⁰

Il tu si sdoppia in un tu-IO⁶¹, la disseminazione dei "du" rafforza il tono invocativo, e inoltre sgrana la trama metaforica, per cui ogni singolo elemento assume una propria autonomia. "Femme flexi-

⁵⁷ Passo del commento alla *Jeune parque autographe* sottolineato ed evidenziato con un segno al margine da Celan in Paul Valéry, *La jeune parque. Manuscrit autographe, texte de l'édition de 1942, états successifs des brouillons inédits du poème*, Librairie Gallimard-Foundation Bollingen, Paris 1956, pp. 167-170; d'ora in poi *Manuscrit autographe*.

⁵⁸ 297 pronomi, personali e possessivi, della prima persona singolare, 1 pronome in prima persona plurale, 54 pronomi nella seconda persona singolare, 20 nella seconda plurale.

⁵⁹ 299 pronomi nella prima persona singolare, 2 pronomi nella prima plurale, 97 pronomi nella seconda persona singolare, 43 nella seconda plurale.

⁶⁰ GW IV, pp. 127-128.

⁶¹ Una scelta compiuta sin dalla prima stesura. Cfr. il manoscritto datato 13.11.1959 in MA, D. 90.1.494 e MA, ÜF 19.6.

ble et ferme aux silences suivis | d'actes purs": di questa catena di senso e suono ogni singolo anello viene isolato per diventare attributo del "du" (ecco allora il passaggio dal sostantivo "femme" [donna] all'aggettivo "weiblich" [femminile], l'uso delle virgole, lo spostamento di senso dato dal "du Stirne", che rende allo stesso sostantivo una funzione appositiva). E poi, aggiunta importante: l'aggettivo "harmonieuse", non più riferito al "moi", migra in evidenza a fine verso, legandosi a "Gefüge", che è parola inserita da Celan, e indica una unità non uniforme, costruzione fatta di molte singole componenti. Composizione a suo modo musicale (e sorprende, ma forse invece è ovvia, la contiguità tra questa lettura in atto della *Jeune parque* e l'interpretazione che Adorno dà dell'arte del poeta francese, musicale nel senso di Webern, mentre Valéry in questo caso si augurava una musicalità "à la Gluck")⁶². Nell' "ICH-du" che apre la stanza VI pare specchiarsi il "du-ICH" che inaugura la stanza XI (v. 325),

Mysterieuse MOI, pourtant, tu vis-encore!

Geheimnisvolles ICH du, du lebst, du lebst noch immer⁶³

Ecco un chiasmo, uno scambio di mani, (o di sguardi) sulla via dell'autoriconoscimento. Come scriveva Celan in un appunto coevo alla traduzione della *Jeune parque*, "nel chiasmo la croce è molto più vicina a noi che nel 'tema croce'"⁶⁴. Ma qui si tratta anche di un sapiente espediente metrico. Il "du", in questo caso, riempie lo spazio di una sillaba che nella prima stesura ancora mancava.

5. Celan in Valéry

Dalla poesia di Celan, da *Sprachgitter* [*Grata di linguaggio*] in particolare, partono alcuni meridiani poetici, che congiungono

⁶² Il saggio è dedicato proprio a Paul Celan, e il loro incontro mancato in Engadina dà luogo alla scrittura di *Gespräch im Gebirg*. In quei giorni, e in quei luoghi, come documentano i manoscritti della traduzione della *Jeune parque*, Celan termina la prima stesura della traduzione, firmata e datata sull'ultimo foglio: "Sils M., 15. Juli 1959", in MA, ÜF 19 (manoscritto), V.

⁶³ GW IV, pp. 146-147.

⁶⁴ TCA M, p. 112: "Paris 28.5.1960 | Im Chiasmus ist das Kreuz näher als im Thema 'Kreuz'".

immagini e linguaggio del poeta Celan e scelte del traduttore Celan, intento a cercare in stanze altrui oggetti di memoria propria. Si tratta della ricerca del “tu” interlocutore, si tratta di una presenza di “chiarità offuscate”, di membrane, veli, tessuti di luce e di fiato, “permeabili, porosi”.

All’accentuazione della forma dialogica, della presenza del “du”, corrisponde l’aggiunta di caratteri antropomorfici ai segnali e ai richiami della vita. *Die junge Parze* rispetto a *La jeune parque* è più accesa nei colori del rosso e del fuoco e nei contrasti: soprattutto tra luce e ombra, a vantaggio della luce (le stesure precedenti della *Junge Parze* documentano una selezione lessicale che privilegia il significante *licht* nelle più diverse accezioni: il sostantivo significa *luce*, l’attributo significa, in una forma meno frequente di *leicht*, *leggero*)⁶⁵. Ma con una particolarità: si tratta di una luce, di un fuoco, spesso coperti da un velo leggero da una chiarezza offuscata: in questo rivelano il lavoro della mano di Celan, vedremo come.

Una sequenza, appena all’inizio del poemetto (vv. 13-17) mostra tutti i significati del sezionamento parattattico. Non mima soltanto la fatica; mette in risalto elementi figurativi del verso.

Que fais-tu, hérissée, et cette main glacée,
Et quel frémissement d’une feuille effacée
Persiste parmi vous, îles de mon sein nu?...
Je scintille, liée à ce ciel inconnu...
L’immense grappe brille à ma soif de désastres.

Was tust du, du Gesträubte? Und sie, die eise Hand?
Welch Beben ists – vom Blatt dort, das da war und das schwand? –,
ihr Inseln, o ihr Brüste, ihr nackten, drin ihr brennt?
Ich funkle, bin gebunden an fremdes Firmament...
Die Riesentraube leuchtet – ich dürste nach Verhängnis⁶⁶.

“Frémissement” è vicino al campo semantico delle foglie: fremere, stormire. Esso migra, nella traduzione, verso l’area del cuore. Diventa “Beben” [“palpitare”], verbo che al verso 14 anticipa la conoscenza, o consapevolezza che la “parque” avrà acquisito solo al verso 376: “ce coeur, – qui se ruine à coups mystérieux” [“il cuore, –

⁶⁵ Si può ripercorrere il passaggio di significato di *licht* da *luce* a *leggero* in MA, ÜF 19, V, 12.1.59

⁶⁶ GW IV, pp. 114-115.

L'aggettivo "effacée" ["cancellata"] si dilata in un gesto in divenire: "das da war und das schwand" ["che c'era e poi svanì"]. Riesce così ad esprimere la presenza e l'assenza, l'intermittenza che li avvicina al battito del cuore. Anche qui la parola diventa trasparente in tutte le sue stratificazioni, nelle sue implicazioni di movimento⁶⁸. Le "îles de mon sein nu" ["isole del mio seno nudo"] si scompongono in elementi metaforici isolati, invocati uno alla volta: "Ihr Inseln, o ihr Brüste, ihr nackten, drin ihr brennt" ["Voi isole, oh voi seni, voi nudi, nei quali bruciate"]. Si rompe il costrutto genitivo tipico della poesia simbolista⁶⁹ e con esso la struttura centripeta, che si apre in un gesto appellativo. "Drin ihr brennt": qui pare che Celan abbia aggiunto arbitrariamente un elemento del verso. "Bruciare" invece di "persistere". "Drin", un bruciare interno, invece che un avverbio di vicinanza, più esteriore, "parmi" – ovvero "unter", "zwischen" ["tra"]. Si tratta di una anticipazione. Un altro esempio della tessitura autonoma intrecciata da Celan con fili di Valéry.

"Brennen" ["bruciare"] è immagine-cerniera. Introduce il passaggio dagli "actes de l'eau" dei primi *brouillons* di Valéry⁷⁰ al campo semantico stella-fuoco, passaggio che anche per il poeta francese aveva costituito un problema. Il mutamento dall'acqua al fuoco provoca infatti una crisi della parca, disorientata di fronte al magmatico inferno della propria coscienza. Nella stanza III (vv. 63-65) Celan non perde l'occasione per fare agire il suo spostamento semantico in direzione del sangue, del fuoco.

Je n'attendais pas moins de mes riches déserts
 Qu'un tel enfantement de fureur et de tresse:
 Leurs fonds passionnés brillent de sécheresse

⁶⁸ Si veda più avanti, alla stanza XI, v. 329: "qu'annonce avec ennui l'effacement des signes" ["Che annuncia il cancellarsi con pigrizia dei segni"], in cui l'"effacement" viene tradotto con una moltiplicazione di aggettivi che creano un effetto sfumato convergente sulla parola "segno" ["Zeichen"]: "Kunde der | trübseligen und blassen und schwindenden, der Zeichen" ["che è nunzio dei cupi e pallidi e fugaci, dei segni", in V, pp. 146-147].

⁶⁹ Cfr. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1956; trad. it. *La struttura della lirica moderna*, trad. di Piero Bernardini Marzolla e con un saggio di Alfonso Berardinelli, Garzanti, Milano 1983, p. 222.

⁷⁰ Valéry, *La jeune Parque. Manuscrit autographe* cit., p. 308.

Die Wüste, reich, die mein ist, sie fängt zu kreißen an.
 So wollt ichs, dieses Kreißen, nicht minder: Wut und Knoten-
 am Grund der Wüste funkelts von Dürre, trocknen Gluten⁷¹

Le scelte di Celan tendono a drammatizzare il momento. L'azione viene parcellizzata e resa al presente, colta nel suo affacciarsi "sie fängt zu kreißen an" ["comincia il suo travaglio"]; diversamente che nell'originale l'attesa diventa atto di volontà. "Kreißen", il verbo del travaglio delle partorienti, viene ripetuto due volte, evidenziato dalla costruzione sintattica. Omessa la costruzione col genitivo "enfantement de", Celan non solo introduce il doppio verbo, ma sostituisce il "de" con la forza tagliente dei due punti, isolando i due sostantivi. E più ancora: traduce "tresse" ["treccia"] con "Knoten" ["nodi"], annodando così in rime, assonanze, allitterazioni, chiasmo di immagini e di suoni, le voci "Wut", "Knoten", "trocknen Gluten". Non trecce, ma nodi ["Knoten, Aberknoten"] di furore e siccità incandescente.

Wut und KnotEN
 \ /
 / \
 Trocknen GlutEN

Il rosso costruisce un campo di attrazione intorno a voci come "Wunde", "Herz", "Blut" ["Ferita", "Cuore", "Sangue"]. Nel percorso della parca verso se stessa il rosso rappresenta il suo divenire umana e l'emergere in lei della *conscience consciente*⁷². Voci come "Rot", "Abend", "Schimmer", "Licht", "Glühen" ["Rosso", "Sera", "Barbaglio", "Luce", "Ardere"] fanno parte di una circolazione car-sica, riconoscibile nel testo di arrivo, ma indagabile soprattutto nella fase genetica, che consapevolmente innalza la temperatura del testo. Il verbo "brennen" ha una connotazione solare e luminosa. Per questo Celan rinuncia ad usarlo quando si imbatte in un "brûle" legato a un contesto di morte. Sono quelle le situazioni in cui il traduttore apre faglie di comunicazione tra il testo di partenza e l'oggi di chi traduce. Nella chiusa della VI stanza (vv. 171-172) sceglie dunque "verascht" ["incenerito"] sin dalla prima stesura⁷³:

⁷¹ GW IV, pp. 120-121.

⁷² Cfr. Olschner, *Der feste Buchstab* cit., p. 200.

⁷³ MA, ÜF 19 (manoscritto), V.

Cent fois sur le soleil joue avec le néant,
Et brûle, au sombre but de mon marbre béant

der spielt, der mit dem Nichts spielt, dort oben, sonnenhin-
verascht am finstern Ziele des Marmors, der ich bin⁷⁴

Qui Celan lascia un'altra delle sue firme. Segue l'idea di René Char che chiamava il poeta "passeur"⁷⁵. Nel testo di Valéry lascia che si annidi la memoria di dolori e ceneri altrove evocate nella sua poesia. Ricordiamo la liscivia di *Eis*, *Eden*⁷⁶, acqua di un bianco accicante passata attraverso la cenere⁷⁷.

Nella stanza VII (vv. 180-184) la crasi ossimorica tra ghiaccio e fuoco culmina in una "contrazione" tipicamente celaniana: una costruzione che, spezzando il ritmo, crea una attesa esaudita dalla luce ghiacciata e bruciante del diadema (del futuro). È la visione onirica della parca, "à demi morte, et peut-être, à demi | Immortelle" ["morta a metà e forse [...] per metà immortale", vv. 180-181]:

rêvant que le futur lui même
 Ne fut qu'un diamant fermant le diadème
 Où s'échange le froid des malheurs qui naîtront
 Parmi tant d'autres feux absolus de mon front.

Die Zukunft selbst mir träumend als den Diamanten, dem
 dies eine zukommt, dies: er schließt das Diadem,
 drauf künftigen Unheils Eis glüht – ein Strahl nur von den vielen,
 den unbedingten Feuern, die auf der Stirn mir spielen⁷⁸.

Se si torna alla prima stesura di questi versi, si può di nuovo osservare una intensificazione che va da "Eisglanz" ["fulgore di ghiaccio"] – più debole poiché comunica luce e non calore, più statico dato che

⁷⁴ GW IV, pp. 130-131.

⁷⁵ René Char, *A une sérénité crispée*: "Le poète est le passeur de tout cela qui forme un ordre. Et un ordre insurgé". Traduzione di Celan: "All das wird vom Dichter übersetzt, all das bildet eine Ordnung. Und zwar eine aufständische" ["il poeta traghetta tutto, tutto ciò che forma un ordine, ovvero un ordine ribelle"]; cfr. GW IV, pp. 588-589.

⁷⁶ Cfr. *supra*, cap. I, pp. 39-44.

⁷⁷ Esistono naturalmente molti luoghi del testo di Valéry, costruiti intorno alla nozione "solare" del fuoco e del bruciare; per un'analisi dettagliata cfr. Camilla Miglio, *Sangue e cuore*, in Ead., *Celan e Valéry cit.*, pp. 84-90.

⁷⁸ Ivi, pp. 132-133.

si tratta di un sostantivo – appunto a “Eis glüht” [“ghiaccio arde”], più “caldo” e più dinamico, azione in corso⁷⁹. Luce e fuoco sono spesso come offuscati. Ciò deriva da una particolare concezione della trasparenza, parola che in sé possiede per Celan un grande valore metapoetico. Essa connota l’etica celaniana della precisione, cui appartiene anche l’indagine dei significati profondi delle immagini, quella che Olschner ha chiamato la intensificata ricettività nei confronti del significato⁸⁰. Si manifesta in un quasi geologico accumularsi di strati di senso, tutti visibili: un intendere nello stesso momento cose diverse⁸¹. Diceva Celan nel 1965 a Gregor Laschen: “La poesia deve mantenere aperte le proprie possibilità. Un modello prestabilito rende la poesia opaca, chiusa”⁸². La necessità di una tessitura (chiara, precisa) tra io e mondo – a maglie larghe che possono diventare “Gitter” [“grata”] o membrane sottilissime [una “Herzwand”⁸³, parete di cuore] – attraversa i testi del Celan di questi anni. Se la *Jeune parque* è una autobiografia poetica, che racconta l’emersione della coscienza del poeta Valéry, anche la *Junge Parze* porta i segni del legame con il suo poeta-traduttore, che arriva alla “Begegnung”, all’“incontro” con Valéry portandosi dietro il suo bagaglio-telaio.

Seguiamo ora alcuni momenti della tessitura del velo di Celan intorno alla parca di Valéry nella stanza VII (vv. 173-179). Spesso, come già osservato, la tessitura nasce da forzature consapevoli. In questa chiave vanno considerati anche i campi semantici della luce e del rosso, del sangue e del fuoco. Si può così ricostruire il cuore del poema visto con gli occhi di Celan.

Al verso 177 compare il primo “Weben” [“tessere”]:

⁷⁹ MA, ÜF 19 (manoscritto), V, 17.6.59

⁸⁰ Olschner, *Der feste Buchstab* cit., p. 61.

⁸¹ Cfr. Klaus Reichert, *Nachbemerkungen* in Paul Celan, *Ausgewählte Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, p. 187.

⁸² Lettera citata in Dietlind Meinecke (a cura di), *Über Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, p. 28.

⁸³ “Herzwand”, parola chiave tipicamente celaniana, si trova anche nella traduzione da Valéry al v. 375: “Ecoute, avec espoir, frapper au mur pieux | Ce cœur, – qui se ruine à coups mystérieux,” [“Ascolta, e spera, battere contro il muro pietoso | Il cuore, – che si logora a colpi misteriosi.”]. La traduzione tedesca, usando la parola *Herzwand*, sposta anche il significato del testo di arrivo e raddoppia il verso: “und sie lauscht | voll Zuversicht der Herzwand, die fromm sich regt und regt: | sie lauscht dem Rätselhaften, das sich zugrunde schlägt” [“e ascolta | piena di speranza alla parete-del-cuore, che devota si muove e muove | ascolta ciò che è misterioso, e che batte fino a distruggersi”]; cfr. GW IV, p. 151.

Ô dangereusement de son regard la proie!
 Car l'œil spirituel sur ses plages de soie
 Avait déjà vu luire et pâler trop de jours
 Dont je m'étais prédit les couleurs et le cours.
 L'ennui, le clair ennui de mirer leur nuance,
 Me donnait sur ma vie une funeste avance:
 L'aube me dévoilait tout le jour ennemi.

O seines Blickes Beute, o die Gefahr, Gefahr!
 Denn ihm, den küstenreichen, dem geistigen Auge war
 so mancher Tag erglommen und auch erloschen, den
 ich längst mit seinen Farben und Bahnen vor-gesehen.
 Die lichte Langeweile zu schau'n der Farben Weben
 gab mir den düstren Vorsprung vor diesem meinem Leben:
 den Tag – den Feind – gewahrt ich schon mit der Frühe Falb⁸⁴.

La “nuance” diventa “der Farben Weben”. La “tessitura dei colori” traduce la “sfumatura” dell’originale. Anche qui l’effetto velo è generato dalla luce stessa, dai colori. In questa direzione si può intendere lo spostamento semantico di “funeste” in “düster” [“cupo, oscuro”], dove domina l’elemento di oscuramento di luce rispetto a quello di un cattivo presagio. Esso è legato infatti, per assonanza, a “Frühe” [“alba”], a sua volta associato per allitterazione al “pallore” [“Falb”]. La luce accompagnata da una profondità oscura, una situazione ossimorica già osservata nell’espressione “Eis-glüht” [“ghiaccio-arde”], segna un ulteriore delicato passaggio sulla strada verso la *conscience consciente* della parca. In esso si affaccia il turbamento erotico, nel ricordo di una seduzione lontana⁸⁵. Una crisi che la porterà a desiderare la morte per acqua. Ma sarà questa la stretta di dolore, di sangue e di passione necessaria per acquisire la propria consapevole pienezza (carnale e spirituale), sarà questo coraggio della nudità a far sì che la parca lasci cadere il velo e opponga (meglio: offra) la pelle nuda a un mare che è insieme vento e fuoco, pioggia e soffio di scintille.

Nella stanza VIII sopraggiunge il ricordo. Un ricordo che è “patibolo”: “souvenir, ô bûcher” (Celan: “Erinnrung, Scheiterhaufen”, v. 190). E con esso il rifiuto di tornare ad essere una vergine dallo splendore frigido, “D’être en moi même en flamme une autre que je fus”

⁸⁴ GW IV, pp. 132-133.

⁸⁵ Cfr. le osservazioni di Mario Tutino nel commento alla *Jeune parque* in Paul Valéry, *La giovane parca* cit., pp. 105-109.

[“di essere in me stessa un'altra da quella che fui”], “*entbrennend*⁸⁶ eine andre, als die ich war, zu sein” [“bruciando, per essere un'altra da quella che fui”]. La parca invoca il proprio sangue (vv. 194-197):

Viens, mon sang, viens rougir la pâle circonstance
 Qu'ennoblissait l'azur de la sainte distance,
 Et l'insensible iris du temps que j'adorais!
 Viens consumer sur moi ce don décoloré;

Was farblos war und Umstand – mein Blut, komm röt es nur
 die heilige Entfernung erhöht' es, ihr Azur,
 und sie, die Iris, fühllos, der Zeit, die einst mir teuer–, komm, – dies
 Geschenk, das fahle, verzehrs mit deinem Feuer!⁸⁷

Questa invocazione, tutta umana e intrisa di sensi e di sangue, rovescia la prima (stanza I) rivolta agli astri irraggiungibili (e inevitabili). Nella traduzione di Celan si carica di una intensità maggiore. Le rime non mettono in evidenza, come nel caso del testo francese, il passato (della “*sainte distance*” e della “*pâle circonstance*”), l'antica adorazione, (“*que j'adorais*”), l'assenza di colore, (“*don décoloré*”). In Celan si espongono le dissonanze: “*Röt es nur*” – “*Azur*” (“arrossalo soltanto” – in rima con “azzurro” colore caldo e colore freddo), “*teuer*” [“caro”] – “*Feuer*” [“fuoco”], l'affettività pacata con il fuoco che stravolge⁸⁸. Nell'ultima stanza, la XVI (ai vv. 489-494) la parca sulla battaglia si apre riconoscente alla forza della luce, del sangue e del mare, in un intreccio metaforico in cui un elemento trapassa nell'altro. La traduzione rende più evidente la perdita del velo, il crollo della barriera tra io e non-io, tra l'io e gli elementi. Ecco illuminarsi la disponibilità della fanciulla a farsi attraversare da essi. È l'alba. Un “giovane sole” appare sul mare a dissipare i pensieri di morte della giovane parca (una simmetria ritrovata, dalla *jeune parque* come dalla *Junge Parze*). La morte trapassa nella vita, in una luminosa nebbiolina d'aurora:

⁸⁶ Importante anche qui il primo testo manoscritto [MA, ÜF 19 (manoscritto), V], che riporta i segni di un passaggio dalla prima versione letterale ad un significato dalle valenze più affettive. *Entbrennen* è verbo specifico del bruciare d'amore.

⁸⁷ GW IV, pp. 134-135.

⁸⁸ La scelta è mirata. Non mancava a Celan la soluzione alternativa, con altre rime, *verehrt-verzehrt*, meno efficaci nell'espressione del movimento verso il fuoco, il sangue, che avviene nella coscienza e nel corpo della parca.

Tant sa flamme aux remords ravit leur existence,
 Et compose d'aurore une chère substance
 Qui se formait déjà substance d'un tombeau!...
 O, sur toute la mer, sur mes pieds, qu'il est beau!
 Tu viens!... Je suis toujours celle que tu respirez,
 Mon voile évaporé me fuit vers tes empires...⁸⁹

La fiamma (la luce) compone, dice Valéry, una cara sostanza, un tempo portatrice di morte, ora portatrice di bellezza: per questo la rima “tombeau/beau” che indica il passaggio anche fonetico dalla morte alla bellezza, alla vita. Una situazione di osmosi confermata dal verso successivo, dove emerge la *conscience consciente* della parca, che afferma “io sono ora quella che tu respiri”. A respirare, ora, è il sole, e ad ammantarsi di un velo, ora, è sempre lui, il giovane astro. La traduzione di Celan qui come nella strofa successiva che chiude il componimento, accentua questi elementi. Dove avviene uno scambio tra luce e ombra, tra morte e bellezza, tra nebbia e luce, ecco arrivare il suo “Weben” [“tessitura”], che evidenzia il legame con il secondo momento dell’osmosi (quello, appunto, dello scambio del velo). Ciò che per Valéry è composizione per Celan è tessitura. Due poetiche si affrontano in due parole.

so ganz fällt, was mich quälte, anheim jetzt dieser Flamme –:
 aus Anbeginn und Frühe webt sie den Stoff zusammen,
 ihn, der am Grab schon baute, denselben webt sie, ihn!...
 O schöne übers Meer hin und meiner Füße hin!⁹⁰

La “sostanza” per Celan è una stoffa “tessuta”⁹¹. L’aurora si apre nella doppia formulazione di “Anbeginn” [“inizio”] e “Frühe” [“primo mattino”]. “Anbeginn” rimanda nel suono alle rime “ihn” [“lui”]/hin [“in direzione di”], in direzione dell’aperto e della luce. Mentre “Frühe” richiama i toni in minore della “Trübung” [“Offuscamento”]. Alle rime “existence-substance/tombeau-beau” Celan oppone la rima impura (una delle rare occorrenze) “Flamme-zusammen/ihn-hin”.

⁸⁹ GW IV, p. 160.

⁹⁰ GW IV, p. 161.

⁹¹ Si tratta di una scelta immediata. A p. 135 della sua edizione Alain, Celan annota un primo tentativo di traduzione in margine al testo, dove gli elementi del *Weben*, del *tessere*, sono già presenti.

L'attenzione che le rime richiamano porta all'unione nel fuoco, all'abbandono degli ormeggi dell'io: "hin", ripetuto due volte, l'andare verso l'aperto; "ihn", "den Stoff" ["la materia"], è materia di morte ora trasformata in vita. La chiusura diventa apertura. Il passaggio si può avvertire proprio nella scelta della rima anagramma IHN-HIN. L'appropriazione di identità e la consapevolezza del passaggio vengono espresse dalla parca celaniana con una attenzione "grammaticale":

Du kommst! Ich bin's noch immer, bin, die du atmetst, du!
mein Schleier, Dunst geworden, entschwebt mir, fliegt dir zu⁹².

Il verso spezzato isola l'io, e il tu. E le loro azioni. "Ich bin's... bin", in un verso racchiuso tra due "du". Il velo-nebbia fa cesura, separazione visiva e sintattica del passaggio non da io a tu, ma tra io e tu "entschwebt mir, fliegt dir zu". Molto più forte l'effetto della traduzione in tedesco rispetto al francese, proprio perché Celan rinuncia alla allegorizzazione di "tes empires", e rende personale il dialogo⁹³. Qui si rivela anche una presenza molto personale di Celan, quasi una firma. "Wir sind es noch immer" ["Noi lo siamo ancora"] è il verso della poesia dedicata a Gisèle *Das Wort von zur Tiefe gehen* [*La parola dell'andare in fondo*], ma soprattutto il *leitmotiv* delle lettere più amorose e disperate tra i due, fino all'ultimo: "Wir sind es noch immer" ["lo siamo ancora"]⁹⁴.

Tutta la scena finale parla di questa *unio* tra la parca e gli elementi, vero sacrificio di congiunzione del disgiunto. Anche in questo caso va rilevata la natura delle "Abweichungen", degli "scarti", delle "declinazioni dell'ago" di Celan. Ai vv. 496-499:

[...] Si je viens, en vêtements ravis,
Sur ce bord, sans horreur, humer la haute écume,
Boire des yeux l'immense et riant amertume,
L'être contre le vent, dans le plus vif de l'air,
Recevant au visage un appel de la mer;

[...] Führt es Verzückte mich
hierher, den Gischt zu atmen, den hohen, mit den Augen

⁹² GW IV, p. 161.

⁹³ Anche qui, in una annotazione autografa a p. 135 dell'edizione Alain, Celan dimostra di scegliere subito la specularità io-tu conservando ancora tuttavia, l'immagine dei "Reiche", gli "imperi" omissi nella versione definitiva.

⁹⁴ C, I, pp. 106, 173, 229, 310, 320.

die Bitternis, die riesge, die lacht, in mich zu saugen,
im Wind mit meinem dasein, im Schneidendsten der Luft,
mit dem Gesicht empfangend, was mich vom Meer her ruft⁹⁵;

Se la “parque” si avvicina alla schiuma muggiante con “vêtements ravis”, vesti rapite, la “Parze” lascia indefinito lo stato esteriore dei suoi abbigliamenti, e interiorizza il “ravis” nel senso dell’incanto, dell’estasi affascinata: “Führt es Verzückte mich”, “mi conduce estatica”. “Verzückt”, aggettivo-participio che connota l’estasi (mistica ed erotica), è la condizione perché avvenga la vera penetrazione.

E infatti mentre la “parque” è “contre le vent, dans le plus vif de l’air” [“controvento, nel più vivo dell’aria”], la “Parze” si trova *dentro* al vento. Un vento che taglia, aprendo strade verso l’interno: “im Wind mit meinem Dasein, im Schneidendsten der Luft” [“Nel vento con la mia esistenza, nel punto in cui l’aria è più tagliente”]. La congiunzione degli opposti, per la “parque” è “éblouissement d’étincelles glacées” per la “Parze” diventa un barbaglio di “Funken, eisgen Funken” [“scintille, scintille ghiacciate”], dove la ripetizione offre la possibilità di una più netta sequenza caldo-freddo (vv. 504-512).

Et vient des hautes mers vomir la profondeur
Sur ce roc, d’où jaillit jusque vers mes pensées
Un éblouissement d’étincelles glacées,
Et sur toute ma peau que morde l’âpre éveil,
Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil,
Que j’adore mon cœur où tu te viens connaître,
Doux et puissant retour du délice de naître,

Feu vers qui se soulève une vierge de sang
Sous les espèces d’or d’un sein reconnaissant!

Celan crea un ritmo incalzante e autogenerativo: conferisce alle scintille una natura di polvere (o polline) assente nell’originale. Ne accentua la proprietà di insinuarsi e penetrare nella pelle. Raddoppia “peau” [“pelle”] in “Haut und Pore” [“pelle e pori”], recuperando i “pori”, una parola precedentemente omessa⁹⁶.

⁹⁵ GW IV, pp. 162-163.

⁹⁶ Nel verso “poreuse a l’éternel” Celan omette la parola “porosa”, ma scrive “vom Ewigen Durchwehbar”, “permeabile al soffio dell’eterno”, GW IV, pp. 126-127.

wirft aus, was weit im Offnen das Allertiefste war;
 und gleißts auf diesem Fels hier von Funken, eisgen Funken⁹⁷,
 kommts stäubend mir, kommts blendend ins Denken mir gedrungen;
 dringt herbes, dringt Erwachen durch Haut und Pore ein –

Se confrontiamo la I e la XVI stanza ci accorgiamo che il cerchio del poemetto si chiude con un rovesciamento della situazione della protagonista: la parca non si trova più di fronte ad astri che “tout-puissants étrangers” [“stranieri onnipossenti”, v. 18], ma a se stessa, al proprio piacere di rinascere: “doux et puissant retour du délice de naître” [“dolce e forte ritorno del piacere di nascere”, v. 510]. Tale aspetto viene registrato ed esaltato da Celan sin nelle strutture sintattiche. Ritornano lunghe parole composte a salutare la potenza del cielo, in coppia. Come nella disperata invocazione iniziale [“Großmächtige Gestirne, ihr fremd-und-unumgänglich” [“potenti e grandi stelle, voi estranee e inevitabili”] traduceva il “Tout-puissants étrangers, inévitables astres”, nella stanza finale l’amoroso richiamo “doux et puissant retour du délice de naître” si apre in una struttura fatta di parole composte ed endiadi: “Erstehn-und-Werden, du sanft und königlich” [“sorgere-e-divenire, tu mite e regale”] che passa dal “voi” al “tu”. Torna il verbo “beben” [“palpitare”], il quale, come nella prima strofa, esalta la presenza del battito di un cuore, del sangue dell’ “offrande”. “Durchbebt” [“traversata dal palpito”] esprime il fremito, il battito e la porosità (vv. 508-512):

dann, Sonne, will ichs, wills nicht, es kann nur dieses sein:
 mein Herz, ich muß es lieben, dahin du kommst und dich
erkennst Erstehn-und-Werden, du sanft-und-königlich,

du Glanz, dem eine Jungfrau ihr Blut entgegenhebt,
 die golgestalten Brüste von Dankbarkeit durchbebt!⁹⁸

Da “beben” si giunge a “durch-beben”, dal battito al farsi attraversare dal battito, connotato dalla preposizione *durch*. Nella scelta del lessico, persino dei prefissi, Celan traduce e fa passare da un testo all’altro, “setzt-über”, la situazione qui centrale di una “presenza

⁹⁷ GW IV, p. 163.

⁹⁸ *Ibidem*.

porosa”. Celan deve aver pensato anche al *Cimetière marin*⁹⁹ di Valéry. Molti indizi suggeriscono infatti che vi sia effettivamente stata una contaminazione linguistica tra le traduzioni delle due poesie. Celan traduce a più riprese l'ultima strofa del *Cimetière*, insoddisfatto delle soluzioni rilkiane o forse semplicemente spinto da un desiderio di appropriazione.

Il primo elemento di contatto tra le due scene finali, rispettivamente della *Jeune parque* e del *Cimetière marin*, sta nelle immagini, e questo già in Valéry. Qui una donna, lì un io lirico di fronte al mare, qui una donna che passa attraverso il piacere e il dolore di una ferita procurata da un serpente luminoso, lì la visione abbagliante di un'isola marina. Comune è il finale invito ad agire, a vivere malgrado tutto, quell'”il faut” che occorre in coniugazioni diverse nell'una e nell'altra chiusa. Nel *Cimetière marin* “Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!” e nella *Jeune parque* “il le faut ô Soleil, | Que j'adore mon coeur”.

Ma osserviamo i passaggi del linguaggio, oltre che delle immagini. La polverizzazione dell'acqua così luminosa nella *Jeune parque* rimanda all'immagine originaria del *Cimetière* [“la vague en poudre”]. Anche nel tentativo di ritraduzione annotato da Celan in margine all'edizione delle traduzioni rilkiane, tornano “die Welle stäubt” [“l'onda si polverizza”], e l'aggettivo “Überglänzt” [“sovraillumina-to”], presente anche in una versione precedente della *Junge Parze*. Nonostante i punti esclamativi e le critiche di Celan che costellano l'edizione Insel delle poesie di Valéry tradotte da Rilke, è proprio lì, nel rilkiano *Friedhof am Meer* [*Il cimitero marino*]¹⁰⁰, che si può trovare il modello della successiva formulazione celaniana. La porosità, la presenza di uno spazio cavo interiore e raggiungibile, come per infiltrazione, e contemporaneamente la massima apertura, che Celan nel suo immaginario traduce con un continuo rovesciamento di cielo e abisso.

Nel commento di Alain alla *Jeune parque* Celan sottolinea una citazione tratta dal *Cimetière*: “sonnant dans l'âme un creux toujours

⁹⁹ Paul Valéry, *Le Cimetière marin*, in Id., *Charmes*, Gallimard, Paris 1922; trad. it. *Il cimitero marino*, con testo a fronte, a cura di Maria Teresa Giaveri, Il Saggiatore, Milano 1984. Celan lesse il *Cimetière marin* nell'edizione: Paul Valéry, *Charmes*, nouvelle édition revue, Paris, Gallimard 1926, p. 107, che riporta numerose tracce di lettura e tentativi di traduzione in margine.

¹⁰⁰ Paul Valéry, *Friedhof am Meer*, in Id., *Gedichte. Übersetzt von Rainer Maria Rilke*, Insel, Frankfurt am Main 1949, pp. 18-23.

futur”¹⁰¹. E la chiosa con un appunto a margine che fa esplicito riferimento alla possibilità della poesia di occupare un luogo nel tempo e nella memoria, uno “Zeithof” [“cortile del tempo”], un pieno e vuoto: “cisterna in cui può risuonare l’eco di una grandezza interiore”¹⁰². Comunicazione tra dentro e fuori: poesia. Secondo una annotazione a matita blu datata 1957¹⁰³, “le poesie sono configurazioni porose, in cui la vita scorre e rifluisce, sotterranea e autonoma, riconoscibile nelle figure più estranee”. Le corrispondenze con l’ultima scena della *Jeune parque*, ma soprattutto della *Junge Parze*, sono eloquenti. La traduzione testimonia di una presenza porosa, in cui l’originale, la griglia di una poesia esatta, di un’arte esatta, nata dal dolore e tesa alla conoscenza, si è fatta attraversare dal palpito [“durchbeben”], dal “soffio”, dal “vento” della “Poesie” che appartiene al traduttore Celan. Ha trascinato la giovane parca in un altro tempo. Il tempo “dopo il 20 gennaio”:

Il tempo in cui la poesia, come nella Giovane parca, era Théâtre de l’Intellect, palcoscenico sul quale lo Spirito dava spettacolo a se stesso, questo tempo è passato. Il pensiero, la lingua restano [...] nel loro proprio ambito, in un ambito in cui le parole sono tutt’uno con le sensazioni di chi pensa, con lui, sono soprattutto tutt’uno con lui¹⁰⁴.

Celan ha scavato nella materia della *Jeune parque* consapevolmente, forzandola, guardando la scrittura come “un tutt’uno con le sensazioni”. Ha strappato, di fatto, il suo Valéry tedesco, a un cliché cui egli stesso, nella sua polemica contro l’arte esatta, credeva. Lo ha fatto “rinascere”, come recita la dedica dell’esemplare regalato alla moglie Gisèle per il suo compleanno:

Pour vous, ma Chérie, | Questo poema venuto a rinascere | nella nostra casa | Per il Vostro compleanno | Per il 19 marzo 1960 ||
Paul¹⁰⁵

¹⁰¹ Valéry, *La jeune Parque commentée par Alain* cit., p. 55.

¹⁰² I versi del *Cimetière marin*: “J’attends l’ écho de ma grandeur interne, | Amère, sombre et sonore citerne, | Sonnant dans l’âme un creux toujours futur!”; e la traduzione di Rilke: “wart ich, ob innere Größe Wiederhalle, | Zisterne, finstre, bitter –, draus vor alle, | nie eingeholt, ein Ton des Hohlen zieht!”. Cfr. Valéry, *Friedhof am Meer* cit., p. 23.

¹⁰³ TCA SG, p. 60.

¹⁰⁴ TCA M, p. 155.

¹⁰⁵ C, I, p. 116: “Pour vous ma Chérie | ce poème qui est venu renaître | notre maison | Pour votre anniversaire | Pour le 19 mars 1960 || Paul”.

La traduzione della *Jeune parque* realizza nel 1960, *ante litteram*, quanto Adorno avrebbe scritto nel 1968 nelle sue frammentarie note su Celan (integrate oggi, senza soluzione di continuità, nell'edizione postuma della *Ästhetische Theorie*) a proposito della nuova funzione dell'ermetismo nell'età contemporanea: "in Paul Celan il contenuto d'esperienza dell'ermetismo si è rovesciato. Questa lirica è attraversata dal pudore dell'arte di fronte al dolore che si sottrae sia all'esperienza, sia alla sublimazione. [...] Come già Benjamin scrisse di Baudelaire, la sua lirica è priva di aura"¹⁰⁶. Celan restituisce ai lettori tedeschi un Valéry in traduzione, privato di aura e caricato di dolore.

¹⁰⁶ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a cura di Gretel Adorno e Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 475-477; trad. it. di Enrico De Angelis, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi 1975.

Capitolo sesto

Celan / Benn. Canone inverso

Una foglia, senz'albero,
per Bertolt Brecht:

Che tempi sono mai questi,
in cui una conversazione
è quasi un delitto,
dal momento che include
tanto già-detto?

Paul Celan, 1971¹

1. Poeti, dopo

La severità con cui Celan intraprende il suo esercizio di traduzione da Valéry, per “guadagnarsi il diritto di parlare contro la *Kunst* (artefatto, τέχνη, *fabbrica*), dà la misura del rapporto di Celan con la propria stessa poesia.

Celan non crede al veto di Adorno: dopo Auschwitz non è barbaro fare poesia. Ma forse, semplicemente, legge Adorno con attenzione, nella sua intenzione profonda. Barbaro è fare poesia alla vecchia maniera “degli usignoli”². Anzi: parlare è il dovere di una poesia

¹ Paul Celan, *Ein Blatt, baumlos*, in GW II, 385; la traduzione citata, *Una foglia, senz'albero*, è di Giuseppe Bevilacqua, in Celan, *Poesie* cit., p. 1191.

² Cfr. le note di Celan a proposito del ‘veto’ adorniano in TCA AW, p. VII. Cfr. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in Id., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* cit., p. 334; trad. it. *Critica della cultura e società*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* cit., pp. 3-22: 22; e sulla sua cosiddetta ‘ritrattazione’ cfr. Theodor W. Adorno, *Engagement*, in Id., *Noten zur Literatur* cit., II, p. 422; Id., *Negative Dialektik. Meditationen zur Metaphysik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966, p. 353; trad. it. *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1975. Si veda anche, sul dibattito dei e sui poeti “dopo

rifondata, che “diffida del ‘bello’”³, della forma levigata, dell’armonia. Per questo Celan negli anni Sessanta rifiuterà di leggere in pubblico la sua *TODESFUGE [FUGA DI MORTE]*⁴: gli appariva di troppo facile e catartica lettura, un testo entrato troppo presto nel canone delle antologie scolastiche tedesche.

In questo segno si iscrive lo sforzo di definire la sua poetica attraverso una personale lotta a distanza contro Gottfried Benn – cercando alleanza proprio nel linguaggio critico di Adorno (e smentirne anche il verdetto)⁵. Le riflessioni intorno al *Meridian* sono intrise di riferimenti polemici alla “Artistik”⁶, alla poesia e alla riflessione

Auschwitz”, e sulla riflessione dello stesso Adorno sul problema, nelle opere successive, Petra Kiedaisch (a cura di), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart 1995; Rolf Tiedemann, “Nicht die Erste Philosophie sondern eine letzte”. *Anmerkungen zum Denken Adornos*, in Id. (a cura di), *Theodor W. Adorno. Ob sich nach Auschwitz noch leben lasse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, pp. 7-27; Peter Stein, “Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben” (Adorno). *Widerruf eines Verdikts? Ein Zitat und seine Verkürzung*, “Weimarer Beiträge”, 42, IV (1996), pp. 485-508. Cfr. a proposito di Celan, Jakob, *Das ‘Andere’ Paul Celans* cit., pp. 29-39; Seng, “Die wahre Flaschenpost”. *Zur Beziehung zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan* cit., che ipotizza un diretto influsso dell’opera di Celan sul ripensamento adorniano rispetto al poter/dover scrivere poesia dopo Auschwitz; Martin Hainz, *Celan Lektüren mit Adorno, Szondi und Derrida* cit.; Enzo Traverso, *Scrivere poesia dopo Auschwitz: Paul Celan*, in Id., *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Il mulino, Bologna 2004, pp. 137-168.

³ *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker*, in GW III, p. 167, trad. it. *Risposta a un questionario della libreria Flinker (1958)*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 37.

⁴ GW III, pp. 63-64, trad. it. in Celan, *Poesie* cit., pp. 63, 65 sotto il titolo di *FUGA DELLA MORTE*.

⁵ Parallelo lo sforzo di Peter Szondi, nella sua lettura di *Stretto*: “Ma ciò che costituisce questa memoria e ne fa non solo un compito, ma un dovere e una necessità poetici, è il fatto che essa attesta la forza creatrice del verbo, cioè l’origine verbale della realtà – di quella che conta, almeno. Così l’evocazione dei campi di sterminio non è solo il fine della poesia di Celan, ma anche la sua condizione”; cfr. Szondi, *Schriften*, II, a cura di Jean Bollack et al., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, p. 383, trad. it. *Lettera di Stretto*, in Id., *L’ora che non ha più sorelle* cit., p. 59.

⁶ Così lo stesso Benn definiva il proprio metodo compositivo: una poesia come costruzione fondata su una estetica in continuità con Mallarmé e Nietzsche, al tempo stesso alla ricerca di un superamento dei maestri, per andare oltre l’ermetismo e il nichilismo. Cfr. Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik (1951)*, in Id., *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*, a cura di Bruno Hillebrand, Fischer, Frankfurt am Main 1989, pp. 505-536; trad. it. *Problemi della lirica*, in Id., *Lo smalto sul nulla*, a cura di Luciano Zagari, Adelphi, Milano 1992, pp. 266-302; cfr. il saggio di Luciano Zagari, *Curriculum di un saggista*, ivi, pp. 383-386; Id., *Gottfried Benn, un poeta della tarda moder-*

teorica di Benn. È evidente il tentativo di appropriarsi dello strumentario critico adorniano-benjaminiano per fondare un'estetica e una poesia – nuove e necessarie, dopo Auschwitz. Il confronto avviene sullo scorcio del 1959. Benn era morto da tre anni. Ma più che mai era presente nelle professioni artistiche dei giovani tedeschi, ed *ex-negativo* in quella di Celan⁷. Celan chiarisce la propria impostazione etica e poetica anche forzando Benn, secondo una interpretazione molto vicina alla “vulgata sul *nichilista* Benn”⁸. Tra 1959 e 1960 corre un anno *horribilis* nella vita di Celan, in cui più virulenta scoppia la polemica sul suo presunto status di poeta plagiatore. Il pulpito del premio Büchner, a Darmstadt, diventa per Celan occasione per prendere posizione. Da questa prospettiva vanno letti anche i suoi giudizi sul “fare poesia”: “la fattura [“Machart”] non spiega la poesia; ma non ci si deve poi meravigliare del fatto che oggi l'interesse si concentri tutto sulle questioni di fabbricazione e di confezione”⁹. E descrive così in un appunto preparatorio al discorso di Darmstadt la sua presa di distanze dall'estetica della poesia come costruzione:

Anni fa, per un certo periodo con ammirazione, poi con distanza, ho potuto osservare come dal “fare” [“Machen”] si passasse alla “fabbricazione” [“Mache”] e progressivamente alla “macchinazione” [“Machenschaft”]¹⁰. [...]

Le poesie, *n'en déplaît à Mallarmé*, non vengono fabbricate con parole e nemmeno, *n'en déplaît à certains autres*, con materiali – nella poesia ogni sinonimo troppo viene portato all'assurdo; nella poesia si ripete [“wiederholt sich”], in ciò che è singolare e mortale, la lingua in quanto figura [“Gestalt”] spirituale¹¹.

nità, Ets, Pisa 1997; ormai un classico: Ferruccio Masini, *Gottfried Benn e il mito del nichilismo*, Marsilio, Padova 1968; si veda anche il recente studio di Maurizio Graccea, *La trance gelida. Genealogia dell'Io e nichilismo in Benn*, Mimesis, Milano 2004.

⁷ Sul ritardo della ricezione del dibattito sulla poesia pura in Germania, che avviene di fatto solo nel secondo dopoguerra, “nella seconda metà degli anni cinquanta, dopo il trionfale come back di Gottfried Benn e la diffusione capillare dell'ortodossia autonomistica di Hugo Friedrich”, cfr. Giuseppe Bevilacqua, *Momenti teodicali*, in Id., *Lettere celaniane* cit., pp. 208-230: 227.

⁸ Cfr. Graccea, *La trance gelida. Genealogia dell'Io e nichilismo*, in Benn cit., pp. 9 e 12.

⁹ TCA M, p. 153.

¹⁰ Simili formulazioni in *Brief an Hans Bender*, in GW III, pp. 167-168; trad. it. *Lettera a Hans Bender*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 57.

¹¹ TCA M, p. 74.

Molto vicine a queste riflessioni le parole di Ingeborg Bachmann, che insiste nella sua seconda lezione francofortese “sulla responsabilità nell’arte”. Riferendosi a Benn e a Pound osserva che “non è affatto un caso [...] se per ognuno di questi due poeti, e tali essi sono senza ombra di dubbio, soltanto un passo divideva il puro empireo dell’arte dal traffico più indegno con la barbarie”¹².

Delle due concezioni dell’io lirico più importanti del dopoguerra tedesco l’una, quella di Benn, resta ancorata alla sua struttura *ante* Auschwitz. Non tiene conto di un rapporto con la morte completamente diverso, da quando alla morte è stato sottratto nei Lager ogni senso. Privata del suo valore etico o religioso “la morte è ora il vero e totale regime dell’arbitrio, in confronto a cui l’arbitrio della natura sembra una ordinata sequenza necessaria”¹³. Il punto di partenza resta la crisi dei grandi sistemi dell’Ottocento: l’idealismo e il positivismo, ma prima ancora l’autonomia dell’uomo razionale illuministico. L’approccio è quello post-nietzscheano, arricchito da una quotidiana pratica del mestiere di medico e di poeta, dalla riflessione sul pensiero scientifico e sul pensiero mitico. Per quanto abbia modificato nel tempo la propria poetica, con oscillazioni tra “regressione” ed “espressione”, pensiero e poesia, egli resta fedele all’etica della forma. In Benn “l’Io lirico sta con le spalle al muro per difesa e per aggressività. Si difende contro “il centro della gente media [“Mitte”] che si fa avanti”¹⁴.

L’io di Celan passa invece attraverso la questione della lingua, prima ancora che della forma. Vale la pena di tornare alla lezione francofortese in cui Bachmann citava Karl Kraus, ricordando “una massima dalla quale [...] non si è mai allontanato e che noi non dovremmo mai stancarci di sottolineare: “Tutti i pregi di una lingua hanno radice nella morale”¹⁵. La lingua è fatto morale, poetico, storico, esistenziale che si definisce proprio a partire da Auschwitz, o meglio, nelle parole di Celan, a partire dal “20 gennaio”. Al 20 gennaio 1942 risale la conferenza di Wannsee che decide della soluzione finale. Il 20 gennaio di un

¹² Ingeborg Bachmann, *Sulle Poesie*, in Bachmann, *Letteratura come utopia* cit., pp. 33-54: 42.

¹³ Cfr. in proposito Hans Ebeling, *Das exakte Imperfekt. Zur Poetik des Abschieds*, in Paul Celan, *Atemwende. Materialien* cit., pp. 361-371: 367.

¹⁴ Cfr. Benn, *Problemi della lirica* cit., p. 289.

¹⁵ Ingeborg Bachmann, *Sulle Poesie*, in Bachmann, *Letteratura come utopia* cit., p. 42.

imprecisato anno di fine settecento il poeta Lenz, secondo il racconto di Georg Büchner¹⁶, si avvia per i monti nel suo cammino verso la follia. Le due date – quella riferita al destino di un popolo condannato senza motivo alla distruzione e al silenzio, e quella riferita al destino di un poeta in cammino verso la follia, coincidono nella visione di Celan. Entrambi i riferimenti vengono citati, infatti, nel *Meridian*. In occasione del premio Büchner (1960) Celan invita tutti, sé compreso, a trovare “il proprio 20 gennaio”, in una triangolazione tra storia, scrittura ed esistenza. Dal luogo che più gli appartiene, dal proprio “20 gennaio” personale, Celan verifica le sue posizioni “contro” Benn, che quel premio aveva ricevuto nel 1951.

Le misura secondo una struttura di pensiero, l’abbiamo visto, quasi cabalistica – ma laica. La sua poesia è difficile, ma non aspira all’ermetismo¹⁷. Dalla concezione del Nome biblico trae il coraggio per attribuire alla parola un valore sostanziale. La parola non è scissa dalla vita, e tuttavia non è biografia:

Il presente della poesia è – e questo non ha nulla a che fare con i dati biografici, la poesia è scrittura vivente [“Lebensschrift”] – la presenza della poesia è la presenza di una persona. [...] “Questa persona partecipa [“partizipiert”] [...] come nome – e ciò può restare non detto forse perché indicibile, non [...] come pronomi. Con la poesia, aperta al tempo, permeabile al tempo, porosa, sta dritta, si protende nel tempo. Questa persona può sopraggiungere qui¹⁸.

La sostanzialità della parola (che in quanto Nome è corpo e spirito) rende capaci di rigenerare dal nulla, in forma o formula poetica, ciò che è stato distrutto e non si può nominare direttamente. La nominazione indiretta del nulla in Celan mette insieme le tecniche cabalistiche con quelle della poesia simbolista, reinventando il *néant*

¹⁶ Georg Büchner, *Lenz (1839)*, a cura di Hubert Gersch, Reclam, Dietzingen 1984, trad. it. in Id., *Opere complete*, Adelphi, Milano 1963.

¹⁷ Sulla copia di *Sprachgüter* donata al poeta Michael Hamburger (traduttore delle poesie celaniane in inglese), Celan scrisse una dedica eloquente: “niente affatto ermetico!”; cfr. Michael Hamburger, *Introduction*, in Paul Celan, *Selected Poems*, tradotti e introdotti da Michael Hamburger, Penguin, Harmondsworth 1988, p. 17.

¹⁸ TCA M, p. 113: “Die Gegenwart des Gedichts ist – und das <hat> nichts mit biographischen Daten zu <tun>, das Gedicht ist Lebensschrift – die Gegenwart des Gedichts ist die Gegenwart einer Person. [...] Diese Person partizipiert [...] als Nomen – und das kann unausgesprochen weil vielleicht unaussprechbar <bleiben>, nicht [...] als Pronomen. Mit dem Gedicht, dem zeitoffenen, dem zeitdurchlässigen, dem porösen Gedicht steht sie in die Zeit hinein. Sie kann hier hinzutreten”.

poetico di Mallarmé, incrociandolo con il nulla mistico di Isaak Luria. La differenza rispetto alle sperimentazioni di Mallarmé e al Benn di *Probleme der Lyrik* sta proprio nel superamento di una idea di poesia come capacità tecnica (“la poesia nasce da una necessità [“müssen”], non da una abilità [“können”]) – annota Celan da Adorno. La poesia è arte-fatto, manufatto, ma l’attività manuale non è anonima e superflua: “artigianato – lavoro di mani della mortale monade dotata di anima: Uomo”. Le poesie infatti non sono “fabbricabili” [“herstellbar”]; esse possiedono “la vitalità di esseri mortali dotati di anima”¹⁹.

Queste annotazioni sono chiare risposte all’*ars poetica* di *Probleme der Lyrik* (1951), dove la poesia è “charme”, fascinazione e incantesimo secondo la nota definizione di Valéry. Benn infatti oppone le poetiche europee (da Valéry a Eliot) alle consuetudini tedesche “sempre così volentieri appostate presso le Madri”. L’oscura materia psichica, i sogni, vengono “utilizzati” dal poeta. I poeti non sono uomini spirituali: “l’arte la fanno”²⁰.

Gottfried Benn non ha tenuto conto del “20 gennaio”: agli occhi di Celan, ha chiuso ad ogni “invasione” della storia, della storia recente, della storia ebraico-tedesca appena trascorsa, non la propria – tragica e consapevole – esperienza umana, ma la propria lingua, e la struttura del proprio io lirico.

Le poesie non sono ammassi e suddivisioni di ‘materiale linguistico’ [“Wortmaterial”]; sono attualizzazioni [“Aktualisierungen”] di qualcosa di immateriale, emanazioni della lingua supportate da ore di vita vissuta, nella loro natura di cose, mortali come noi. Le ore sono, soprattutto nella poesia, le nostre ore – questa è una di quelle ore – [...] le ore non hanno fenotipi; noi scriviamo sempre e comunque della nostra vita²¹.

Al piano “poetico” (nel rapporto dialettico con Valéry per esempio, o simpatetico con Mandel’štam), al piano “mistico-negativo”

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Gottfried Benn, *Problemi della lirica* cit., p. 286.

²¹ TCA M, p. 110: “Gedichte sind keine Häufungen und Gliederungen von ‘Wortmaterial’; sie sind Aktualisierungen eines Immateriellen, durch Lebensstunden getragene Emanationen der Sprache, dinghaft und sterblich wie wir. Stunden, das sind, zumal im Gedicht, unsere Stunden – diese ist eine davon –; [...] Stunden haben keinen Phänotyp; wir schreiben immer noch um unser Leben”. Celan in questo passo usa polemicamente, contestandolo, il linguaggio di Gottfried Benn (tipicamente benniane sono le espressioni *materiale linguistico, ora/ore, fenotipo*).

(nella lettura dei testi di Scholem, Buber, Benjamin), si aggiunge dunque il piano “storico”. Rovesciando una frase di Rilke usata da Benn come motto-bandiera della sua generazione, Celan rifiuta l’idea che sopravvivere sia tutto [“überstehn ist alles!”]:

“sopravvivere è tutto” : – no, non è tutto; / sopravvivere è indecoroso [“unanständig”], si deve, proprio perché sopravvissuti, scrivere per vivere. – non a caso queste parole sono una citazione da chi non si assume la responsabilità delle proprie stesse “date”, che appartengono alla propria stessa vita, sì: il passo è breve dall’ “Artistik” all’abbellimento postumo [“postume Beschönigung”]²².

Celan apertamente invita all’ “impegno” sia i lettori sia i poeti in nome di un “farsi ebraico”, una *Verjudung*, che significa innanzitutto prendere su di sé la morte, far parlare attraverso la propria lingua, tendendola fino all’impossibile.

L’oscurità della poesia = l’oscurità della morte. Gli umani = i mortali. La poesia appartiene a ciò che dell’uomo è più umano, proprio perché continua a tenere conto della morte. L’umano, nel frattempo l’abbiamo abbondantemente imparato, non è la caratteristica principale degli umanisti. Gli umanisti infatti amano guardare all’Umanità che non comporta impegni [“das Unverbindliche der Menschheit”] piuttosto che all’uomo concreto²³.

La Morte, radicale alterità di ciò che rifiuta ogni pensabile moto di identificazione, perché terribile, indicibile. L’invito avviene, con singolare insistenza, quasi sempre a dispetto del grande vecchio della poesia degli anni cinquanta: Gottfried Benn. E forse qui sta la segreta ragione di una delle figure storico-letterarie più tipiche della letteratura tedesca, che nel disegnare il proprio canone ama le diadi: Celan *contra* Benn, io lirico “dialogico” *versus* io lirico “monologico”. A questo *topos* contribuì senz’altro Celan e, forse più apertamente di lui, Hans Mayer con il suo famoso *Excursus*²⁴ su Paul Celan, costruì-

²² [Rilke] “scrisse il verso che la mia generazione non dimenticherà mai: ‘chi parla di vincere – sopravvivere è tutto!’”; cfr. Gottfried Benn, *Ausdruckswelt. Essays und Aphorismen*, Limes, Wiesbaden 1949, pp. 73-87: 87. Per il passo di Celan cfr. TCA M, p. 110.

²³ TCA M, p. 89.

²⁴ Hans Mayer, *Excursus: Erinnerung an Paul Celan in Ein Deutscher auf Widerruf*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988 (1° ed. 1984), pp. 195-209.

to tutto su questa antinomia, testimonianza del fascino esercitato da Benn sul poeta Celan²⁵ e sullo stesso critico Mayer²⁶.

Si possono osservare molti luoghi in cui Celan consapevolmente rovescia figure o parole tipicamente benniane, come a volerle mettere a testa in giù.

Benn si autocita in *Probleme der Lyrik* (1951) riportandovi un brano da *Epilog und Lyrisches Ich* [*Epilogo e io lirico*, 1923], quasi a voler ribadire la continuità del proprio pensiero sul problema dell'Io:

Io lirico come Io frammentario, un Io-grata [*Gitter-Ich*]. La parola meridiana, col suo "valore di eccitazione" sfonda la rete delle connessioni, frantuma la realtà e apre lo spazio della poesia²⁷.

Lo *Sprachgitter* celaniano ["grata di linguaggio"] letteralmente e consapevolmente rovescia il senso del *Gitter-Ich* ["Io-grata"] benniano, proprio nel diverso rapporto tra scrittura e storia. "Forse sono uno degli ultimi cui è toccato di vivere fino in fondo il destino della spiritualità [*Geistigkeit*] ebraica in Europa" – scrive Celan ad alcuni parenti emigrati in Israele, il 2 agosto 1948²⁸. Benn – chiudendo *Probleme der Lyrik* assume il ruolo di chi difende "la vita dello Spirito" passando accanto alle devastazioni, sopportando e conservandosi nella morte²⁹, aveva fatto ricorso alla nozione astratta di Spirito [*Geist*], uno spirito che sta al di sopra degli eventi storici e fenotipici. Celan si sente invece rappresentante di una particolare "spiritualità" [*Geistigkeit*], intende una *koiné* concreta e riconoscibile, storica, culturale e sociale, non al di sopra, ma dentro il tempo, in un determinato spazio geografico: *jüdische Geistigkeit Euro-*

²⁵ Celan possedeva già tutta l'opera del poeta, spesso in prima edizione, con date di lettura o dediche che documentano acquisti dal 1952 al 1960. Cfr. *Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe, Katalog der Bibliothek Paul Celans* cit.

²⁶ Mayer, *Excursus* cit., pp. 312-313, 321-325. Va notata inoltre la circostanza non casuale per cui Benn, nel suo discorso per il premio Büchner 1951, aveva citato solo il *Woyzeck*, opera büchneriana accuratamente tralasciata da Celan nel proprio discorso, forse proprio per questa ragione. A differenza di Celan, che insiste sul carattere dialogico della poesia – e vedremo in che senso – Benn persegue nell'esempio che legge in Büchner un'arte monologica e catartica, nella quale il confine tra colpa e innocenza viene cancellato nella grande rielaborazione del "materiale umano" in forma artistica. Cfr. Gottfried Benn, *Büchner-Preis-Rede*, Limes, Wiesbaden 1951, ora in Id., *Essays und Reden* (a cura di Bruno Hillebrand) cit., pp. 537-540.

²⁷ Benn, *Problemi della lirica* cit., p. 286.

²⁸ Lettera citata in Rosenthal, *Quellen zum frühen Celan* cit., p. 230.

²⁹ Benn, *Problemi della lirica* cit., p. 302.

pas, la presenza spirituale degli ebrei d'Europa – divenuta un'assenza, dopo la Shoah. Il nulla celaniano è assenza, per questo così diverso dal “nichts, und darüber Glasur” [“nulla, con sopra smalto”]³⁰ di Benn.

Celan riscrive il nulla come una omissione di qualcuno o qualcosa. Proprio l'omissione genera memoria: “Memoria nella poesia – Memoria come assenza [...] come in certe case ebraiche si lascia sempre qualcosa di incompiuto per ricordare la distruzione del tempio” – scrive Celan in un appunto glossando il *Kampaner Thal*³¹ di Jean Paul³². Il nulla segna una presenza. Se il nulla è silenzio, la poesia è inscritta nelle pause e negli spazi vuoti. La poetica dello spazio (o della pagina bianca di Mallarmé) viene reinterpretata, rovesciata nei suoi presupposti. Nella poesia, poesia come “Gedicht”, quindi non in generale come categoria della ars poetica, bensì come componimento poetico singolo, nella poesia “una persona si rende presente in quanto linguaggio, e il linguaggio si rende presente come persona”³³. In questo senso “noi siamo letteralmente presenti”³⁴.

Se la poesia benniana si pone come tragico argine innalzato perché sia sopportabile e forse un giorno superabile la “devastazione”, la parola celaniana si lascia permeare dall'insopportabilità dello sterminio. Come Celan lesse, sottolineandolo, nel saggio adorniano su Kafka: “L'incantesimo della reificazione va rotto attraverso la reificazione del soggetto ad opera di se stesso”³⁵. O ancora nel saggio sulla musica di Schönberg, anch'esso frequentatissimo da Celan: “Mai nella musica³⁶ l'orrore ha trovato una voce così vera: e mentre esso diventa suono, quella ritrova la sua forza liberatrice mediante la negazione. Il canto ebraico che chiude il *Survivor from Warsaw*, è una musica che si fa protesta dell'umanità contro il mito”³⁷.

³⁰ Si è preferito qui accentuare il “nulla” del verso originale: “Nichts, und darüber Glasur”, rispetto allo “smalto sul nulla” della traduzione di Luciano Zagari, molto adatta come titolo della raccolta di saggi, ma in questo contesto meno esplicita; cfr. Benn, *Lo smalto sul nulla* cit.

³¹ Jean Paul, *Kampaner Thal, oder über die Unsterblichkeit der Seele. Nebst einer Erklärung der Holzschnitte unter den 10 Geboten des Katechismus* [1797], Saur, München 1992.

³² TCA M, p. 103.

³³ “Im Gedicht: Vergegenwärtigung einer Person als Sprache, Vergegenwärtigung der Sprache als Person –”; in TCA M, p. 114.

³⁴ TCA M, p. 115.

³⁵ Adorno, *Appunti su Kafka* cit., p. 280.

³⁶ Ma noi potremmo dire con e di Celan: “nella poesia”.

³⁷ Adorno, *Arnold Schönberg (1874-1951)* cit., p. 174.

La tensione che anima il discorso di Celan non è interna all'io e al suo patrimonio linguistico, essa si mette in rapporto non con un possesso, bensì con una perdita: con il silenzio di morti dei quali non c'è più traccia corporea.

Sempre in *Probleme der Lyrik* Benn lascia parlare l'Io lirico a se stesso:

Questa mia lingua, diciamo la mia lingua tedesca, è a mia disposizione. Questa lingua con la sua tradizione secolare, con le sue parole coniate da predecessori lirici, gravide di significati e di atmosfere, stranamente cariche³⁸.

Il “miracolo” cui lavora l' “Io di oggi” – prosegue Benn – è una “piccola strofa, la creazione della tensione tra due poli, L'Io e il suo patrimonio linguistico”³⁹. Il problema della lingua nel dopoguerra è avvertito da Benn come occasione di contaminazione e, in fondo, come opportunità di arricchimento linguistico, stilistico, espressivo:

Ma anche le espressioni slang, le forme di argot, rotwelsch, introdotte nella coscienza linguistica dai colpi di due guerre mondiali, completate da parole di origine straniera, citazioni, gergo sportivo, reminiscenze antiche, tutte sono in mio possesso⁴⁰.

Benn “dispone” della lingua e del potere delle immagini. L'io lirico benniano “pone” le immagini. Parole e immagini sono il luogo in cui fare esperienza del profondo, per poi riemergere in uno stato contemplativo e insieme controllato, cerebralizzato. Il suo problema riguarda la crisi dell'uomo postnietzscheano e la critica al nichilismo. Non viene posta alcuna domanda particolare alla lingua tedesca, dopo Auschwitz. È con una sorprendente ingenuità che Benn in *Nietzsche nach 50 Jahren*⁴¹ utilizza la metafora del fuoco, dei forni crematori e del vento che disperde la cenere nei cieli:

Ottimismo e Pessimismo si abbracceranno come due giovani nella fornace di fuoco, e la loro cenere un vento mongolico la disperderà a destra nell'Atlantico e a sinistra nel Mediterraneo – intendo ciò non in senso politico

³⁸ Benn, *Problemi della lirica* cit., p. 288.

³⁹ Ivi, pp. 288-289.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Gottfried Benn, *Nietzsche nach 50 Jahren*, in Id., *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke* (a cura di Bruno Hillebrand) cit., pp. 495-504; trad. it. *Nietzsche cinquant'anni dopo*, in Benn, *Lo smalto sul nulla* cit., pp. 254-265.

ma da un punto di vista dialettico-occidentale – e questo vento mongolico verrà da Nietzsche – il suo *mistral*⁴².

L'insensatezza delle categorie di ottimismo e pessimismo decretata da Nietzsche viene qui sottolineata da Benn con tutta la forza delle immagini. Nel libro di Daniele la Bibbia narra di tre giovani gettati nella fornace perché non si piegano all'idolatria. Salvati da Jahveh per la loro fedeltà e prontezza al martirio, escono incolumi dalle fiamme. La loro testimonianza ha l'effetto di convertire il re idolatra all'adorazione del Dio degli Ebrei. Ma Benn pronuncia il suo discorso nel 1951. A qualche anno dalla conclusione della seconda guerra mondiale, il tema, che sia biblico o nietzscheano, evoca altri roghi, altre fornaci. È ancora viva la memoria del tempo in cui non vi era stato miracolo che salvasse giovani e vecchi dai forni incandescenti. Le loro ceneri vennero davvero sparse nei cieli dal vento, fuori da ogni metafora. L'immagine, qui da Benn utilizzata come frammento da un repertorio culturale, denuncia la rimozione del problema.

L'io lirico di Celan, invece, non *possiede* la lingua, *esiste* (solo) in quanto lingua. In questo caso, la poesia, come la lingua, non poggia su tradizioni e basi sicure. Sempre precaria, la lingua è minacciata, franta, esposta⁴³.

Il soggetto celaniano non può paragonarsi a un'entità del "tardo quaternario" in via di estinzione o già estinta. È soggetto umano, al cui fondamento Celan ancora vuole credere, benché l'umanità sia stata fisicamente e moralmente assassinata. Nella prospettiva celaniana nulla è più metaforico, nulla è semplicemente "a disposizione". Si torni per esempio all'uso della metafora nel discorso di Benn su Nietzsche. Per una sensibilità 'celaniana' i giovani bruciati nelle fornaci non potrebbero in alcun modo essere usati come immagini retoriche di repertorio, perché rimandano, inesorabilmente, ai morti bruciati e polverizzati nei "mulini della morte" dei campi di sterminio⁴⁴.

⁴² Benn, *Nietzsche cinquant'anni dopo*, in Id., *Lo smalto sul nulla* cit., p. 265.

⁴³ In questo senso si può intendere l'appunto di Celan in TCA M, p. 200: "*Das zum Problem gewordene Selbst... (ver)ständliche*" ["L'ovvio (ciò che si capisce da sé, che va da sé) diventato problema"]; il sostantivo composto *das Selbstverständliche*, che significa letteralmente "ciò che è ovvio, ciò che si capisce da sé", viene scisso da Celan nelle sue parti in *Selbst/ver/ständigliche*. Vi sono contenute le voci: *Selbst* [Sé] e *verständlich* [comprensibile].

⁴⁴ Indicativa la polemica di Celan contro il critico tedesco Holthusen, che proprio nell'espressione celaniana "mulini della morte" ["Mühlen des Todes"] leggeva arbitra-

In una annotazione del 19 agosto 1960 Celan suggerisce proprio questa differenza riportando un detto attribuito al Buddha: “magnifico, contemplare ogni cosa, spaventoso, esserlo”⁴⁵.

L’io lirico è per Celan ‘altro dalla soggettività’, ma in un senso diverso da quello inteso da Benn. Le sta di fronte, e opera proprio per ri-fondare una forma di soggettività “accresciuta, arricchita” [“angereichert”] dalla voce (che è presenza) della morte, o meglio, di *quei* morti. L’io lirico diventa soggetto lirico duale, dialogico, nel senso che incorpora la morte nel proprio parlare. Il superamento della soggettività si compie linguisticamente. L’io lirico comprende in sé il proprio referente. Si costituisce non “dialogicamente” in senso tradizionale, come un io che si rivolge a un tu, ma come un io-tu in attesa di un lettore (qualcuno che raccoglie il “messaggio in bottiglia”⁴⁶) pronto a ripercorrere dentro di sé questo allargamento della soggettività, a “saltare” nella dimensione altra. Nella poesia si tenta quello che Celan chiama “Selbstaufhebung des Subjekts” [“autosospensione del soggetto”]⁴⁷. Questa sospensione del soggetto si configura come “salto” in cui sia “compreso anche il mondo di chi è assente”⁴⁸.

Uno dei passi più famosi del *Meridian* riguarda la dialogicità, rileggiamolo:

La poesia vuole raggiungere un altro, ha bisogno di questo altro, ha bisogno di un interlocutore [*Ein Gegenüber*]. Lo cerca, gli si consegna in parola.

Ogni cosa, ogni uomo è nella poesia che tende verso l’altro, una figura dell’altro⁴⁹.

Chi è l’interlocutore, o più precisamente “das Gegenüber”: non chi, ma *ciò* [*das*] che sta di fronte [*Gegenüber*]? Chi è l’io lirico?

rie immagini surrealiste. Si trattava invece di riferimenti molto concreti. A Holthusen, fu Peter Szondi a ricordare la nota espressione del nazista Eichmann: “faccio lavorare i mulini di Auschwitz”; cfr. Szondi, *Briefe* cit., pp. 162 e sgg.

⁴⁵ TCA *M*, p. 188.

⁴⁶ Cfr. Paul Celan, *Ansprache...*, in GW III cit., p. 186; trad. it. *Allocuzione...*, in Celan, *La verità della poesia* cit., pp. 34-36.

⁴⁷ Cfr. TCA *M*, p. 205.

⁴⁸ Ivi., p. 207: “Einmaligkeit der Begegnung: unter Einbeziehung der Abwesenden (Mit-)welt || des Abwesenden”; “Unicità dell’incontro: comprendendo in sé il mondo (condiviso) assente || dell’Assente”.

⁴⁹ Paul Celan, *Der Meridian*, in GW III, p. 198; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 16, qui variata.

Come si costituisce la duplicità tra io lirico e tu? Dalle carte preparatorie al *Meridiano*, quasi uno Zibaldone dell'anno 1959-60⁵⁰, giungono risposte sorprendenti perché (sin troppo) esplicite, non ancora filtrate dall'accurata cancellazione di tracce operata per giungere alla stesura definitiva.

L'“altro” si configura spesso, e ossessivamente, come morte dell'altro. Si tratta per Celan di lasciarsi attraversare dalla morte. La morte è “il suo più autentico TU”. Non la morte in generale, bensì la morte specifica: il *Meister aus Deutschland*⁵¹, la morte da arma da fuoco, la morte per gas. È sempre difficile parlare o scrivere di *queste* cose. Davanti a *questa* difficoltà, davanti a *questo* “TU” difficile si pone, ci pone Celan. La reazione è pudore: la storia, la morte, quella vera, ci invadono. Vorremmo solo tacere. È qui la precarietà cui volontariamente l'arte celaniana ci espone e si espone, sempre sul filo della distruzione e dell'autodistruzione. Adorno su Kafka: “I suoi testi implicano che tra essi e la loro vittima non sussista una distanza stabile, e che essi investano la dimensione affettiva del lettore a un punto tale che questi tema che il raccontato si avventi su di lui, come le locomotive sul pubblico nei recenti film tridimensionali”⁵².

L'effetto raggiunto da Celan con la severità di una forma sorvegliatissima sortisce una paradossale identificazione emotiva [*Einfühlung*] con la morte. Ancora uno dei modi della *Verjudung*.

Incorporare: è il modello di comunicazione che attraversa la poesia. Come già osservato in *Es ist alles anders*⁵³, il poeta io-lirico vive e torna a vivere nello scambio di mani e braccia, di nome e di voce con un altro poeta io-lirico.

Se l'io lirico è grata di linguaggio [“Sprachgitter”], si perde l'idea consueta di una voce dotata di “personalità” individuale. Qui sta il paradosso in cui si muove la poesia di Celan: una voce singola e ancorata ad una esistenza determinata che nel *Gedicht*, poesia, per effetto di una “Verdichtung”, addensamento – rompe e supera l'unità della persona, cercando il modo per essere “ciò che letteralmente si parla a morte” [“Das Gedicht als das sich buchstäblich zu Tode Sprechende”]⁵⁴.

⁵⁰ Sono gli anni in cui lavora anche alle traduzioni da Mandel'stam e Valéry.

⁵¹ GW III, pp. 63-64; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., pp. 63, 65.

⁵² Adorno, *Appunti su Kafka* cit., p. 251.

⁵³ Cfr. *supra*, pp. 122-136.

⁵⁴ TCA *M*, p. 200.

Del resto Celan non nega la parentela tra la sua visione del linguaggio e le esperienze mistiche. Ma si tratta di una mistica che ha perso Dio – e che attraverso l'*ex-stasis* (altrove già definita “autosospensione del soggetto”) raggiunge la morte, non il Divino.

La questione viene posta in maniera chiara in un appunto del 22. 8. 60:

Persona, voce, ritmo.

Segreto, presenza. Ma: problema del limite e dell'unità della persona.

La poesia come ricerca dell'io?

La morte come principio che crea unità e limite, da cui la sua onnipresenza nella poesia. –

La poesia come Io che diventa persona [“Personwerdung des Ich”]: nel dialogo [“Gespräch”] – la percezione dell'altro e dell'estraneo. Il principio attivo dunque un Tu “posto (occupabile) così o così” [“so oder so gesetzt (besetzbar)”] – la morte come Tu?⁵⁵

L'io diventa persona. *Persona* in senso latino, come maschera linguistica che comprende l'altro, e persona come l'altra persona, la ‘seconda persona’ assassinata (“la morte come tu”), che si rende presente nel linguaggio di chi parla:

Nella poesia: il farsi presente [*Vergegenwärtigung*] della persona come lingua, il farsi presente della lingua come persona⁵⁶.

La poesia parla per l'altro, per l'assente, per chi è diventato muto e invisibile⁵⁷.

Per Celan, una forma di *engagement*, militanza. Colpisce il fatto che questo appunto, restato inedito, risuoni nel saggio di Adorno del 1962 intitolato proprio *Engagement*, in cui Adorno ribadisce di “non voler ritrattare” il suo verdetto sulla barbarie di ogni poesia dopo Auschwitz, ma precisa cosa nella poesia “impegnata” sia negativo: il suo impulso che dà continuità ai segni e alle significazioni, come se nulla fosse accaduto, e prospetta il paradosso di un'arte “autonoma” (come quella di Beckett o di Kafka) che riesce ad essere ‘impegnata’ in altro senso, perché contiene e trascende le condizioni storiche da cui nasce⁵⁸. Celan:

⁵⁵ Ivi, p. 191.

⁵⁶ Ivi, p. 202.

⁵⁷ Ivi, p. 195.

⁵⁸ Adorno, *Engagement* cit., p. 422; ma v. anche *Tentativo di capire Finale di Partita*, in Id., *Note per la letteratura, 1943-1961* cit., pp. 267-308: 267.

La poesia trova raramente risposta; deve stare dunque anche per ciò che non risponde (l' Engagement); ne è responsabile; *le poète paye de sa personne; aujourd'hui, il paye doublement*⁵⁹. Si tratta di questo stare anche per l'altro, in un luogo che si restringe sempre più: nella poesia⁶⁰; si tratta di questo essere tutt'uno, si tratta di questa congruenza. Il concetto dell'artisticità ["Künstlerischen"] non basta più; per non parlare poi della cosiddetta *Artistik*.

Artistico e Engagé:

Si tratta del superamento del dualismo; con l'Io della poesia si pone anche il Tu; si tratta di questo Vedere-in-uno ["In-Eins-sehen"]; si tratta di congruenza...⁶¹

La *Dichtung*, poesia di cui parla Celan si oppone esplicitamente alla *Lyrik* benniana. "Non parlo di "lirica moderna"... parlo del testo poetico oggi ["vom Gedicht heute"]" – scrive Celan, e pensa sicuramente a Gottfried Benn e a Hugo Friedrich⁶². Non si tratta di una diatriba terminologica. Celan sente una tensione fondamentale tra *Lyrik* e *Dichtung*, che nel discorso del *Meridiano* si tradurrà nella tensione tra *Kunst* (arte come tecnica) e *Poesie* (arte come tecnica e poesia). Celan non ama le generalizzazioni epocali. "Il moderno" è parola troppo ampia, che non tiene conto della cesura dello sterminio ebraico. Solo l'oggi, il qui ed ora successivi alla catastrofe possono dare orientamento storico alla poesia. In proposito, un altro appunto trovato tra le carte di Celan:

~~Fragen~~ ~~Lyrik~~
~~Probleme der Dichtung~~

Celan costruisce una specie di chiasmo in cui le parole *Fragen* [questioni, domande] e *Dichtung* [Poesia] vengono cancellate, in

⁵⁹ In francese nel testo originale.

⁶⁰ Diverso, in Celan e in Benn, il valore della *Enge* (del restringersi, della compressione) e della *Breite* (dell'ampiezza). L'io celaniano *schrumpft* – "si rapprende", quello di Benn si moltiplica nelle forme plurali. Nelle maschere e nei colori cangianti. Al prospettivismo di Benn, ai suoi spazi plurali e infiniti si oppone lo spazio (di una mano, di una poesia) come teatro della memoria, di una specifica memoria in Celan. Spazio e storia sono compenetrati: l'est, la patria perduta: "nel pensiero del loro essere stati scacciati, del come e del cosa, in questo consiste l'autentica patria"; cfr. TCA M, p. 200.

⁶¹ TCA M, p. 151.

⁶² Friedrich, *La struttura della lirica moderna* cit.

modo che ne risulti il titolo benniano, *Probleme der Lyrik*. La poetica benniana, come appare evidente da questo schema, sarebbe la manifestazione di una elisione, o rimozione importante: quella di ogni domanda scomoda e quella della *Dichtung* nel senso della *Verdichtung*, come la intende Martin Buber nel suo libro sul profeta Daniele. Il poeta sta nel mezzo, e *verdichtet*, è al centro di una rete di rapporti.

2. Monologo? Dialogo? – Il parlare postumo

La verticalità dell'asse io-tu riavvicina paradossalmente Celan e Benn. Sia per Benn, sia per Celan, l'io lirico è un io postumo. Postumo, per Benn, rispetto a tempi e luoghi pre-corticali, pre-logici. Postumo anche rispetto alla possibilità di accedere al caos e portarlo ad espressione "geometrica".

Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*:

Tutto vorrebbe poetare la poesia moderna, il cui tratto monologico è fuor di dubbio.

La monologicità benniana qui è provocazione nei confronti di una lingua che ontologicamente perde il suo valore comunicativo – questo, sì, nell'oggi. La lingua dell'uomo medio appare a Benn solo "materiale per colloqui d'affari, mormorii da salotto". L'altro: non è il vicino, l'interlocutore della conversazione e della comunicazione quotidiana, bensì il profondo: "l'altro, che ci ha fatti ma che noi non vediamo. L'incontro è autoincontro ["Selbstbegegnung"]". L'autoincontro avviene in una poesia chiamata monologica rispetto al lettore, al pubblico, all'umanità storica. Ma il dialogo c'è, ed è quello instaurato tra io lirico e profondità creatrice al di qua dell'individuazione. "Ma chi incontra se stesso? Solo pochi, e sempre in solitudine"⁶³. L'*Artistik* è un dovere, un fatto etico:

[...] il tentativo dell'arte, in mezzo alla generale decadenza dei contenuti, di vivere se stessa come contenuto e di formare da questa esperienza un nuovo stile; è il tentativo di contrapporre al generale nichilismo dei valori

⁶³ Benn, *Problemi della lirica* cit., p. 299.

una nuova trascendenza: la trascendenza del piacere creativo. Visto così, questo concetto abbraccia tutta la problematica dell'espressionismo, dell'astratto, dell'antiumanistico, dell'ateistico, dell'antistorico, della ciclicità, dell'"uomo vuoto" – in una parola, tutta la problematica dell'espressione⁶⁴.

Benn si chiude rispetto all'uomo medio, che lui chiama la "Mitte", aprendo al profondo in nome di una "nuova trascendenza" del "piacere creativo". La sua ricerca è legata alla creatività, alla vitalità più tipicamente umana. In questa apertura provocata dalle parole, sia pure sporadicamente, l'io del lettore potrà "eccitare" i sensori del proprio *Gitter – Ich*, un io che è "grata" in quanto aperto in modo intermittente al profondo.

Benn – con l'aiuto della parola/cifra – riesce a instaurare un rapporto con il profondo che conduce all'immagine. Il lettore può provare a entrare nel cerchio dello "charme" benniano, fino a contemplare alcune sue poesie, figure o parole come sogni emersi da un profondo molto più ampio, perché archetipico, rispetto al profondo del Dottor Benn. Anche in questo risiede la sua grandezza di poeta. Al lettore l'accesso "dialogico" a Benn dà la possibilità di riattivare il proprio profondo, "con l'aiuto della parola", e anche la propria consapevolezza.

Anche Celan conduce una sua polemica contro la *Mitte*. Ma laddove Benn si difende, Celan attacca. Celan non mira a restare incommunicabile, impermeabile rispetto al qualunque uomo medio. Egli si scaglia con violenza contro la lingua, la lingua tedesca che non ha cambiato tono rispetto al *Nazi-ton*⁶⁵, che ora è "chiacchiera vario-pinta", "poesia spergiura dalle cento lingue", negazione della poesia. Questa lingua, questa poesia Celan vuole aggredirle con l'acido: "weggebeizt", recita la poesia che chiude il ciclo *Atemkristall*⁶⁶, "cor-

⁶⁴ Ivi, p. 272.

⁶⁵ TCA *M*, p. 173: "Der Naziton überlebt das Nazivokabular; den | – | Nazimief" ["Il tono nazi sopravvive al vocabolario nazi; al | – | tanfo nazi"].

⁶⁶ Cfr. Paul Celan, *Atemkristall* [*Cristallo di fiato*], ciclo composto nel 1965, pubblicato come *plaquette* con acqueforti di Gisèle Celan-Lestrange, poi inserito nella raccolta *Atemwende*. A questa poesia e a questo ciclo sono stati dedicati numerosi studi, tra i quali va ricordato almeno quello di Hans Georg Gadamer, che proprio attraverso la lettura del ciclo *Atemkristall* cerca di rispondere alla domanda "chi sono io, chi sei tu?", giungendo a risultati diversi da quelli cui si tenta di dar forma in questo saggio. La lettura di Gadamer infatti mira a risolvere la circolarità ermeneutica io-tu in una comunicazione che risolve tutti i punti di alterità irriducibile. Cfr. Gadamer, *Wer bin Ich und*

rosa e scancellata” traduce Giuseppe Bevilacqua⁶⁷, aggredita dall’acido, dalla morsura di una lingua fatta di “fiotti di vento”⁶⁸. Celan, a differenza di Benn, non si difende da un linguaggio che avrebbe perso il contatto con la profondità. Non cerca l’ermetico isolamento del poeta rispetto al benspensante, erede del *Bildungsbürger* già sbeffeggiato da Nietzsche – Celan respinge un linguaggio contaminato dal concorso di responsabilità con “quanto accadeva”⁶⁹. La sua ricerca non è antropologico-culturale, ma storica e attuale⁷⁰. Celan crea, incorpora i morti come presenza, come “silenzio consustanziale alla lingua, nella poesia”. Osserva in una annotazione del 22.8.1960:

Il farsi ebraico [“Verjudung”] [...] mi sembra consigliabile per capire il poetico [“das Dichterische”], anche quello essoterico [...] Ci si può ebraicizzare, ammetto che sia cosa difficile, molti ebrei non ci sono riusciti. Proprio per questo lo consiglio: in fondo non è che una parola per dire il riconoscersi nell’altro, è ritorno [“Einkehr”] presso l’altro come presso se stessi, è conversione, retroversione [“Umkehr”]⁷¹.

La *Einkehr*, il “ritornare presso” l’estraneo diventa, con un salto, *Umkehr*, “conversione” verso ciò che è il proprio ebraismo, ma in

wer bist Du? cit. Se si pone invece il luogo del tu nella morte, anzi se si pone la morte come tu, resta sempre un limite invalicabile di irriducibilità, per cui più che alla figura del circolo o del circuito ermeneutico si dovrebbe ricorrere a quella della frattura superabile con un “salto”. Sul ciclo *Atemkristall* cfr. anche l’interpretazione di Giuseppe Bevilacqua, *Alla ricerca dell’Atemkristall*, in Bevilacqua, *Lecture celaniane* cit., pp. 96-174. Bevilacqua vede in questa fase della poesia celaniana una apertura verso un utopico luogo in cui il tu sia portatore di una rivelazione, della testimonianza.

⁶⁷ In Celan, *Poesie* cit., p. 551.

⁶⁸ Cfr. la lirica *Weggebeizt*, nel ciclo *Atemkristall*, in GW II, p. 31; trad. it *Corrosa e scancellata*, in Celan, *Poesie* cit., p. 551.

⁶⁹ È il modo di Celan per nominare lo sterminio; cfr. *Ansprache...*, in GW III, p. 186; trad. it. *Allocuzione...*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 35.

⁷⁰ Attuale nel senso che Celan attribuiva al verbo *aktualisieren*. Ciò che è attuale, o attualizzato è qualcosa che si lascia permeare dalla storia ed ha un effetto sulla storia stessa. Per esempio quando parla di *aktualisierte Sprache*, intende una lingua permeata dalla storia, cfr. *Der Meridian*, in GW III, p. 197; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 15.

⁷¹ Ivi, p. 199. Joachim Seng mette in relazione questi appunti con la tematica di *Gespräch im Gebirg* e con la riflessione su Adorno a quel testo legata. Dalla lettera del 23 maggio 1960, che accompagna una copia della prosa, inviata da Celan ad Adorno: “questa prosa [...] ha in sé qualcosa di tipicamente ebraico, [...] qualcosa da gente col naso adunco”; cfr. Seng, “*Die wahre Flaschenpost*”. *Zur Beziehung zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan* cit., pp. 154-155, 179.

senso poetico, non confessionale. In senso benjaminiano, “retroversione”.

Benjamin: “la retroversione [“Umkehr”] è la direzione dello studio che trasforma la realtà in scrittura”⁷². Ancora Benjamin: “la traduzione della lingua delle cose in quella degli uomini non è solo traduzione del muto in sonoro, è la traduzione di ciò che non ha nome nel nome”⁷³.

La lettura del Kafka adorniano fa partire una importante triangolazione Benjamin-Celan-Adorno. C’è un passo degli *Appunti su Kafka* che (forse) casualmente chiama in causa il Nietzsche citato da Benn in *Nietzsche cinquant’anni dopo*. Leggiamolo per esteso, dato che è tra i brani che Celan ha letto con molta attenzione:

L’alienazione assoluta, posta in balia dell’esistenza da cui si è ritirata, viene indagata come l’inferno che in fondo, inconsapevolmente, era già in Kierkegaard. *Un inferno visto dalla prospettiva della redenzione*. [...] La sua opera immagina un luogo nel quale la creazione appare sconvolta e danneggiata quanto, secondo il suo stesso concetto, dovrebbe essere l’inferno. Nel Medioevo contro gli ebrei la tortura e la pena di morte si applicava “a rovescio”; [...] E come a queste vittime doveva apparire la superficie della terra durante le interminabili ore dell’agonia, così essa viene fotografata dall’agrimensore K. *L’ottica della salvezza si propone solo a prezzo di questo immitigato tormento*. Annoverarlo tra i pessimisti, tra gli esistenzialisti della disperazione, è erroneo come annoverarlo tra i maestri di salvezza. Egli rispettava il *verdetto di Nietzsche sulle parole “ottimismo” e “pessimismo”*. La fonte luminosa che accende di bagliori d’inferno i crepacci del mondo è quella migliore. Ma la luce e l’ombra della teologia dialettica vengono ora scambiate. Non è che l’assoluto volga la sua faccia assurda verso la creatura condizionata [...] è invece il mondo che si rivela così assurdo come apparirebbe all’intellectus archetypus⁷⁴.

Adorno chiarisce i termini dell’utopia negativa presente nell’opera di Kafka. Celan la aveva assunta appieno nella propria poesia: la possibilità dell’umano, della redenzione, cercata nel disumano, nello sguardo “dell’angelo” sulle cose nella loro luce infernale, e proprio per questo partecipa dell’autentico. Nella redenzione che passa attra-

⁷² Cfr. Walter Benjamin, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino 1995, pp. 303-304.

⁷³ Walter Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, in Id., *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1982, p. 187.

⁷⁴ Adorno, *Appunti su Kafka* cit., p. 279, corsivi miei.

verso l'“inversione” abita, nella pagina di Adorno, l'antico tormento inflitto agli ebrei “a testa in giù”. Anche questo viene accolto da Celan, anche in questo senso Celan intende la “Verjudung”.

Nel saggio su Kafka di Benjamin, citato nel *Meridian*, la frase sulla retroversione che trasforma l'esistenza in scrittura è tra quelle sottolineate da Celan nel suo esemplare delle *Schriften*, oggi custodito nell'archivio di Marbach am Neckar⁷⁵.

Del farsi ebraico fa parte, in spirito benjaminiano, il recupero del lato misterico della lingua. Benjamin dopo il 1933 guarda alla magia della lingua – scrive Sigrid Weigel – come “qualcosa che ‘può venire a manifestarsi nell'elemento semiotico, comunicativo della lingua come sul proprio sostegno’. La forma in cui il lato magico della lingua viene a manifestazione è quella delle somiglianze balenanti, impossibili a trattenersi”⁷⁶. Ma questo balenare epifanico non è, per Celan, imparentato con gli *charmes*. Il suo io lirico si avvicina bensì a *solve et coagula*⁷⁷. Magie alchemiche, ri-creazione dal nulla, della lingua, e nella lingua, dei suoi interlocutori. E si tratta ogni volta, quasi per ogni poesia, di una creazione originaria. Lo chiariscono le parole dello stesso Celan pronunciate nel luglio 1968 davanti agli studenti dell'università di Hannover, nel corso di una lettura seminario. Una studentessa era intervenuta parlando dell'“io lirico...” – Celan la interruppe subito – “l'io lirico di *questa* poesia”⁷⁸.

Ogni poesia per Celan possiede dunque il proprio io lirico: cosa vuol dire? Si ricostituisce nella poesia l'unità che la storia ha fatto a bran-

⁷⁵ Cfr. *supra*, cap. 3, dove sono state riportate e commentate le tracce di lettura di Celan sui testi benjaminiani. Tutte riguardano le questioni legate alla memoria, una con esplicito riferimento alla ricezione freudiana di Benjamin (saggio su Baudelaire e Parigi), e alla differenza tra memoria (“Gedächtnis”) conservativa e ricordo (“Erinnerung”) che crea dispersione. Nel saggio su Kafka, è sottolineata la frase di Malebranche sulla memoria come devozione e sulla attenzione come preghiera naturale dell'anima, oltre a quella sulla *Umkehr* già citata.

⁷⁶ Sigrid Weigel, *Lektüre, die an die Stelle der Übersetzung tritt – Zur psychoanalytischen Entstellung von Sprachmagie und Allegorie in Walter Benjamins Schreibweise* (1997), trad. it. *La lettura subentra alla traduzione. La deformazione in senso psicoanalitico di magia del linguaggio e allegoria nel pensiero di Walter Benjamin*, “L'ospite Ingrato”, annuario del Centro Studi Franco Fortini, IV-V (2001-2002), pp. 77-104: 79, 81.

⁷⁷ Sono titoli di sue poesie, oltre che attività tipiche dell'alchimista. Cfr. *Solve*, in GW II, p. 82; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 613; *Coagula*, in GW II, p. 83; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 645.

⁷⁸ Cfr. Mayer, *Excursus* cit., p. 317.

delli. L'io lirico è l'istanza che orienta i frammenti, le voci, i *loci* della memoria. Torniamo al *solve et coagula*, ma senza maghi e senza dio.

Lo *Sprachgitter* è in questo senso “grata di linguaggio” in cui si incrociano io e tu assente. Il linguaggio della poesia è *medium*, è principio catalizzatore. Raccoglie il gesto cabalistico di chi mette insieme frammenti di nome, frammenti di corpi, e di questi frammenti, ogni volta diversi e singolari, si compone. Così in *Chymisch* (un processo metabolico di trasformazione, che significa insieme *Chimico* e *Alchemico*), da *Die Niemandrose* (1963)⁷⁹.

Il poeta procede mescolando l'oro e la cenere, con gesto cabalistico⁸⁰ rinumerando, rinominando, ma invertendo il processo della chimica e dell'alchimia. Nella poesia il fuoco ha già sortito i suoi effetti. Davanti al lettore si dispiegano i resti di un procedimento chimico che è anche percorso di distruzione violenta: sterminio.

Schweigen, wie Gold gekocht, in
verkohlten
Händen.
[...]
Große, graue,
wie alles Verlorene nahe
Schwestergestalt:

Alle die Namen, alle die mit-
verbrannten
Namen. Soviel
zu segnende Asche. Soviel
gewonnenes Land
über
den leichten, so leichten
Seelen-
ringen.
Große. Graue. Schlacken-
lose.
[...]

⁷⁹ GW I, pp. 227-228; trad. it. in Celan, *Poesie cit.*, pp. 383, 385, sotto il titolo di *Metabolico*.

⁸⁰ Su *Chymisch* e le istanze alchemiche che percorrono l'intera opera celaniana, cfr. Klaus Manger, *Versuch, Paul Celans Gedicht "Chymisch" zu verstehen*, “Celan-Jahrbuch”, VII (1997-98), pp. 105-118, ma vedi anche Id., *Chymisch*, in Lehmann-Ivanović (a cura di), *Kommentar zu Paul Celans Niemandrose cit.*, pp. 125-130.

[Silenzio, cotto come oro, in | mani | carbonizzate. | [...] | Grande, grigia, | come tutto ciò che è perduto vicina | figura di sorella. | Tutti i nomi, tutti insieme i nomi | bruciati. | Tanta cenere da benedire. Tanta | terra conquistata | sopra | i leggeri, così leggeri | anelli | d'anima. | Grande. Grigia. Le scorie | assenti. | [...]]

Il processo di trasformazione della cenere in oro avviene in presenza di una figura femminile, madre-amata-sorella, figura del Tu assassinato⁸¹.

Insieme alla donna, i nomi – bruciati, da benedire, redimere, riconvertire in oro. Da recuperare c'è la terra, ma anch'essa ha cambiato stato. È aerea come i corpi combustibili, esalata col fumo. Da queste condizioni parte l'alchimista-poeta. Egli si mette in posizione di dialogo con questa perdita di tu, di terra, di parola. E recupera una antica arte cabalistica. Spiega Giulio Busi – “una sola parola – *sheraf* – indica, in ebraico la trasmutazione alchemica dei metalli e la permutazione delle lettere dell'alfabeto. Come l'alchimista scioglie infatti i legami della materia per cercare nei metalli vili il segreto dell'oro, così l'esegeta ebreo trasforma l'ordine delle lettere per scoprire, dietro il senso apparente, il vero significato del testo”⁸². Si può arrivare alla rigenerazione: “secondo un'idea già diffusa nella letteratura giudaica tardoantica, le lettere ebraiche racchiudono infatti, sia nella loro forma grafica sia nel loro suono, i semi di tutte le cose”⁸³. Ma il procedimento alchemico-cabalistico nel caso di Celan non parte dalle lettere, ma dal silenzio. La modalità dialogica dell'io lirico si dispiega sul piano verticale. Non è un dialogo diretto testo-lettore, ma io lirico-morte che attraverso quell'io si fa parola (“le scorie assenti”: siamo oltre il piano dell'esistenza del mondo, popolata dai cocci, dalle scorie). Il lettore dovrà ripercorrere a sua volta quella via, e stabilire attraverso la parola poetica un *proprio* discorso con la morte, su un modello antico di esegesi (ancora un modo della *Verjudung*).

⁸¹ John Felstiner (in Felstiner, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew* cit., pp. 10-21) percorre il formarsi precoce di questo complesso figurativo femminile in seguito al trauma della morte della madre di Celan. Sulle associazioni legate alla presenza del “Tu” femminile cfr. Giuseppe Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, in Celan, *Poesie* cit., pp. XXXIII-XLVI.

⁸² Busi, *La Qabbalah* cit., p. 23.

⁸³ *Ibidem*.

Solo se tu con il dolore che più ti appartiene sarai stato con i morti dal naso adunco, col loro tedesco dialettale [*mauscheldeutsch*], col loro gozzo, con i morti di Auschwitz e Treblinka, solo allora potrai incontrare anche l'occhio e il suo Eidos, la sua mandorla⁸⁴.

“La morte come tu” rivive nella poesia, in un “io-tu lirico”. La poesia è parola pronunciata *contro* un tempo in cui il tu sarebbe latenza. La morte stessa sarebbe latente, assente, ma disposta a rifarsi presente attraverso la scrittura e la lettura. Una lettura aspra e difficile, senza concessioni. Scriveva Celan irritato dalla commozione generale suscitata in Germania (orientale e occidentale) dall'adattamento teatrale del *Diario di Anna Frank*, rivendicando al suo *Gespräch im Gebirg* – che dedicava allo stesso Adorno – già nel titolo qualcosa di tipico della gente “col naso adunco”, poco gradito “a quelli che hanno la lacrima pronta per le belle principessine dagli occhi a mandorla e il bel corpicino finite nelle camere a gas”. Per lui, spiega ancora Celan ad Adorno, si tratta “di un naso adunco di secondo grado, di un atavismo riguardato”⁸⁵. Per arrivare alla bellezza, alla mandorla per esempio, *pars pro toto*, figura ricorrente nella poesia celaniana⁸⁶, bisogna passare per il loro opposto, all'inferno.

Ritorna a più riprese, negli appunti preparatori per il *Meridian*, una formulazione ulteriore, il principio della retroversione messo a fuoco nelle sue implicazioni psicoanalitiche da Sigrid Weigel in rapporto a Benjamin. La scrittura opera contro il vento freddo dell'oblio, che Benjamin riconosce nel vento dei racconti kafkiani, per esempio nel *Cavaliere del secchio*⁸⁷. La scrittura va controvento, è retroversa. Una nota di Celan, datata 22 agosto 1960, che sembra chiosare il Benjamin lettore di Kafka:

⁸⁴ TCA M, p. 127.

⁸⁵ TCA M, p. 129. La formulazione compare quasi testualmente nella lettera di Celan a Adorno del 23 maggio 1960, di accompagnamento alla copia di *Gespräch im Gebirg*. Anche nella dedica dello stesso testo a Peter Szondi leggiamo: “A Peter Szondi, uomo cordiale e di naso adunco, | da Paul Celan, cordialmente e nasaduncamente || Paul Celan | nel settembre 1960”; cfr. Adorno-Celan, *Briefwechsel 1960-1968* cit. pp. 179-180n.

⁸⁶ *Mandorla* si intitola la poesia che Celan più amava leggere in pubblico: “Conta le mandorle | Conta, ciò era amaro e ti teneva sveglio, | contami tra le mandorle [...]”. In GW I, p. 78; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 645.

⁸⁷ Franz Kafka, *Der Kübelreiter*, in Id., *Sämtliche Erzählungen* (a cura di Paul Raabe) cit., pp. 195-196; trad. it. *Il cavaliere del secchio*, in *La Metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita* (a cura di Andreina Lavagetto) cit., pp. 255-257.

Il nostro tempo; il tempo della latenza del tu, della mancanza di tu – , il tempo della latenza di io.

L'io partecipa delle cose; il nominare le cose a partire dal tu risveglia l'io e il suo dialogo⁸⁸.

Qui l'andare controvento del cavaliere del secchio, o dell'angelo della storia, si configura soprattutto come andare controtempo, contro il tempo dell'oblio, risvegliando con la scrittura, con la lettura, le latenze. Pensiamo ancora a Benjamin:

La svolta copernicana nella visione storica è la seguente: riconsiderava “ciò che è stato” come un punto fisso e si vedeva il presente sforzarsi di far avvicinare a tentoni la conoscenza a questo punto fermo. Ora questo rapporto deve capovolgersi e il passato deve ottenere la sua fissazione dialettica nella sintesi che il risveglio compie con le sue antitetiche immagini oniriche. [...] C'è un “sapere non ancora cosciente” di *ciò che è stato*, la cui estrazione alla superficie ha la struttura del risveglio⁸⁹.

Sulla latenza, è ancora Weigel a ricomporre una costellazione benjaminiana-freudiana. *L'interpretazione dei sogni* viene messa in rapporto con Benjamin nel suo essere lettura di una “scrittura ideografica del sogno come forma specifica e deformata di rappresentazione”. Il linguaggio dell'inconscio viene pertanto inteso come “testo originale di una traduzione”, ma un testo sempre più “irricognoscibile”. Importante, ai fini della nostra interpretazione, è l'aggiunta, da parte di Weigel, di un riferimento a Lacan, al suo “correggere” Freud, radicalizzando l'idea del linguaggio dell'inconscio come “traduzione senza originale”⁹⁰.

Ma qual è il nesso tra la retroversione benjaminiana e l'io-tu lirico celiano? Il rapporto s'innesta appunto sul principio della “lettura” e del risveglio, sull'interpretazione di segni che rimandano a una assenza, o a una latenza. Il risveglio della “latenza del tu” e dell'io stesso avviene nel momento in cui il poeta traduce in scrittura la materia indicibile (la morte, il trauma che suscitano in noi i morti). La latenza si risveglia a ogni lettura. Una lettura che è “studio”. Solo se ogni lettore

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Walter Benjamin, *Materiali dal Passagen-Werk* (h°, 2), in Id., *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, pp. 136-137.

⁹⁰ Weigel, *La lettura* cit., p. 85.

ripercorre, con l'acribia propria dello *studium*, dell'esercizio, le condizioni in cui la poesia è stata composta, redatta, creata, le necessità o emergenza storica di partenza, le date da cui si "ex-scrive" [*her-schreibt*]⁹¹, solo allora egli potrà arrivare a cogliere anche il linguaggio e il messaggio cifrati in ogni poesia. Celan stesso annota leggendo Freud:

Freud, "Disagio", p. 49: "la scrittura è originariam. [*sic*] la lingua dell'Assente"⁹² = nella poesia qualcosa di assente ti viene vicino,

Nella poesia, e la poesia è, in quanto scrittura "lingua di un Assente", si avvicina a te qualcuno ancora più assente, a te che sei ancora più assente.

Nel suo essere retroverso l'io lirico celaniano si situa in un luogo, in un tempo postumo.

C'è un luogo testuale dove l'io lirico si esprime al futuro anteriore, dando evidenza morfologico-grammaticale alla figura della retroversione.

DIE NACHZUSTOTTERNDE WELT,

bei der ich zu Gast
gewesen sein werde, ein Name,
herabgeschwitzt von der Mauer,
an der eine Wunde hochleckt⁹³.

[IL MONDO DA RIBALBETTARE, | ove ospite | sarò stato, un nome,
| sudato giù dal muro, | che una ferita assetata cerca di risalire⁹⁴.]

"Sarò stato ospite": la voce "dell'ultimo a parlare"⁹⁵ evoca uno stato che ancora non è. Oppure che guarda a noi dal futuro, retrospettivamente. A balbettarlo al presente non ci saranno altri testimoni se non i muri con il loro linguaggio non verbale: il respirare umido, il protendersi di lembi di ferite che sono lingua, anzi agiscono come lingua, in senso molto fisico – protendono la lingua.

⁹¹ *Der Meridian*, in GW III, p. 201; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 19; *herschreiben* viene tradotto da Giuseppe Bevilacqua con *dedursi da*.

⁹² Sottolineatura di Paul Celan.

⁹³ GW II, p. 349; la traduzione è di Leskien-Ranchetti, in Shmueli, *Dì che Gerusalemme* è cit., p. 153; cfr. anche la traduzione di Bevilacqua in Celan, *Poesie* cit., p. 1127.

⁹⁴ La traduzione è di Horst Künkler, in Id., *La rosa di nessuno. Tre studi sulla poesia lirica di Paul Celan*, Khaibit, Napoli 2002, p. 26.

⁹⁵ Sulla figura poetologica dell'"ultimo a parlare" cfr. Maurice Blanchot, *L'ultimo a parlare*, Il melangolo, Genova 1990.

Scrivere Celan:

il destinatario della poesia è Nessuno. Nessuno c'è, quando la poesia diventa poesia. Prendere su di sé il destino di questo Nessuno conduce alla poesia⁹⁶.

Nessuno: in questo appunto del 1959 Celan non fa affatto riferimento alla poesia assoluta e senza destinatario di Benn. Nel 1963 Celan pubblicherà un *Salmo* in cui si rivolgerà direttamente a “Nessuno”. In questo salmo – blasfemo nella sua forte ipotesi di ricreare dal nulla – è certamente presente l'idea del nulla “pieno” della mistica ebraica, ben noto a Celan attraverso la lettura di Gershom Scholem⁹⁷. Nulla e Nessuno coincidono col momento della negazione, in cui “Dio si ritrae [...] diventa l'immagine potente della sua presenza”, il momento necessario perché si dia la creazione⁹⁸. Ma gli appunti di Celan offrono la possibilità di raggiungere un piano ulteriore di interpretazione, che ne integra, piega storicamente una lettura in chiave mistico-negativa o esclusivamente metalinguistica. Il suo Nessuno è una figura della visione mistica, un tropo della negazione e del discorso metapoetico. *Nessuno* è però anche *Qualcuno-diventato-Nessuno*, per mano nazista, a partire da una decisione presa sul Wannsee, Berlino, il 20 gennaio 1942. Qui Celan riesce a sovrapporre e incrociare, come in un *Gitter*, grata, griglia o reticolo di significati, lo sterminio storico a una visione profondamente teologico-negativa, poetica e filosofica. Così *Salmo* [*Psalm*, 1963]⁹⁹:

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm
Niemand bespricht unser Staub
Niemand

Gelobt seist Du, Niemand

[...]

⁹⁶ TCA *M*, p. 137: “Der Adressat des Gedichts ist Niemand. Niemand ist da, wenn das Gedicht zum Gedicht wird. Das Schicksal dieses Niemand auf sich nehmen, führt zum Gedicht. –”

⁹⁷ Il *Marbacher Katalog* cit., documenta l'attenta lettura dei testi di Scholem da parte di Celan a partire dalla fine degli anni Cinquanta.

⁹⁸ Si tratta del concetto teologico di *tzimtzum*, coniato da Isaak Luria e riesplorato da Harold Bloom in chiave linguistico-poetica in Harold Bloom, *La kabbalà e la tradizione critica* cit.

⁹⁹ GW I, p. 68; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 379.

[Nessuno ci rimpasta di terra e d'argilla | Nessuno soffia sulla nostra polvere. | Nessuno. | Lodato sii, tu, Nessuno. | [...]]

A partire da questo annullamento, è proprio quel Nessuno che ci ri-crea, crea le condizioni del nostro parlare in quanto postumi¹⁰⁰.

Celan estende i confini dell'io lirico in un io/tu, di vita e morte, silenzio e parola, assenza nella presenza – unica presenza possibile della poesia. Chiede al lettore il contrario di quanto Benn esige. Non gli chiede di allentare i nessi logici in attesa dell' "ora meridiana", bensì di concentrarsi in una attenzione estrema, in "preghiera naturale dell'anima"¹⁰¹. Ma prima ancora che preghiera, poesia – potremmo glossare.

Attraverso l'esperienza di una lingua nuova la poesia di Celan chiede un mutamento radicale al proprio lettore. Si tratta del medesimo cambiamento di punto di vista che lui stesso esperisce quando scrive-dopo, quando vive-nonostante, quando sopravvive a "Auschwitz e Treblinka".

Egli chiede al proprio lettore di osservare e capire ciò che nella sua oscurità si presenta come altro e non comunicante.

La poesia, per la sua essenza, e non per la sua tematica è scuola di reale umanità: insegna a capire l'altro come altro (nella sua differenza)¹⁰².

Celan non si aspetta un circuito ermeneutico lineare, invece al contrario un "salto creativo del lettore, che ripete il salto del poeta verso l'alterità: il suo TU"¹⁰³. Prospetta inoltre un "farsi ebreo" di chi legge, attraverso l'esperienza della poesia:

Si può imparare ad essere ebrei, come si può imparare ad essere umani. Possiamo farci ebrei, e io vorrei, per esperienza, aggiungere: in tedesco, oggi soprattutto¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Per una lettura fenomenologica della poesia celaniana, con interessanti pagine su *Psalm* sul "balbettare", sulla temporalità, cfr. Künkler, *La rosa di nessuno. Tre studi sulla poesia lirica di Paul Celan* cit.

¹⁰¹ Cfr. Benjamin, *Franz Kafka* cit.; questo saggio viene citato a memoria da Celan nel *Meridian*, in GW III, p. 198; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 16, tradotto con "preghiera spontanea dell'anima".

¹⁰² TCA M, p. 130.

¹⁰³ Ivi, p. 133.

¹⁰⁴ Ivi, p. 130.

Farsi ebrei potrebbe significare in questo caso farsi poeti e farsi lettori: ripercorrere, nella lettura, le stazioni¹⁰⁵ indicate dalla poesia. In tedesco, oggi – dopo “ciò che è avvenuto”. La lingua tedesca – chi la scrive, la pronuncia, la legge, rivisita la perdita totale nella faticosa forma del “ribalbettare”.

Come chiamarla, dialogica o monologica, questa radicale protesta contro la “morte-maestro tedesco” di cui la lingua celaniana rende testimonianza? E come chiamarla, monologica o dialogica, la radicale protesta contro la perdita di profondità della vita nel “tardo quaternario”, cui l’io lirico benniano cerca di dare forma?

Sono ambedue monologiche e dialogiche. L’una protesa, contro ogni evidenza, verso la vita. Si pensi al primo Benn di *Morgue*¹⁰⁶, ma anche al tardissimo Benn¹⁰⁷. L’altra, nell’io lirico “allargato” di Celan, comprende un “Tu” che è il Tu della Storia, della morte con tanto di data e luogo, le date e i luoghi della Shoah. Il tu che parte dalla latenza del discorso sulla *Shoah*, ma si apre, almeno a partire da *Engführung* [*Stretto*, 1959], ad altri scenari di sterminio, evocati *insieme* alla *Shoah*, negli stessi versi. Hiroshima, per esempio¹⁰⁸. In una lettera del 10 agosto 1962 Celan spiega all’amico Erich Einhorn, emigrato in Unione Sovietica, di aver citato in *Stretto* il frammento XLIX di Democrito: “non esiste altro che gli atomi e lo spazio vuoto. Tutto il resto è opinione” e osserva come la frase dopo Hiroshima abbia assunto un significato completamente diverso: gli atomi rimandano alla bomba, al vuoto, alla devastazione materiale e alla paralisi spirituale. La seconda parte della citazione democritea viene così commentata da Celan: “non ho bisogno di sottolineare che le motivazioni della poesia vanno ricercate proprio in questa opinione – e cioè nell’essere umano, ovvero contro ogni vuoto e ogni atomizzazio-

¹⁰⁵ *Stationen* era il titolo attribuito alla cartella che raccoglieva le poesie nuove, dal marzo 1959, poi scartato il 31 gennaio 1961, data in cui Celan decide per *Die Niemandrose*; cfr. TCA NR, p. 2.

¹⁰⁶ Cfr. Gottfried Benn, *Morgue*, a cura di Ferruccio Masini, Einaudi, Torino 1966.

¹⁰⁷ Cfr. la lettura di Luciano Zagari delle tarde liriche *Das sind doch Menschen, Abschluß, Menschen getroffen*, in una chiave di recupero disincantato dell’umano: *L’ultimo paradosso poetico di Gottfried Benn*, in *Contraddizioni del Moderno nella letteratura tedesca da Goethe al Novecento. Per Ida Cappelli Porena*, a cura di Giovanna Cermelli, Ets, Pisa 2001, pp. 95-118.

¹⁰⁸ Celan-Einhorn, *Einhorn, du weißt um die Steine... Briefwechsel* cit., p. 7.

ne”¹⁰⁹. Contro il vuoto, contro l’atomizzazione Celan continua a scrivere. La sua poesia si “protende” nel tempo storico, nell’oggi di chi scrive e di chi legge. È un io lirico che tende a comprendere anche il lettore. Nel suo aprirsi alla storia e al lettore l’io lirico diventa precario, perché sempre rischia di uscire dal cerchio della poesia, e della forma o, al contrario, di chiudersi nella incomprensibilità. A questo pericolo Celan contrappone il suo estremo rigore formale, applicando la sua conoscenza perfetta di tutti i mezzi della *Kunst*, dell’arte, della tecnica del poetare, evocando il nulla “pieno” della tradizione ebraica contro il nulla vuoto della tradizione greca.

L’io lirico “isolato” di Benn aderisce invece alla convinzione democratica per cui null’altro esiste, se non gli atomi e lo spazio vuoto. L’ascendenza del suo nulla è infatti materialistica, e non mistica. Il suo Io-atomo non ha bisogno di tener conto dell’oggi, luogo dell’accidente e dell’opinione. Vive anch’esso, ma in un senso completamente diverso, nella e della forma. È un io lirico forte del proprio segno di Caino. Sceglie come suo unico destino possibile di mettersi “dalla parte del torto”, nel vuoto della terra di Nod, dove Dio esiliò il fratricida, fuori dalla storia. Nel suo segno (e nell’etica della forma che quel segno significava) molti lettori e molti poeti tedeschi, con Benn e dopo Benn, poterono identificarsi – schierandosi paradossalmente “in difesa dei lupi” contro i falsi agnelli¹¹⁰.

¹⁰⁹ “Ich brauche nicht erst hervorzuheben, daß das Gedicht um dieser Meinung – um der *Menschen* willen, also gegen alle Leere und Atomisierung geschrieben ist” (*ibidem*); sul riferimento a Hiroshima cfr. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie* cit., pp. 75 sgg.

¹¹⁰ Penso alla provocazione di Hans Magnus Enzensberger, in *Difesa dei lupi – contro gli agnelli*, che piuttosto che unirsi al coro dei benpensanti silenziosi, plaudenti a vecchi e nuovi poteri, si schiera in “difesa dei lupi”; contro l’ipocrisia della “gente media” e vile, si mette dalla parte di chi prende su di sé le conseguenze del male: “[...] Nello specchio guardatevi: vigliacchi, | che scansate la pena della verità, | avversi a imparare, e che il pensiero | ai lupi rimettete, | l’anello al naso è il vostro gioiello più prezioso, | nessun inganno è abbastanza cretino, nessuna | consolazione abbastanza a buon prezzo, | ogni ricatto troppo blando per voi [...]”. Cfr. Hans Magnus Enzensberger, *Verteidigung der Wölfe – gegen die Lämmer*, in Id., *Verteidigung der Wölfe. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1957, qui citato nella traduzione italiana raccolta in Id., *Poesie per chi non legge poesia*, a cura di Franco Fortini e Ruth Leiser, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 43-46.

Capitolo settimo

Celan / Ungaretti. Anabasi

1. *Tradurre poesie*

Paul Celan alla moglie Gisèle, il 4 aprile 1967:

Mi chiedi come va: dormo bene, e di giorno riesco a leggere. [...] – E penso a noi.

La dottoressa Si., che mi ha curato fino a oggi, dice che verso metà maggio potrò riprendere i corsi all'écôle, che dovrei farlo [...], e continuare a lavorare fino a fine giugno, dato che proprio lavorando posso guarire. Non desidero altro. [...]

Una piccola sorpresa per te: la "Frankfurter Allgemeine" del 24 marzo ha pubblicato una tua opera grafica da *Atemkristall*, con una nota abbastanza ragionevole – lo sapevi? (pensaci, noi due insieme possiamo fare ancora cose come questa.)

Quest'estate mi dovrò occupare delle bozze del nuovo volume – anche questo significa una svolta importante nella mia vita. E ho voglia di tradurre poesie [...]¹.

Celan scrive dalla clinica psichiatrica, ricoverato in seguito a una delle più gravi crisi occorse negli ultimi anni della sua vita. In poche righe traccia un programma di guarigione. Il lavoro ("i miei corsi all'écôle"), ma soprattutto la poesia ("le bozze del nuovo volume"), l'arte come terreno di comunicazione della coppia Celan-Lestrange ("faremo ancora insieme"), la traduzione ("ho voglia di tradurre poesie").

Da questo desiderio di tradurre poesie nasce la versione ungarettiana.

¹ C, I, pp. 484-485.

2. Poeti traduttori in terra straniera

A volte sembra che Celan legga la poesia altrui alla luce del proprio, eventuale e futuro, tradurre. La traduzione apre infatti lo spazio in cui la voce dell'altro precipita nella sua. Possiamo leggere alcune traduzioni da Ungaretti come variazioni, riscritture in cui Celan continua il proprio discorso poetico. In particolare negli *Ultimi cori per la terra promessa*, che aprono il *Taccuino del vecchio*, testimoniano l'incontro di Celan con Ungaretti.

Entrambi i poeti vissero gran parte della propria esistenza in esilio. Ungaretti, nato in Egitto da famiglia italiana, poi a lungo in Brasile, sempre configura la propria scrittura come ricerca di una terra promessa cui provare ad appartenere del tutto: prima Parigi, poi l'Italia. Celan, dopo la distruzione della propria famiglia e della propria terra fugge a Parigi, passando per Bucarest e Vienna.

Il taccuino del Vecchio apparve – è importante ricordarlo – insieme a una raccolta di testimonianze e saggi in onore di Ungaretti stesso, per il suo settantesimo compleanno, con i contributi di 52 autori stranieri, francesi, tedeschi, inglesi, americani, spagnoli: da Char a Dos Passos, da Eliot a Emmanuel, da Guillen a Jouve, da Maritain a Paulhan, da Saint-John Perse a Pound, da Spitzer a Supervielle, da Tate a Zervos². L'elenco dei nomi basterebbe a tracciare una mappa della poesia internazionale. Si tratta in molti casi dello stesso ambiente in cui anche Celan si muoveva a Parigi, e in cui Ungaretti si era mosso prima di lui. Anche a prescindere dall'internazionale della poesia degli anni cinquanta, ci sarebbero molte possibilità di intersezione tra Ungaretti e Celan. Per entrambi è decisiva l'esperienza della morte e della poesia come luogo di memoria, se non addirittura di revoca della morte. Ungaretti, diversamente dal giovane Celan, sentì sin dai suoi primi anni una innata familiarità con il lutto. Gliela aveva trasmessa la madre³. La prima guerra mondiale, e la consapevolezza dell'assurdo, dell'alienazione come cifra del campo di battaglia, gli diede la misura dell'indicibilità del dolore e della necessità di dargli parola, nonostante tutto. La morte del figlio Antonietto, ancora bambino, aggiunse a questa duplice consapevolezza, di indicibilità e necessità di dire il dolore, il senso di colpa del sopravvissuto. La poesia, la ricerca

² Giuseppe Ungaretti, *Il taccuino del vecchio*, Mondadori, Milano 1960; ora in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1969.

³ Cfr. Giuseppe Ungaretti, *Nota Introduttiva* in Ungaretti, *Vita d'un uomo* cit., p. 499.

della lingua più propria, era per Ungaretti arma contro la follia della guerra, luogo di lutto rammemorante.

Per Celan la lingua è “das Unverlorene” [“ciò che non è andato perduto”], “imitten aller Verluste” [“in mezzo a tutte le perdite”]. “La lingua, sì, nonostante tutto, rimase e non andò perduta. 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 essa passò. Passò e le fu dato di riuscire alla luce, ‘arricchita’ da tutto questo”⁴.

Ungaretti, in altro tono ma con parole analoghe: “in questo secolo che, per la seconda volta, ha spinto i suoi figli a cadere nell’inferno della guerra affinché conquistino mediante un enorme dolore la misura del loro tempo, è possibile sorprendersi se l’arte ancora è costretta e si tormenta nel rinnovamento dei suoi mezzi espressivi? Indefinito ancora com’è, il secolo XX cerca ancora la sua propria lingua [...]. Ma il passato e i gradi dello spazio avevano perso la loro eloquenza davanti all’umiltà e alla disperazione di chi li consultava”⁵.

Per entrambi il nuovo inizio è segnato dalla ricerca della *parole*, della voce propria, senza concessioni all’estetismo, sempre tenendo conto della “creaturalità” del singolo.

Cercano una severità solo apparentemente ermetica. Già Ingeborg Bachmann, prima traduttrice di Ungaretti in Germania, riconosce le grandi linee di una doppia ricezione: “lirico-immediato” e “oscuro-ermetico”. Si tratta, in entrambi i casi, di una lettura mistificante; aggiunge Bachmann: “prima si parlava di una ‘riconquistata primitività lirica’, della freschezza, della immediatezza, della grazia, dello stato di grazia di Ungaretti. Recentemente invece lo si definisce poeta ermetico – ma chi legge le sue poesie non riesce a proprio a riconoscere queste due interpretazioni”⁶.

Riprendiamo una celebre poesia di Ungaretti: *Sono una creatura*. Come in molte poesie di Celan, anche qui troviamo registrata l’occasione, la data da cui il testo si ex-scrive. Nel sottotitolo: *Valloncello di*

⁴ Cfr. *Ansprache...*, in GW III, p. 186; trad. it. *Allocuzione*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 35.

⁵ Giuseppe Ungaretti, *Ragioni di una poesia*, in Ungaretti, *Vita d’un uomo* cit., p. LXXXI.

⁶ Ingeborg Bachmann, *Nachwort*, in Giuseppe Ungaretti, *Gedichte. Italienisch und Deutsch, Übertragung und Nachwort von Ingeborg Bachmann*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1961, p. 156.

Cima Quattro il 5 agosto 1916 – luogo e data di una battaglia, prima guerra mondiale, italiani contro austriaci.

Come questa pietra
del S. Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così totalmente
disanimata

Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede

La morte
si sconta
vivendo⁷.

Chi abbia familiarità con la poesia di Paul Celan riconoscerà subito in questi versi di Ungaretti il combinarsi della costruzione tecnica del testo e della storicità della voce, la ricerca dell'espressione esatta, aderente, e il lutto incommensurabile.

L'esperienza della morte, del dolore che non conosce parole, provoca in entrambi una nuova consapevolezza che si esprime in ricerca linguistica. "Separare la parola da tutto ciò ch'era decorativo, retorico, manierato [...]. Le circostanze vi contribuivano: era parola che 'soprivo' in me, in trincea –"⁸. Così Ungaretti in una lettera a Giuseppe De Robertis. Celan con parole simili risponde a un questionario inviato nel 1958 dalla libreria Flinker di Parigi:

La lirica tedesca [...] 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. [...] Tenendo d'occhio la policromia di quanto è apparentemente attuale, 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

⁷ Ungaretti, *Vita d'un uomo* cit., p. 41.

⁸ Giuseppe Ungaretti-Giuseppe De Robertis, *Carteggio 1931-1962*, Il Saggiatore, Milano 1964, citato da Marco Forti, *Ungaretti girovago e classico*, Scheiwiller, Milano 1991, p. 85.

da spartire con quella “melodiosità” che ancora andava risonando, più o meno imperturbata, assieme o accanto agli eventi più orrendi⁹.

Celan è più radicale di Ungaretti. Non è solo dal silenzio della morte, dal silenzio di Dio, dal silenzio della terra perduta che bisogna cavare la parola, in senso maieutico. Occorre distinguerla dal falso suono, dalla babelica chiacchiera che nasconde la verità. Da questa “chiacchiera” Celan si sente sempre più perseguitato (e specie dopo l'accusa di plagio mossagli da Claire Goll. L'“inversione del respiro” che passa attraverso la morte porta con sé conseguenze importanti. Alcune di queste anticipate in un appunto dei quaderni di riflessione intorno al *Meridian*:

[verso l'afasia]

Determinato dalla morte: l'elemento invernale, affine al cristallo, all'inorganico come ambito della più autentica dedizione di chi parla nella poesia, terra degli uomini : terra dei morti¹⁰.

Bisognerà fare a meno di una lingua che coltivi le immagini. Le immagini appartengono a Babele. Così i colori (il “buntes Gerede”). In forma laica riaffiora il veto d'immagine dell'Antico Testamento, la lotta all'idolo che vide contrapporsi Mosé e Aronne. Ritorna sovrapponendosi alle sollecitazioni heideggeriane¹¹. La non-ancora-parola che abita il silenzio ma aspetta di scaturirne: questo è il luogo cui tende il tardo Celan. Egli non vuole attingere alle figure e ai colori, si prepara a una spedizione tra i ghiacci. Già nelle note al *Meridian* Celan scrive:

Poesia, significa, oggi sotto questi cieli, lingua color grigio-cuore, nel tempo¹².

Celan si sperimenta con “chiave alterna”. Ma non va mai verso l'ermetismo o verso “il soprasensibile”, – così il poeta a Hugo Huppert – “sarebbe una posa”. Continua: “respingo del tutto l'idea del poeta come profeta e come vate, come visionario e indovino. Vorrei spiegarvi in che

⁹ Paul Celan, *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker (1958)*, in GW III, p. 167; trad. it. *Risposta a un questionario della libreria Flinker (1958)*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 37.

¹⁰ TCA M, p. 99.

¹¹ Cfr. France-Lanord, *Paul Celan et Martin Heidegger. Le sens d'une rencontre* cit.

¹² TCA M, p. 113.

senso la mia presunta astrattezza e reale polisemia per me non sono altro che momenti di realismo... una lingua che nessuno parla è anti-poetica”¹³. E realismo significa aderire alla memoria di ieri e alle lacerazioni di oggi, utilizzando i linguaggi frantumati della propria storia e tradizione.

La lingua di Ungaretti, anche se meno traumaticamente rispetto a quella di Celan, resta sempre straniera a se stessa, a distanza. È una scrittura che si mette continuamente alla prova attraverso l'attività di traduzione che entrambi i poeti hanno praticato. Ungaretti traducendo Racine, Shakespeare, Gongora, Mallarmé, scrivendo poesie in italiano e in francese. Celan traducendo da sette lingue (autori come Valéry, Mandel'stam, Char, Rimbaud, Blok) scrivendo poesie in tedesco e solo occasionalmente in romeno e in francese per i propri familiari.

Una coincidenza interessante: entrambi tradussero Shakespeare. Ungaretti lo tradusse in Italia, tra il 1943 e il 1944, nel mezzo dell'occupazione e della guerra (“quelle settimane orrende”)¹⁴. Celan, lo abbiamo già visto, cominciò a lavorarci tra il 1941 e il 1943 nel lager di Tăbărești, lavoratore forzato in Moldavia. Per entrambi si trattò di una strategia di sopravvivenza. Esplicito Ungaretti: “Sono uno degli ultimi superstiti d'una generazione di poeti europei che tradussero, ciascuno nella propria lingua, i sonetti di Shakespeare come per afferrarsi a una tavola di salvezza nel naufragio della volontà illusoria di sfida al tempo che da Petrarca fino a noi vecchi, si considerò per tanti secoli mira della poesia”¹⁵.

Perché i sonetti di Shakespeare? Si può cercare una risposta nell'interpretazione ungarettiana del sonetto LIX. Shakespeare offre l'occasione al poeta italiano di confrontarsi col tema del Tempo, della Memoria, della Commemorazione; di affrontare il problema dell'immortalità, fisica e spirituale, “Temi che il poeta svolge facendoli sillogisticamente circolare nei termini d'un terzo tema: il perenne ritorno”¹⁶. Quello che Ungaretti chiama immortalità – è per Celan la “costanza”, secondo l'accezione proposta da Peter Szondi nel saggio sulle traduzioni celaniane da Shakespeare *Poetry of Constancy-Poetik*

¹³ Cfr. Hugo Huppert, *Sinnen und Trachten. Anmerkungen zur Poetologie*, Halle 1973, p. 32.

¹⁴ Giuseppe Ungaretti, *Nota*, in *40 sonetti da Shakespeare*, Mondadori, Milano 1998, p. 8.

¹⁵ Id., *Significato dei sonetti di Shakespeare*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 1975, p. 975.

¹⁶ Giuseppe Ungaretti, *40 sonetti di Shakespeare*. *Nota cit.*, p. 23.

*der Beständigkeit*¹⁷. In entrambi i casi la modalità di confronto con la memoria è linguistica e poetica. Il problema del tempo, della costanza, si manifesta innanzitutto come problema di traduzione.

Ungaretti: “Il poeta per sua fortuna poteva, nel momento critico del discorso, disporre di un vocabolo come ‘record’. Come rispettare in italiano il senso ambiguo: senso di ‘archivio’, nel materiale valore della parola, e senso di ‘ricordo’, nel morale valore di atto che rompe la cecità del sentimento?”¹⁸.

Celan, nell’interpretazione di Szondi: “La *constancy* è il tema del sonetto di Shakespeare, nella misura in cui esso ne tratta. Shakespeare afferma ed elogia la costanza del suo *fair friend*, descrive la propria poesia, il cui oggetto vuol essere unicamente la costanza dell’amico e l’esaltazione di essa. [...] Non così in Celan: coerentemente, egli lascia non tradotti i passi in cui Shakespeare descrive la propria poesia, il proprio stile, il fine del suo poetare oppure li traduce così liberamente che non sembrano più trattare di ciò. È la struttura della poesia – regolare, paratattica – non solo il livello semantico, ad essere organizzata secondo la figura e il criterio della costanza, del permanere, perdurare”. “Costante” resta la memoria come lingua salvata, salvezza dei nomi, salvezza e nuova fondazione della lingua. “Costante”: nonostante “ciò che accadeva”¹⁹. Si tratta di un possibile ritorno della lingua, della voce dei morti. Questo programma poetico appartiene a entrambi i poeti e traduttori shakespeareiani, a Celan quanto a Ungaretti. Ne sono traccia due versioni celaniane da Ungaretti.

3. *La poesia in una stretta. La traduzione apre varchi*

“A Paul – | Ingeborg | Estate 1961”²⁰. È la dedica di Ingeborg Bachmann a Celan nel volume di Giuseppe Ungaretti da lei tradotto nel 1961: *Gedichte. Italienisch und Deutsch*²¹.

¹⁷ In Szondi, *Celan-Studien* cit., pp. 43-44; trad. it *Poetica della costanza. La traduzione di Celan del sonetto 105 di Shakespeare*, in Id., *L’ora che non ha più* sorelle cit., p. 97.

¹⁸ Giuseppe Ungaretti, *Nota*, in Ungaretti, *40 sonetti di Shakespeare* cit., p. 23.

¹⁹ *Ansprache...*, in GW III, p. 186; trad it. *Allocuzione...*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 35.

²⁰ Cit. in Gellhaus et al., *Fremde Nähe* cit., p. 482.

²¹ Ungaretti, *Gedichte. Italienisch und Deutsch* cit.

Un anno e mezzo dopo la casa editrice Suhrkamp/Insel invita Celan a tradurre proprio di Ungaretti *La terra promessa* e *Il taccuino del vecchio*. Celan avrà bisogno di due anni per rispondere alla redattrice Annelise Botond, ma accetterà. L'onda della "voglia di tradurre poesia" di cui Celan scriveva a Gisèle dalla clinica sospinge il progetto ungarettiano.

Celan nel 1966 lavorava alle bozze di *Atemwende*, che contengono anche il ciclo *Atemkristall*, frutto del lavoro della coppia Celan-Lestranger tra il 1964 e il 1966. Subito dopo comincia il lavoro di traduzione da Ungaretti. Alcune delle sue traduzioni hanno il timbro delle poesie celaniane, come se l'autore volesse in quei testi lasciare una propria firma, parlare in maschera altrui. A una nota per Annelise Botond Celan affida un'interpretazione della lingua ungarettiana tradotta nel suo tedesco che suona come una autoesegesi: "Mi sono sforzato soprattutto di mantenere le asprezze e le tensioni di cui l'originale vive"²². Lo sforzo risulta chiaramente quando si va a verificare la continuità di linguaggio e di figure, ma anche di interrogativi tra una poesia come *Weggebeizt*, da *Atemkristall*²³, e *Soffocata da rantoli* dal *Taccuino del Vecchio*²⁴.

Celan:

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,
der Büßerschnee, zu
den gastlichen
Gletscherstuben und –tischen.

Tief
in der Zeiteinschrunde,

²² Ivi, p. 486.

²³ GW II, p. 31; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 550.

²⁴ Ungaretti, *Vita d'un uomo* cit., p. 281.

beim
 Wabeneis
 Wartet, ein Atemkristall,
 dein unumstößliches
 Zeugnis.

[Erosa dai | raggi ventosi della tua lingua | la chiacchiera variopinta di ciò che ti si vive | addosso – la poesia spergiura | dalle cento lingue, | la poesia annullata. | Turbinata | via, | libera la strada attraverso nevi | di forma umana, | le nevi penitenti, fino alle | ospitali | camere e tavole dei ghiacciai. | In fondo| Nel crepaccio dei tempi, | vicino | al favo di ghiaccio | resta in attesa, un cristallo di fiato, | la tua incontrovertibile | testimonianza.]

In questa poesia, che abbiamo già incontrato più volte, e che stabilisce un *climax* nel ciclo *Atemkristall*, Celan prospetta una utopia negativa: il superamento del male, inteso come chiasso eccessivo e variopinto, altrove chiamato la “Bildersprache”, lingua per immagini. Linguaggio dalle cento lingue, maschera vuota e falsa. Negazione della parola autentica. Segue un itinerario oltre l’uomo, “fino alle tavole ospitali del ghiacciaio”. La parola autentica esiste, forse non più, o non ancora in forma di parola. È testimonianza che aspetta, paziente, in fondo a un crepaccio gelido, oltre il tempo.

Questa non-ancora-parola abita il silenzio ma aspetta di uscirne. È il luogo cui tende il tardo Celan che non vuole attingere alle figure e ai colori, e si prepara a una spedizione tra i ghiacci. Già nelle note al *Meridian* Celan scriveva, nel 1959-60:

Poesie, significa, oggi sotto questi cieli, lingua color grigio-cuore, nel tempo²⁵.

La scelta di paesaggi grigi e glaciali implica una rinuncia ai colori, non alla forma. Celan cita un “Wabeneis”, un “favo di ghiaccio”. Una costruzione naturale e geometrica (pensiamo ai favi delle api, modellati con lavoro paziente). Il favo è legato ad associazioni solari; a calore, nutrimento, vita. Il ghiaccio come miele cristallizzato, rappreso, indica una condizione di rigidità non irreversibile. Il favo è luogo chiuso e aperto nello stesso tempo, poroso, permeabile. Si intravede l’attesa possibile, uno scioglimento a venire. Nella profondità del ghiacciaio – la profondità dei tempi (ricordiamo il richiamo materno

²⁵ TCA *M*, p. 113.

dal “crepaccio del tempo”) – qualcosa resta in tensione, in attesa. Il cristallo di fiato vuole sciogliersi in parola. Sempre che questa parola, diventata cristallo, riesca a parlare, sciogliersi e rendere finalmente testimonianza. Esistono, già in *Atemwende*, e poi sempre più frequenti nelle raccolte successive, molti anticlimax che sembrano addirittura guardare con sarcasmo a questa speranza.

1967: le bozze di *Atemwende* sono pronte per la stampa. Celan continua a scrivere, tra e durante le crisi psichiche sempre più frequenti. Scrive e traduce.

Scrive. L'esperienza della “realtà” dell'altro (del tu) richiede un severo “passaggio stretto” attraverso la follia e la violenza del corpo. Col rischio permanente di distruzione definitiva della propria parola. Di questo paradosso vive la poesia tarda di Celan, che pensa fino in fondo la propria poetica. Solo nella radicale messa in questione dei suoi mezzi tecnici, espressivi, il testo poetico può continuare a sussistere.

Traduce. Proprio la traduzione offre a Celan un luogo dove gli aspetti utopici della sua poetica possono ancora mostrarsi efficaci. In questo senso l'attività del tradurre ha effetti terapeutici per la scrittura (e la vita?) del poeta. La traduzione avviene in uno spazio più aperto, più arioso rispetto a quello in cui si chiude la propria poesia, sempre più stretta e costretta, fino quasi a perdere il fiato, perdere la parola. Nella traduzione l'io lirico può dare voce alla speranza parlando “per conto di un altro”.

La traduzione del ventiseiesimo degli *Ultimi cori per la terra promessa* di Ungaretti si struttura come palinodia e variante di *Weggebeizt*:

Weggeröchelt,
da, wieder da, außer sich wieder da,
tiefer in mir und tiefer, ich hör es,
reger, lebendiger,
heller, inniger, stärker geliebt, furchtbar:
dein Wort, das erloschene²⁶.

Che letteralmente, ritradotto in italiano, suonerebbe:

Rantolata via,
là, di nuovo là, fuori di sé di nuovo là,

²⁶ GW V, p. 527.

più addentro in me e più addentro, la sento,
 più vivace, viva,
 chiara, intima, più fortemente amata, terribile:
 la tua parola, la spenta.

L'originale ungarettiano mostra alcune differenze importanti:

Soffocata da rantoli scompare,
 Torna, ritorna, fuori di sé torna,
 E sempre l'odo più addentro di me
 Farsi sempre più viva,
 Chiara, affettuosa, più amata, terribile,
 La tua parola spenta²⁷.

“La tua parola spenta”. È la chiusa di un testo che chiede una lettura d'un solo fiato, senza pause. Il lettore deve arrivare all'ultimo verso per incontrare il soggetto, la figura principale della poesia. Viene a sapere, ma solo alla fine, che il tu cui la poesia è rivolta è scomparso. “Soffocata da rantoli”. Il “röcheln”, il rantolo del moribondo è già al centro delle riflessioni di Celan su Georg Büchner:

... le ultime parole di Büchner sul letto di morte, le parole di Lenz (a Mosca) non sono documentate – è il ritorno in ciò che ancora possiede una voce, come in *Wozzeck* [*sic*] – è lingua come involuzione, dispiegamento del senso nell'unica sillaba straniera alla parola – è riconoscibile nella “sillaba originaria” rantolata, balbettata [corsivo mio]. Lingua come ritornata nel suo gergoglio – il significato è affidato alla bocca mortale, le cui labbra non riescono più ad arrotondarsi. Muta cum liquida – sostenuta dalla vocale, la rima come suono, rumore di se stessi²⁸.

“L'unica sillaba straniera alla parola” è il rantolo, suono, rumore che non è parola. Oppure, in un'altra poesia del ciclo *Die Niemandrose*, “Silbe Schmerz”, la “Sillaba dolore” (“Schmerz” in tedesco è monosillabico). Nella coincidenza degli opposti, silenzio e suono, può avvenire, nella sorda vocale del rantolo, “muta cum liquida”, un miracolo di ritorno e anabasi.

Ancora Celan:

²⁷ Ungaretti, *Vita d'un uomo* cit., p. 281.

²⁸ TCA *M*, p. 124.

Qualcosa torna dalle profondità del tempo, inaspettato, contro ogni aspettativa. Il pensiero al ritorno “atavico” della poesia vogliamo mantenerlo vivo²⁹.

L'anabasi nei versi di Celan-Ungaretti è un riemergere in un altro stato, estraniato (“fuori di sé torna”). All'essere straniero a se stesso del tu corrisponde una intima e riconoscibile presenza dell'io lirico. L'io lirico avverte il tu come voce profonda e interiore (“l'odo più addentro di me”). L'io fa del tu una esperienza psicofisica (viva, chiara, affettuosa, amata, terribile). L'io sente fisicamente il ritorno del tu, oltre la morte.

Cosa torna, dopo la morte che aveva soffocato ogni respiro? Cos'è questo tu? La parola dell'altro (dell'altra). “Spenta”. Si sposta il campo semantico dal complesso figurativo del respiro/aria a quello del fuoco/luce. La parola che ci viene incontro risorge dalle ceneri e porta con sé luce, calore, aria. È “terribile”. Testimonia del soffocamento, dell'incenerimento. La parola di questa poesia di Ungaretti risponde all'interrogativo inevaso di *Weggebeizt*. Apre la strada all'attesa espressa da favo di ghiaccio in cui riposava la testimonianza non ancora o non più parola. Nella poesia di Celan, “la tua incontrovertibile | testimonianza” [“dein unumstößliches Zeugnis”] corrisponde a “la tua parola spenta” nella poesia di Ungaretti. Figura finale in cui l'intero testo precipita, nominata solo alla fine, in entrambi i casi.

Se ora analizziamo la traduzione celaniana ci accorgiamo come Celan, traducendo, abbia messo la propria poesia a fronte della poesia di Ungaretti. La traduzione contamina i due piani.

In forme ancora più severe che nell'originale appare nella traduzione la costruzione appositiva, con la tensione che va a caricarsi tutta sull'ultimo verso. Una firma celaniana è già il primo verso “Weggeröchelt” [“rantolata via”], un evidente calco di “Weggebeizt” [“erosa via”].

Laddove l'*incipit* è una condensazione dell'originale, la chiusa viene dilatata, o dilazionata, con pause che nell'originale non si trovano. “La tua parola spenta” presuppone una lettura senza cesure. “Dein Wort, das erloschene” [“la tua parola, la spenta”] inserisce una pausa molto celaniana (ma anche hölderliniana) che integra nel verso una discontinuità tra ciò che è spento, estinto, e ciò che è redento. La

²⁹ TCA *M*, p. 129.

pausa consente l'inversione del respiro, necessaria quanto la contrazione, la compressione, la concentrazione verbale. In questo modo la traduzione si configura come creazione di prima mano del poeta Celan. La parola, una volta estinta e spenta, ritorna a essere luce, al di là dell'ultimo respiro, della polvere e della cenere di chi muore. La parola, percepibile dai sensi, si fa luce. È uno dei motivi portanti di *Es ist alles anders*³⁰. Nella visionaria progressione di luoghi e corpi che si scambiano membra e voce, l'io e l'altro si compenetrano dando luogo a un attimo epifanico di luce e vita. Intimo, chiaro, terribile come un'alba. In quel caso l'io e il tu si identificavano con Paul Celan e Osip Mandel'stam. La formula del ritorno era anche a livello fonico usata come formula magica che propiziava un nuovo inizio. Il ricrescere di arti, occhi e mani su corpi e visi mutilati è usato invece da Ungaretti in modo esplicito nell'ultimo componimento del *Taccuino del vecchio: Per sempre*. Anche questo testo tematizza un ritorno dai morti, nella memoria profonda del sogno. Viene isolato un momento in cui "... la parola, nel senso di 'ricordo', [...] romp[e] la cecità del sentimento"³¹, e restituisce luce. Nel sogno trova luogo l'utopia di integrità fisica e psichica che già Ungaretti cercava traducendo Shakespeare. La stessa integrità extratemporale ed extraterritoriale, ovvero immortalità puntuale è presente in *Es ist alles anders* di Celan come in *Per sempre* di Ungaretti. La non-mortalità che entrambe le poesie configurano è possibile solo se ci si lascia permeare dalla voce dell'altro. La voce viene avvertita, in entrambe le poesie, innanzitutto come sensazione corporea. Un movimento, che affonda nel profondo dell'io come dolore e *memoria* per riemergere poi in forma di parola. Già ungarettiana, prima che celaniana, è pure la forma del futuro anteriore, il parlare postumo osservato in *Die Nachzustotternde Welt*³².

Celan tradusse *Per sempre* nel 1967/68, ma conosceva il testo già dall'estate del 1961, nella traduzione di Ingeborg Bachmann³³.

Il testo di Ungaretti:

³⁰ Cfr. *supra*, pp. 124-125.

³¹ Ungaretti, *Nota*, in Id., *Vita d'un uomo* cit., p. 23.

³² Cfr. *supra*, pp. 122-136.

³³ Per un confronto tra le traduzioni ungarettiane di Bachmann e Celan, cfr. Giovanni La Guardia, *Due poesie*. Cantetto senza parole e *Per sempre di Giuseppe Ungaretti tradotte da Ingeborg Bachmann e Paul Celan*, "AION – Sezione Germanica", ns, XIII, 1 (2002), pp. 193- 214.

Per sempre
 Roma, il 24 maggio 1959

Senza niuna impazienza sognerò,
 Mi piegherò al lavoro
 Che non può mai finire,
 E a poco a poco in cima
 Alle braccia rinate
 Si riapriranno mani soccorrevoli,
 Nella cavità loro
 Riapparsi gli occhi
 E d'improvviso intatta
 Sarai risorta, mi farà da guida
 Di nuovo la tua voce, per sempre ti rivedo³⁴.

La versione di Celan:

Ohne ein Gran von Ungeduld geh ich ans Träumen,
 mache ich mich an die Arbeit, die nicht mehr enden kann,
 und nach und nach an der Spitze,
 tun sich den wiedergeborenen Armen
 hilfreiche Hände auf,
 in deren Höhlung
 tauchen die Augen auf, wieder spenden Licht, aufs neue,
 du wirst auferstanden sein, unversehens
 eine Unversehrte, und es geleitet mich
 erneut deine Stimme,
 für allezeit seh ich dich wieder³⁵.

Rom, am 24 Mai 1959

Questa traduzione riportata in italiano suonerebbe:

Senza un grano d'impazienza me ne vado a sognare,
 mi metto al lavoro che non può mai finire,
 e poco a poco in cima,
 si aprono sulle braccia rinate
 mani soccorrevoli,
 nella cui cavità si aprono occhi, ridonano luce, di nuovo,
 sarai risorta, all'improvviso

³⁴ Ungaretti, *Vita d'un uomo* cit., p. 286.

³⁵ GW V, p. 539.

intatta, e mi fa da guida
 di nuovo la tua voce,
 per sempre ti rivedo.

Se torniamo a *Es ist alles anders* ci accorgiamo subito del lessico celaniano migrato in questa traduzione. Innanzitutto l'uso magico-mantico della parola *wieder* [ri-, di nuovo] e dei suoi composti, il gioco di assonanze in -i e in -e³⁶. Nella traduzione celaniana raddoppiano le connotazioni del ritorno (“ridonano luce, di nuovo”), si smorza il tono alto ungarettiano “senza niuna impazienza” nella traduzione “ohne ein Gran von Ungeduld” [“senza un grano d'impazienza”], più colloquiale; così “mi piegherò al lavoro” diventa “mache ich mich an die Arbeit” [“mi metto al lavoro”], in un registro più piano. Totalmente celaniana è la trasposizione di “e d'improvviso intatta | sarai risorta” in “uversehens | eine Unversehrte” (“all'improvviso | una [donna] intatta, sarai risorta”) dove il parallelismo *UNVERSEhens* – *UNVERSEhrte* unisce a livello ritmico, fonico, sintattico l'epifania immediata della ritrovata integrità.

Non si tratta solo di continuità o riconoscimento tematico e figurale, bensì di ri-creazione dell'altro, e di se stesso, occupando lo spazio aperto dalla propria lingua messa in relazione con la lingua di un altro. Dove il poeta Celan sente sempre più compresso lo spazio della propria poesia dura, irritata e irritante, il traduttore Celan ritrova fiato per dire, per respirare, nel confronto con un altro poeta, straniero. Un poeta (Ungaretti), forse frainteso peraltro da Celan, proprio perché sovrainterpretato alla luce della propria poesia. Come gli accade, in misura ancora più intensa e incisiva per la propria poetica, con Benn, Valéry, Mandel'stam. E tuttavia proprio l'unilateralità delle interpretazioni celaniane (che potremmo anche definire bilateralità delle traduzioni) consente di stabilire l'angolo d'incidenza della sua relazione con altri autori, da lui scelti per orientare la propria poesia, memoria, identità – ora in cerca di convergenze, ora stabilendo differenze.

³⁶ Ma si veda anche il lavoro sulle vocali *i-i-e* in *Keine Sandkunst mehr*, cfr. *supra*, p. 37.

Capitolo ottavo

Rigenerare?

MEFISTOFELE: Sprofonda allora! Potrei dire: Sali!
È lo stesso. Fuggi da quanto ha già forma
Agli aperti reami delle forme possibili.
Godi a vedere, da tanto tempo estinta, svolgersi
Come un corteo di nuvole una folla.
Scuoti la chiave, allontanala!

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, II, vv. 6275-6280¹

Be-
vuto hai tu,
ciò che mi venne dai padri
e di là dai padri:
Pneuma –:

Sperma

Paul Celan, primo abbozzo di *Benedicta*²

1. *L'assenza*

Quale poesia può rigenerare dal nulla, dall'assenza? Celan sembra rispondere alla domanda con poesie che si fanno leggere come testi a fronte di un "Tu" che è silenzio, corpo nella sua fisicità estrema (morte) o psiche nella sua sofferenza estrema (follia). Il silenzio pieno, l'eros disperato e la follia sembrano indicare al di là del cer-

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, *Frankfurter Ausgabe*, a cura di Albrecht Schöne, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994, pp. 217-218; trad. it. adattata da Id., *Faust*, a cura di Franco Fortini, Mondadori, Milano 1970, II, pp. 554-557.

² TCA NR, p. 75.

chioso, del limite dinanzi al quale il poeta si pone. Questo limite, con Celan, va oltrepassato anche a costo di una scrittura che dal silenzio (morte, follia) rischia di farsi divorare. La lettera non scritta, chiusa in una bottiglia, potrebbe approdare fino al proprio destinatario; oppure, molto più probabilmente, rompersi contro gli scogli, sparire nell'onda vuota.

2. *Scrivere: espirare*

“Come nel polmone, così sulla lingua”, diceva mia madre. Ha a che fare col respiro. Bisognerebbe finalmente imparare a leggere nella poesia questo respiro, questa unità di respiro; nei *cola* il senso si trova in modo più veritiero che nella rima; forma [*Gestalt*] della poesia: è presenza del singolo, essere che respira³.

In questa annotazione, datata 30 maggio 1960, Celan cerca di rendere fecondo un tipo particolare di silenzio “che ha a che fare col respiro”. Potremmo definirlo silenzio pieno, silenzio vivo. Il silenzio che prelude all'espiazione, il silenzio delle pause del respiro, colto nel momento dell'inversione, [“Atemwende”]⁴: passaggio dall'inspirazione all'espiazione, in cui entrambi i movimenti sono presenti in potenza. Si tratta di una cesura, il “colon” richiamato nell'annotazione, sintagma tra due pause e insieme passaggio. È pratica ben nota alla liturgia ebraica, che chiama appunto “svolta del respiro” la pausa del testo e della recitazione ad alta voce tra un versetto e l'altro della Bibbia⁵.

³ Cfr. TCA M, p. 108.

⁴ Nel *Meridiano* la lingua della poesia possiede “forma”, e nello stesso tempo è “respiro”, “direzione”, “destino” (GW III, p. 188). E ancora: “Poesia: può significare una svolta del respiro” (GW III, p. 195); trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., pp. 4, 13; Sull'aspetto mistico-pneumatico della poesia e poetica di Celan cfr. Lydia Koelle, *Pneumatisches Judentum* cit.; ma v. anche Dietlind Meinecke, *Wort und Name* cit., pp. 121 sgg., 81 sgg., Raimar Zons, *Atemwenden bei Paul Celan*, in Jamme-Pöggeler (a cura di), *Der glühende Leertext* cit., 1993, pp. 143-162; maggiori indicazioni bibliografiche *supra*, pp. 98-99.

⁵ Cfr. Giulio Busi, *Simboli del pensiero ebraico. Lessico ragionato in settanta voci*, Einaudi, Torino 1999, p. VIII; ma anche le annotazioni di Celan per il *Meridiano* in TCA M, p. 109: “Unità di respiro” (Buber), cola | “intasamenti del respiro” | “dotato e privo di voce nello stesso tempo”. Per una trattazione più generale cfr. lo studio di antropologia

Celan insiste sull'impronta unica e insostituibile dell'io che marca la scrittura poetica. È questa presenza fisica, storica, che – nelle parole di Celan – “respira” nel testo:

La poesia: la traccia del nostro respiro nella lingua[.]

Il fiato del nostro essere mortali, insieme al quale un frammento di lingua [“Sprache”] trapassa nel nulla. E in questo modo nasce quel vuoto [“Vakanz”] in grado di dare forma al Nuovo⁶.

Il ritmo regolare inspirazione/espiazione a volte si blocca. Allora al dato fisiologico si sovrappone quello emotivo: l'aria trattenuta è legata a reazioni di dolore, paura. Lo sanno le madri, che rispondono al dolore del parto con una (contro-produttore) inspirazione spontanea. E se passiamo da un ambito di vita (in cui il dolore è generatore) a una situazione di morte (in cui il dolore paralizza di fronte all'assurdo), la reazione fisica è la stessa: è il silenzio di chi tira su il fiato e lo trattiene.

Entrambi i fenomeni dolorosi citati, quello mortale e quello vitale, riguardano da vicino la poesia di Celan. Una poesia di estremo rigore formale, piegata da un dolore “creaturale”⁷. Poesia fatta di parole, ma anche di concretezza fisica e storica. La forma rigida e calcolata della “Kunst” (che per Celan è l'arte intesa come tecnica), è in grado di catturare proprio il momento paralizzante, meduseo dell'“inversione del respiro”:

forse qui possiamo tenere a mente [...] l'elemento meduseo della poesia [...]; ti sta davanti in silenzio; ti toglie il – falso – respiro; e tu ti ritrovi al punto dell'inversione del tuo respiro⁸.

Proprio nella sua esattezza che rischia di paralizzare la fluidità della poesia, del respiro, della vita, l'arte impone una pausa, una costrizione, una rinuncia all'espressione immediata. Ne consegue il superamento del “falso” respiro, della parola inautentica.

linguistica di Giorgio Banti-Francesco Giannattasio, *Poetry*, in Alessandro Duranti (a cura di), *A Companion to Linguistic Anthropology*, Blackwell, Cambridge Mass-Oxford 2004, pp. 290-320, in cui vengono descritte le pratiche di cantillazione in rapporto al respiro e alla nascita del POD (Poetic Organized Discourse) nelle più diverse culture in un'ottica comparativa; cfr. anche l'importante studio di Corrado Bologna, *Flatus vocis. Antropologia e metafisica della voce*, Il mulino, Bologna 1992.

⁶ TCA M, p. 115.

⁷ Cfr. sempre in *Der Meridian*, in GW III, pp. 191, 192, 199; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., pp. 9, 17.

⁸ TCA M, p. 123. La sottolineatura è di Paul Celan.

3. *La lingua che nasce dal silenzio*

La parola che fa rivivere la lingua della madre, spunta le armi alla voce mendace degli aguzzini nazisti. Recuperare l'ombra, il respiro di un "silenzio pieno" al tedesco produrrà un linguaggio ridotto, tagliente, duro e franto a sua volta⁹. Celan lo realizza letteralmente, fuori di ogni metafora in... *rauscht der Brunnen* [... *mormora la fontana*]¹⁰:

Ihr gebet-, ihr lästerungs-, ihr
gebetscharfen Messer
meines
Schweigens.

Ihr meine mit mir ver-
krüppelnden Worte, ihr
meine geraden.

[...]

[Voi affilati da preghiere – da bestemmie, | affilati da preghiere coltelli | del mio | silenzio. | Voi parole mie come me de- | formi, voi | mie diritte. | [...]]

Il nuovo "parlare" celaniano (e con esso l'integrità dell'uomo) comincia ad articolarsi proprio qui, in ...*rauscht der Brunnen*. Il processo descrive il passaggio dall'afasia traumatica al sillabare, nelle forme della nenia. L'ombra della parola "uomo", e dell'uomo stesso, prende la forma del suo essere stato fatto a pezzi, disgregato; e quindi della fatica del riassemblarsi.

Wir werden das Kinderlied singen, das,
hörst du, das
mit den Men, mit den Schen, mit den Menschen¹¹, [...]

[Canteremo la nenia, quella, | mi senti? quella | dell'uo, del mo, dell'uomo, [...]]

⁹ Sul compito etico ed estetico di far nascere dal nulla una lingua nuova, cfr. Christoph Jamme, *Paul Celan. Sprache – Wort – Schweigen*, in Jamme-Pöggeler (a cura di), *Der glühende Leertext* cit., pp. 213-226.

¹⁰ GW I, p. 237; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 401.

¹¹ *Ibidem*.

In *Die Niemandsrose* Celan letteralmente “sillaba” [“buchstabiert”]¹². “Buch-stabieren” significa sillabare. In tedesco è formata dalla parola “Buchstabe” [“lettera dell’alfabeto”]. “Buch” significa libro (e legno di faggio con cui si componevano le rune) e “Stab” bastone, verga, asta (“Pilgerstab” bastone del pellegrino, “Mosesstab” la verga di Mosé, per fare due esempi). Analizzando queste associazioni (non convogliabili nell’italiano “sillaba- sillabare”) abbiamo una illustrazione eloquente della tecnica con cui Celan disaggrega le parole nelle loro componenti semantiche e sintattiche, rendendone visibili gli strati, generando rimandi e sensi sempre nuovi, poi lasciati “parlare” tutti insieme. Un modo che ricorda il procedimento cabalistico ricordato da Scholem:

Dalla combinazione delle lettere di cui è composta la lingua divina viene creata ogni cosa¹³.

Si può seguire il percorso della rinominazione in *Hüttenfenster*¹⁴ [*Finestra di capanna*], parte del ciclo *Die Niemandsrose*. Il titolo ricorda la ricorrenza di *Sukkot, Festa delle capanne* [*Laubhüttenfest*] o *Festa dei tabernacoli*, di origine antichissima, attestata già in *Levitico* (13, 39), e legata alle celebrazioni per la vendemmia¹⁵. Cade il

¹² In *Die Silbe Schmerz*: “buch-buch-buch-stabierte” (in GW I, p. 280; trad. it. *La sillaba Schmerz*, in Celan, *Poesie cit.*, pp. 483, 485): “silla-silla-sillabava”; o in *Tübingen, Jänner*: “wir werden lallen-und lallen” (GW I, p. 226; trad. it. *Tubinga, gennaio*, in Celan, *Poesie cit.*, p. 381). Sulla balbuzie dei profeti, messa in relazione con la volontà di esprimere l’infinito in parole finite, cfr. Gerschom Scholem, *Das Ringen zwischen dem biblischen Gott und dem Gott Plotins in der alten Kabbala*, in Id., *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, p. 24. Sulla struttura delle nenie infantili in rapporto alla formazione del linguaggio poetico, cfr. Roman Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia* (1960) in Id., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966; Ruth E. Lorbe, *Innerdem und Ausserdem, Polykarp und Polyphem. Elemente der Kinderlyrik bei Paul Celan*, in Joseph P. Strelka (a cura di), *Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans*, Peter Lang, Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris 1987.

¹³ Cfr. Gerschom Scholem, *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala* in Id., *Judaica cit.*, III, p. 20: “Die Buchstaben der göttlichen Sprache sind es, durch deren Kombination alles geschaffen ist”.

¹⁴ GW I, pp. 278-279; trad. it. sotto il titolo di *Finestra di baracca* in Celan, *Poesie cit.*, pp. 479-481.

¹⁵ Ciò resta evidente nei rituali a essa collegati: abitare per sette giorni in capanne costruite con ramaglie [*svenai*], imbandire libagioni di acqua per chiamare la pioggia, portarle in processione intorno all’altare l’ottavo giorno, tenendo in una mano il mazzo [*lulab*] fatto con tre specie di ramoscelli (salice, mirto e palma) e nell’altra un frutto di limone [*etrog*].

quinto giorno dopo Jom Kippur. Ad essa la tradizione collega il ricordo delle capanne (*Sukkah* significa capanna) in cui i bambini vivevano durante l'esodo. La memoria lega dunque *Sukkot* idealmente alla pasqua, in virtù dei bambini, i primogeniti risparmiati dall'Angelo sterminatore prima dell'esodo [*Pessach*]¹⁶. Ricordiamo che il nome ebraico di Celan era proprio Pessach (lui, davvero risparmiato dallo sterminio, ma non dalle sue conseguenze)¹⁷. La “capanna” in *Hüttenfenster* è il corpo stesso (corpo fisico, corpo mistico). Il suo “occhio” è scuro, ed è “finestra”. In quella finestra (in quell'occhio) si raccoglie quello era e rimane mondo: l'oriente errante (la *sukkah* di ogni bambino durante l'esodo era, per definizione, errante). Da qui parte il percorso mistico della rinominazione:

Das Aug, dunkel:
als Hüttenfenster.

[L'occhio, scuro: | come finestra di capanna.]

Nella patria interiore e ricordata, che è *pneuma*, errante insieme a chi la ricorda, si può abitare. Chi ci abita? L'est errante, i sospesi diventati fumo e nuvola, ciò che resta di uomini (anche non ebrei) ed ebrei (“l'ebraicità [*das Jüdische*] è solo *una* delle forme dell'umano [*des Menschlichen*]”)¹⁸.

¹⁶ Cfr. Johannes Pedersen, *Israël. Its life and culture*, 4 voll., Oxford UP, London 1926-1940, repr. 1959, II, pp. 418-425; Hans J. Kraus, *Gottesdienst in Israël, Studien zur Geschichte des Laubhüttenfestes*, Kaiser Verlag, München 1954; Jan van Goudoever, *Biblical Calendars*, Brill, Leyde 1959, pp. 30-36.

¹⁷ La *Festa delle capanne* si attesta come momento di celebrazione dell'attesa messianica insieme alle altre feste annuali. Nel giudaismo della diaspora il carattere messianico si accentua. In *Zaccaria* si vede il Messia “posare i suoi piedi sul Monte degli Ulivi, che sta di fronte a Gerusalemme sul lato dell'Oriente” (15, 5); “delle acque vive usciranno da Gerusalemme” (16, 8) e “tutte le nazioni” saliranno “a Gerusalemme per celebrare la festa dei Tabernacoli” (14, 16); essa si collega dunque ad altre feste di contenuto escatologico, come la festa del rinnovamento dell'alleanza da parte del re (richiamata da Celan, lo abbiamo già visto, in *Es ist alles anders*); cfr. Marcel Simon, *Vetus Israel. Etude sur les relations entre chretiens et juifs dans l'empire romain*, Boccard, Paris 1948, p. 338; Kraus, *Gottesdienst in Israël, Studien zur Geschichte des Laubhüttenfestes* cit.

¹⁸ Lettera di Paul Celan a Gottfried Bermann-Fischer, del 14 dicembre 1963; cfr. Gottfried e Brigitte Bermann-Fischer, *Briefwechsel mit Autoren*, a cura di Reiner Stach e Karin Schlapp, Fischer, Frankfurt am Main 1990, pp. 617-659: 641.

Es sammelt,
 was Welt war, Welt bleibt: den Wander-
 Osten, die
 Schwebenden, die
 Menschen-und-Juden,
 das Volk-vom-Gewölk, magnetisch
 ziehts, mit Herzfingern, an
 dir, Erde:
 du kommst, du kommst,
 wohnen werden wir, wohnen, [...]

[Raccoglie | ciò che fu mondo, che mondo rimane: l'est | ramingo, i | sospesi, gli | uomini-e-giudei, | quella nuvolaglia di popolo, e con magnetiche | dita mosse dal cuore ti sta | tirando, Terra: | e tu vieni, vieni, | noi abiteremo, abiteremo, [...]]

Ma questo qualcosa da “occupare”, da “abitare”, cos'è?

wohnen werden wir, wohnen, etwas

– ein Atem? ein Name? –

[noi abiteremo, abiteremo qualcosa || – un respiro? un nome? –]

Questo qualcosa, forse respiro, forse nome, forse respiro e nome, è un'ala d'angelo (l'angelo di *Pessach*?) che appare veloce nel testo. Il volo è come un tratto che unisce su una carta geografico-astronomica alto e basso, aldiqua e aldilà, sguardo di uomo e grandezza di stella, in una prospettiva escatologica ben nota alla tradizione della festa delle capanne. Il tratto si fa raggio luminoso. E con gesto tipicamente celaniano, trascina nel territorio di questo testo frammenti da Baudelaire, *La Mort des Pauvres*, l'unica poesia baudelaيرية da lui mai tradotta¹⁹.

¹⁹ Cfr. GW IV, pp. 820-821. Sulla traduzione di Celan da Baudelaire cfr. Bernd Witte, *Eine Poetik des Todes. Celans Baudelaire-Übertragung und das Motiv des Todes in seinem Spätwerk*, in Chain Shoham-Bernd Witte (a cura di), *Datum und Zitat bei Paul Celan*, Peter Lang, Bern et al. 1987, pp. 229-242; cfr. inoltre Baer, *Traumdeutung* cit., p. 17. I titoli provvisori dati a *Hüttenfenster* da Celan erano *Hommage à Quelqu'un* [Omaggio a Qualcuno], e *Statt eines Winks* [Invece di un cenno] (cfr. TCA NR, p. 120 sgg.). Nel commento a questa poesia in DG, p. 708 Barbara Wiedemann indica, avvertendo però di non avere prove documentarie, in Johannes Bobrowski, autore della poesia *Sarmatische Zeit*, il possibile destinatario dell'omaggio e del cenno. *Sarmatische Zeit* [Età sarmatica] si riferisce al pogrom di Vitebsk. Ma altrettanto evidenti mi sembrano i cenni, e l'omaggio, a Baudelaire. L'uno non esclude l'altro.

Due tradizioni di “ebrei e non ebrei”, quella ebraica antica (dell’oriente errante) e quella occidentale moderna (del francese Baudelaire) vengono chiamate a testimoniare nel momento della ri-generazione, con esiti di segno opposto. Leggiamo Baudelaire, *La Mort des pauvres*, nelle *Fleurs du Mal*, pubblicata tra *La Mort des Amants* e *la Mort des Artistes*, facendo attenzione agli elementi sottolineati.

C’est la Mort qui console, hélas! Et qui fait vivre;
C’est le but de la vie, e c’est le seul espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le cœur de marcher jusqu’au soir;

A travers la tempête, et la neige, et le givre,
C’est la clarté vibrante à notre horizon noir;
C’est l’auberge fameuse inscrite sur le livre,
Où l’on pourra manger, et dormir, et s’asseoir ;

C’est un Ange qui tient dans ses doigt magnétiques
Le sommeil et le don des rêves extatiques,
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus;

C’est la gloire des Dieux, c’est le grenier mystique,
C’est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
C’est le portique ouvert sur les Cieux inconnus!²⁰

Da Baudelaire migrano immagini, intrecciandosi con i significati ebraici: le dita magnetiche dell’angelo della morte, una dimora per chi è nudo e privo di tutto, la patria antica (che è la morte).

Per giunta, nella strofa successiva di *Hüttenfenster*, l’angelo appare goffo come l’albatros di un’altra ben nota poesia di Baudelaire, zoppica come lui (ma non zoppicava anche Mosè dopo aver incontrato Dio? – l’oscillazione è continua).

²⁰ “La Morte ci consola, ahimé, e ci fa vivere; lo scopo | dell’esistenza, la sola speranza che, come un elisir, ci sostiene e | ci inebria, facendoci coraggio per arrivare a sera; || lei, che attraverso la tempesta, la neve e il gelo, dà un | vibrante chiarore al nostro nero orizzonte; è la locanda | famosa in cui si parla nel libro, dove si potrà sedere, e | e mangiare, e dormire; | lei l’Angelo che racchiude fra le sue dita magnetiche il | sonno e il dono dei sogni estatici, lei che rifà il letto alla gente povera e nuda: || gloria divina, granaio mistico, borsa del povero e sua | patria antica, portico aperto su cieli sconosciuti!”; cfr. Charles Baudelaire, *La Mort des Pauvres*, trad. it. *La morte dei poveri*, in Id., *I fiori del male*, con testo a fronte, introduzione di Giovanni Macchia, traduzione di Attilio Bertolucci, con una nota di Giovanni Raboni, Garzanti, Milano 1999, pp. 242-245.

geht im Verwaisten umher,
 tänzerisch, klobig,
 die Engels-
 schwinge, schwer von Unsichtbarem, am
 wundgeschundenen Fuß, kopf-
 lastig getrimmt
 vom Schwarzhagel, der
 auch dort fiel, in Witebsk,

[va in giro nella terra orfana, | danzando, goffamente; | l'ala | d'angelo,
 gravata dall'Invisibile, | al piede straziato; assestata, | zavorrando la testa, | da
 quella grandine nera che | cadde anche lì, a Vitebsk,]

Ma l'angelo-albatros-filottete-mosé celaniano è gravato sulle ali da un orrore invisibile, un'aria pesantissima, il suo piede ferito, la sua testa sono colpiti e soffrono sotto il peso della grandine nera che chiama un *tertium* nel testo: la città natale di Chagall, nei cui quadri resta traccia indelebile del mondo ebraico-orientale scomparso, con i suonatori, gli innamorati, gli animali sospesi nell'aria. Tutto questo è stato travolto. Su Vitebsk, nel 1942, si abbatté un ferocissimo *pogrom*, di notte.

und sie, die ihn säten, sie
 schreiben ihn weg
 mit mimetischer Panzerfaustklaue! –,

[– e loro, quelli che l'hanno seminata, | loro la scancellano con il | mime-
 tico artiglio del *panzerfaust!*]

L'artiglio, il pugno corazzato: il contrario della mano magnetica; notiamo l'assonanza ossimorica *magnetisch-mimetisch*, magnetica la mano, mimetico (in divisa?) il pugno, l'artiglio.

Ma rovesciando la prospettiva tra cielo e abisso, e vincendo la violenza, il raggio parte dalle tombe e si proietta verso il firmamento. Come si può leggere ne *La Mort des Artistes* – immediatamente successiva a *La Mort des Pauvres* nel volume delle *Fleurs du Mal* – gli artisti “n'ont qu'un espoir”: “C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau, | Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau!”²¹. Fiorisce la memoria, nel testo di Celan:

²¹ Ivi, p. 245: “Non resta che una speranza [...], | che la Morte, sospesa come un nuovo sole, faccia | sbocciare | i fiori del loro cervello”.

geht, geht umher,
 sucht,
 sucht unten,
 sucht droben, fern, sucht
 mit dem Auge, holt
 Alpha Centauri herunter, Arktur, holt
 Den Strahl hinzu, aus den Gräbern,

geht zu Ghetto und Eden, pflückt
 das Sternbild zusammen, das er,
 der Mensch, zum Wohnen braucht, hier,
 unter Menschen,

[Va, va in giro, | cerca, | cerca sotto, | cerca sopra, lontano, cerca | con l'occhio, porta giù | Alpha Centauri, Arturo, porta anche | il raggio, che viene dalle fosse, | va fino al ghetto e all'Eden, raccoglie | tutta la costellazione, di cui lui, | l'uomo, ha bisogno per abitare, qui, | tra uomini,]

Il raggio-volo luminoso ripercorre i cieli. Restituisce senso alle stelle e, al tempo stesso, all'antico alfabeto in cui ogni lettera è astro, fascio di luce sacra. Ancora *Hüttenfenster*:

schreitet
 die Buchstaben ab und der Buchstaben sterblich-
 unsterbliche Seele,
 geht zu Aleph und Jud und geht weiter,

baut ihn, den Davidsschild, läßt ihn
 aufflammen, einmal,

läßt ihn erlöschen – da steht er,
 unsichtbar, steht
 bei Alpha und Aleph, bei Jud,
 bei den andern, bei
 allen: in
 dir,

Beth, – das ist
 das, Haus wo der Tisch steht mit

dem Licht und dem Licht.

[passa | in rassegna le lettere e delle lettere l'anima mortale- | immortale, | va da Aleph e Jud e continua, | lo costruisce, lo scudo di David, lo fa | avvampare, una volta | lo fa spegnere – sta lì, | invisibile, sta | presso Alpha e Aleph, presso Jud, | presso le altre, | presso tutte: in | te, | Beth, – questa è | la casa, dove sta la tavola | Con la luce e la luce.]

Aleph è lo *spiritus lenis* che imposta nell'ebraico ogni enunciazione vocalica. Simmetrica e complementare a Jud, che nel suono ricorda la parola *Jude* e la *Yod*, e secondo Scholem “segna in un simbolo visibile il punto originario della lingua”²². E come osserva Bevilacqua, indica le prime due lettere della parola “Erez Israel” [Terra d'Israele]²³. *Beth*: la lettera iniziale della Bibbia, indica “la casa (*bet*) della bellezza, vale a dire, Tribunale (*bet*) del Santo [...]; egli si fa pagare dai malvagi e corrisponde la mercede ai giusti; [...] il suo attributo è la potenza”²⁴. *Bet* è luogo in cui poter abitare. *Yod*, iniziale del nome impronunciabile di Dio, “è l'attributo del regno santo, rivolto verso il luogo santo, intelletto e luce, allude al patto santo, sigillo nel segno del patto santo, *che la giustizia chiama ai suoi piedi* (*Is* 41,2), e indica altresì l'ultima *he*²⁵, *in cui abita la giustizia* (*Is* 1, 21). Essa è benedizione, vita e cibo per la terra inferiore, giacché è il punto centrale, tutta luce dell'intelletto, senza forma né somiglianza alcuna”²⁶. È la decima *sefirah*; per questo “le dieci lettere alludono alle dieci sefiroth, legate l'una all'altra, così da formare una cosa unica e un'unica forza”²⁷. Alfa-beto: l'insieme delle lettere viene sillabato, come già in ... *rauscht der Brunnen* era stata sillabata la parola “Uo-mo” (“Men-Schen”). Vocali e consonanti originarie, macro- e microcosmo, uomo e creazione sono intrecciati, proiettati nel cielo, in una formula di poesia cabalistica²⁸. L'inversione del respiro, la pausa localizzata nel bianco che circondava, nella prima parte di *Hüttenfenster*, il verso isolato, che abbiamo già letto: “Ein Atem? Ein Name? –” [“Un respiro? Un nome? –”], viene in questo caso seguita

²² Cfr. Scholem, *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala* in Id., *Judaica* cit., III, p. 38.

²³ Cfr. Celan, *Poesie* cit., p. 1371.

²⁴ *Sefer ha-temunah. Il libro della figura*, in Busi-Loewenthal, *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo* cit., pp. 245-346: 248.

²⁵ La seconda *he* del nome *Yhwh*. Cfr. Ivi, p. 251n.

²⁶ Ivi, p. 251.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Sulla corrispondenza tra stelle e lettere dell'alfabeto, cfr. Scholem, *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala* in Id., *Judaica* cit., III, pp. 37-57.

da una espansione (si potrebbe dire: espirazione) creatrice. Il volo luminoso dell'angelo conduce a una doppia luce, che ricorda le due candele accese sui tavoli durante la festa della capanne: "la luce e la luce" dell'ultimo verso. Abitare del respiro, del nome, nello splendore²⁹. Il *Sefer ha-temunah* [Il libro della figura] spiega che l'*aleph* "[nella] sua forma racchiude tre attributi: sapienza, intelligenza e bellezza; anche la stessa *sefirah* della bellezza deriva infatti dall'attributo dell'*alef*. [...] Quando gli ebrei [...] compiono la sua³⁰ volontà, essa viene data per mezzo della bellezza. La forma della *alef* è composta da due *yod* tra le quali si trova una *waw*. Essa domina nell'ora di Venere".

La lettera ebraica *aleph* è dunque legata al pianeta più fulgido, Venere. Così l'*alpha* greca dà nome alla stella più brillante di ogni costellazione. *Alpha* Centauri, citata nel testo, è la stella più luminosa della costellazione del *Centauro*, visibile in Palestina, a latitudine più bassa, ma non in Francia; mentre *Arturo* è la stella più brillante della costellazione del *Botes* visibile nei cieli settentrionali³¹. In *Hüttenfenster* l'occhio che contempla il cielo arriva in alto e in basso, il suo sguardo insegue una traiettoria che, come un meridiano terrestre, unisce emisfero boreale ed emisfero australe.

Aleph segna l'inizio e la fine: "l'ora di Venere", secondo le stagioni, è il crepuscolo, prima luce astrale dopo il tramonto e ultima dell'auro-ra, quando il sole è già – o ancora – nascosto, ma ancora spande la sua luce, diffusa, nel cielo. Venere che brilla dunque sullo sfondo di una sorgente luminosa celata, è luce su luce (Celan: "con la luce e la luce"). La lingua, il significato, la luce che nascono dall'oscurità, dal silenzio. Una situazione rara nella poesia celaniana, limitata ad alcuni testi in *Niemandrose*³², nei quali vibra ancora l'energia lontana delle visioni profetiche; ricordiamo il brano di Buber sottolineato da Celan nel suo esemplare del *Daniel*³³, che rivive nei versi di *Hüttenfenster*:

²⁹ La luce e la luce, nel *Bahir*: "A che cosa si può paragonare [la Torah]? A una stanza nascosta in fondo alla casa. Nonostante sia giorno e vi sia all'esterno una grande luce, in quella stanza non si vede nulla finché non vi si introduca una fiaccola. Così è per la Torah orale: nonostante sia essa stessa una luce, ha bisogno della Torah scritta, per eliminare le sue difficoltà e spiegare i suoi misteri"; cfr. *Sefer-ha-bahir. Il libro fulgido Bahir*, in Busi-Loewenthal, *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo* cit., pp. 190-191.

³⁰ La volontà di Dio.

³¹ Grazie a Laura Miglio, astronoma: ha letto insieme a me questi versi.

³² Si pensi a *Es ist alles anders*, cfr. supra, cap. 4.

³³ Cfr. supra, p. 102.

Di Henoch, che vagava con gli Elohim, si racconta che fosse diventato uno di quegli angeli che sono tutti occhio e ali. Così è il poeta. Tutta la sua persona percepisce le cose, e tutta le sorvola. Egli è tutto dentro l'uno di cui fa esperienza, ma è già e ancora in tutto ciò che è altro, nello stesso tempo... Si abbevera per sempre, come il Poeta nel Purgatorio, ad entrambe le fonti: Lete e Mnemosyne, che Dante chiama Eunoë. Poetare è uno scegliere nell'infinità; e questo scegliere non è un curiosare, non è un cercare, non è un setacciare, ma è un fuoco, che ha la forza di purificare e di fondere.

Ma la capacità di fondere e scegliere nella rete dei rapporti in Celan non porta mai a soluzioni conciliatorie. Si può leggere questa poesia a fronte di diversi sistemi di referenza: tra oriente e occidente, tra ebraismo e arte moderna, che fanno continuamente oscillare gli accenti tra la vita e la morte.

Nella tarda poesia *Schneepart* (*Parte di neve*, che dà il titolo alla raccolta postuma, ma già autorizzata da Celan) leggiamo una variazione del motivo della finestra di capanna:

SCHNEEPART, gebäümt, bis zuletzt,
im Aufwind, vor
den für immer entfensterten
Hütten:

Flachträume schirken
übers
geriffelte Eis;

die Wortschatten
herausshaun, sie klaffern
rings um den Krampen
im Kolk.

[PARTE DI NEVE, inalberata, fino all'ultimo | nel vento che si leva, davanti | alle capanne per sempre | sfenestrate: | lanciare a rimbalzello | levigati sogni | sul ghiaccio striato; | estrarre a scalpello l'ombra | delle parole, accatastarle | intorno al gancio | nella fossa sott'acqua.]

“Parte” si intende come voce musicale, canto. Il canto della neve, nonostante delle finestre dei *sukkot*, non sia rimasto nulla se non un *vacuum*. Sopravvive il canto della neve. È un suono di pietra (ombra di parola, di sogno) lanciato su una superficie ghiacciata, un gioco da

ragazzi su una sponda invernale. Pietruzze, forse cristalli scalpellati (dal ghiaccio?), messi in salvo, forse, in una fossa sotto l'acqua. In questa poesia, però, non c'è movimento "verso l'alto". Le vie dell'anabasi, nel tardo Celan, sembrano seguire piuttosto le traiettorie del corpo.

4. *La lingua del corpo*

Nel Celan più tardo l'atto del sillabare le parole accompagna un balbettare, brancolare a tastoni. Vengono riesplorate parti del corpo: occhio, bocca, mano, dita, unghie.

In questo tentativo alchemico-cabalistico c'è un intento cosmogonico e blasfemo che nella poesia di Celan si accentua con gli anni.

Il Dio della *Šekinah*³⁴ è, secondo la tradizione, disperso nel mondo. La *qabbalah* ne interpreta i segni sparsi, riscoprendo un disegno occulto che rimanda al divino. Celan nel suo frammentare e rinumerare, risillabare, fare a pezzi la lingua e i corpi, per poi ricomporsi nella sua esatta poesia riprende dunque modalità della mistica ebraica. Celan continua a dare alle parole il valore di nomi. Al pari di quelli della sacra scrittura interpretata da Scholem, le parole-nome irradiano, o concentrano, voci disperse come se fossero fasci di luce. Tuttavia non si tratta di un'opera esoterica. Celan non tende ad avvolgere il sapere nel silenzio per nascondere. Piuttosto mira a "riguadagnare dall'aldilà" (così letteralmente in *Dein Hinübersein heute Nacht*³⁵ [*Il tuo essere di là stanotte*]) la figura dei morti attraverso la voce. L'occasione biografica da cui questa poesia parte, uno svenimento improvviso di Gisèle, viene riletta e riscritta immediatamente su un altro piano. Paul risveglia Gisèle parlandole. Sul corpo di lei Celan verifica il lavoro maieutico, ma anche orfico: recuperare la vita dal silenzio, mettendo in comunicazione due mondi. È importante osservare come il titolo, poi cancellato, della prima stesura di questa poesia fosse appunto *Shechina* [*sic*]³⁶.

³⁴ La *Šekinah* è "la 'presenza' di Dio nel mondo. La *Šekinah* 'inferiore' è la decima *sefirah* (*malkut*), mentre la *Šekinah* 'superiore' designa la terza *sefirah* (*binah*)"; cfr. Busi, *La Qabbalah* cit., p. 146.

³⁵ GW I, p. 218; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 365.

³⁶ Cfr. TCA NR, p. 20.

DEIN
 HINÜBER SEIN heute Nacht.
 Mit Worten holt ich dich wieder, da bist du,
 alles ist wahr und ein Warten auf Wahres.

Es klettert die Bohne vor
 unserm Fenster: denk
 wer neben uns aufwächst und
 ihr zusieht.

Gott, das lasen wir, ist
 ein Teil und ein zweiter, zerstreuter:
 im Tod
 aller gemähten
 wächst er sich zu.

Dorthin
 führt uns der Blick,
 mit dieser Hälfte
 haben wir Umgang.

[IL TUO ESSERE | DI LÀ stanotte. | Con parole ti ho ri- | presa, tu sei là, tutto è vero e attesa del vero. | Il fagiolo si arrampica alla | nostra finestra: pensa | a chi cresce accanto a noi | e lo sta a guardare. | Dio, così leggemmo, è | una parte e un'altra, dispersa: | nella morte | di tutti i falciati | lui ricresce su se stesso. | Là | ci conduce lo sguardo, | con questa metà | abbiamo a che fare.]

Consapevolmente e programmaticamente Celan forza, in un senso che potremmo dire kierkegaardiano, il verbo “wiederholen” [“ripetere”], facendone un verbo separabile “wieder-holen”, letteralmente: “andare a riprendere”³⁷. Attraverso le parole è possibile andare a riprendere ciò che irrimediabilmente sembra “falcato” dalla morte. La proiezione verso un futuro generativo e umano è data dallo sguardo su un terzo (un figlio?³⁸), “che cresce accanto a noi e guarda

³⁷ In tedesco spesso i verbi nelle due rispettive forme, separabile e non separabile, assunto significati distinti. Per esempio: *übersetzten* = tradurre; *über-setzen* = traghettare; *wiederholen* = ripetere; *wieder-holen* = andare a (ri)prendere.

³⁸ Secondo una informazione fornita da Gisèle Lestrangé, Celan seminava fagioli in vasi sul balcone, per mostrare al figlio il processo di crescita delle piante; cfr. DG, p. 675. Anche questa circostanza biografica viene trasferita su un piano figurale.

crescere il fagiolo rampicante alla finestra”. Il divino, quindi l’umano, ricesce con ritmi biologici. L’assente viene recuperato da una parola feconda e fecondatrice³⁹. Il referente divino è però messo a testa in giù: “con questa metà abbiamo a che fare” – la metà terrena. La parola ricreatrice non è più *pneuma* nella bocca di Dio, bensì nelle mani del poeta. In una nota immagine della poesia *Stimmen*, poi ripresa nel *Meridian* (si tratta in effetti di un’allusione al *Lenz* di Büchner⁴⁰), il poeta è colui che cammina sulle mani. Possiede solo la propria mano come mappa da cui trarre i segni, le indicazioni per orientarsi ed esprimersi:

Komm auf den Händen zu uns.
Wer mit der Lampe allein ist,
Hat nur die Hand, draus zu lesen⁴¹.

[Vieni a noi camminando sulle mani. | Chi con la lampada è solo, | non ha che la mano, per leggerci.]

Del resto, l’abbiamo visto, anche la visione della poesia come inversione del respiro si può interpretare come secolarizzazione del cabalistico *tzimtzum*: il silenzio contratto di Dio, nella sua concentrazione massima prima dell’espansione, espirazione creatrice.

Questo cabalismo laico è la risposta a un altro silenzio assoluto: quello del Dio degli Ebrei che ha taciuto davanti allo sterminio senza intervenire⁴², la cui parola, già interpretata dalla tradizione cabalisti-

³⁹ Può essere illuminante leggere la poetica generativa-rammemorativa di Celan alla luce degli studi della psicoterapeuta Dina Wardi. Wardi, in Israele, ha studiato numerosissimi casi di figli di sopravvissuti alla Shoah. In quasi tutte le famiglie di sopravvissuti a uno dei figli è affidato il ruolo di “candela della memoria”, la candela commemorativa di tutti i parenti sterminati. Egli partecipa in modo maggiore degli altri componenti della famiglia al mondo emotivo dei genitori e si assume la missione di fungere da anello della catena, che da un lato collega al passato, dall’altro lo tiene nel presente e lo proietta nel futuro. Cfr. Dina Wardi, *Le candele della memoria. I figli dei sopravvissuti dell’Olocausto: traumi, angosce, terapia*, Sansoni, Milano 1993.

⁴⁰ Cfr. la poesia *Stimmen [Voci]*, pubblicata in *Sprachgitter*, in GW I, p. 147 e citata anche in *Der Meridian*, GW III, p. 201, trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 19; il passo del *Lenz* di Büchner citato da Celan è, nella traduzione di Giuseppe Bevilacqua: “[...] solo gli risultava sgradito il fatto di non potere camminare sulla testa” – cfr. Celan, *Il meridiano*, in *La verità della poesia* cit., p. 12.

⁴¹ GW I, p. 147; la traduzione è di Giuseppe Bevilacqua in Celan, *Poesie* cit., p. 249.

⁴² Cfr. Jonas, *Il concetto di Dio dopo Auschwitz* cit.

ca, viene rovesciata, in una nuova, crudele accezione della retroversione kafkiana. Nominare la parola, il divino, sarà dire la parte alienata, dire il male, poichè nel male ancora splende una traccia della luce (“dalla sensibilità alla luce riconosci la presenza dell’anima”⁴³). Se la redenzione non può venire dal contatto con Dio, sarà l’uomo a riprendersi la facoltà di creare, sarà lui a dover “inseminare” la parola perché nasca un nuovo universo di senso, perché si possano recuperare l’identità umana e la nominabilità del mondo. Il 6 giugno 1961, nel sesto compleanno del figlio Eric, Celan annota il primo abbozzo di quella che diventerà la poesia *Benedicta*⁴⁴:

Ge-
trunken hast du,
was mir von den Vätern kam
und jenseits der Väter:
Pneuma –:
Sperma

[Be- | vuto hai, | ciò che mi venne dai padri | e di là dai padri: | Pneuma –:
| Sperma]

L’intento generativo rimette potentemente in gioco l’eros, il corpo. Scriveva Franz Rosenzweig – e Celan l’aveva letto – che il pneuma divino [*ruach*] si tramanda solo in congiunzione con altri, di generazione in generazione.

Non è più l’unico Dio, ma l’uomo congiunto carnalmente alla donna a generare il senso⁴⁵. Così in *Hinausgekrönt*⁴⁶ [*Incoronato fuori*]:

⁴³ “Am Lichtsinn errätst du die Seele” – recita un verso di *Sprachgitter*; in GW I, p. 167; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 281.

⁴⁴ TCA NR, p. 75. La versione definitiva di *Benedicta* taglia il verso “Sperma –” e raddoppia il trattino davanti a “– Pneuma”; cfr. GW I, p. 249; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 427. In questo testo si concentrano allusioni alla potenza generatrice della parola divina, non solo in ambito ebraico, ma anche cristiano. Il titolo *Benedicta* rimanda al saluto dell’Angelo a Maria, e alla fecondazione di un ventre femminile ad opera dello spirito santo. Il testo si chiude però con le forme tedesco-luterana *gebenedeiet* e yiddish *gebentscht*. *Bene-dire* è generare.

⁴⁵ Citato in Koelle, *Paul Celans pneumatisches Judentum* cit., p. 69: “supera la vita spirituale e fisica dell’uomo singolo, va oltre il tempo della sua vita e unisce gli individui in un’unica comunità”.

⁴⁶ GW I, pp. 271-272; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., pp. 465, 467.

[...] zu dir,
Geliebte.

Auch mit Fluch und Gebet. Auch mit jeder
der über mich hin-
schwirrenden Keulen: auch sie in eins
geschmolzen, auch sie
phallisch zu gebündelt zu dir,
Garbe-und-Wort.

Mit Namen, getränkt
von jedem Exil.
Mit Namen und Samen,
mit Namen, getaucht
in alle
Kelche,
die vollstehn mit deinem
Königsblut, Mensch, – in alle
Kelche der grossen
Ghetto-Rose, aus der
du uns ansiehst, unsterblich und soviel
auf Morgenwegen gestorbenen Toden.

(Und wir sangen die Warschowjanka.
Mit verschilften Lippen, Petrarca.
In Tundra-Ohren, Petrarca.)

Und es steigt eine Erde herauf, die unsre,
diese.
Und wir schicken
keinen der unsern hinunter
zu dir,
Babel.

[[...] A te, | amata. | Anche con maledizione e preghiera. Anche con ognuna | delle clave che | sibilano su di me: anche loro | fuse in una, anche loro | in un fallico intreccio proteso verso te, | covone-e-parola. | Con nomi, grondanti | di ogni esilio. | Con nomi e semi, | con nomi, bagnati | in tutti i | calici, pieni del tuo | sangue regale, Uomo, – in tutti | i calici della grande | Rosa del ghetto, di là tu | ci guardi, immortale per le tante | morti trapassate su strade orientali. | (E cantavamo la Warschowjanka | con labbra invase da giunchi, Petrarca. | In orecchie di tundra, Petrarca) | E sorge una terra, la nostra, | questa, | e noi non facciamo | discendere | nessuno dei nostri | fino a te, | Babele.]

Il percorso di ri-generazione attraverso i sensi ha per meta la salvezza. Occorre salvarsi da Babele, dal caos del nonsense, ovvero da una forma ancora più efferata di silenzio: la non comunicazione, la falsa comunicazione. La purificazione passa, come nella tradizione iniziatica, per un processo di preghiera (per gli eletti) e di maledizione (degli impuri): “maledizione e preghiera”⁴⁷.

La donna è covone e parola, verso di lei si erge la parola fallica. Entrambe le figurazioni – covone e parola – rimandano al campo della creazione. Il covone è figura della fecondità (spighe, cereali, canapa, ambito della mietitura), ma anche anche della possibilità di riduzione del multiplo all’uno (il fascio, il mazzo di spighe), alla potenza risultante dall’unione. Così la parola, che in ambito biblico, ma non solo, è primo motore della creazione di Dio Padre⁴⁸.

Anche la parola di Francesco Petrarca, poetica per antonomasia, viene costretta attraverso la dimensione corporea, anzi: della morte e decomposizione dei corpi – visivamente raffigurata dalle parentesi. Ai morti di Varsavia – la città in cui proprio Mandel’štam era nato – si associa la voce del poeta Celan quando dice “noi”: “E noi cantammo la *Warschowjanka*”⁴⁹. Questi “noi” – si chiarisce subito al verso successivo – sono i morti, ormai “con labbra invase dai giunchi”, confusi con la terra della tundra, “con orecchie di tundra”⁵⁰.

Il vivo Celan insieme ai morti invoca Petrarca, poeta esiliato, tra due lingue e culture, italiana e francese. Il senso di comunione comprende l’*unio erotica*, la riformulazione del rapporto con la parola (non più) divina e con la parola umana. Il rapporto è stato trasformato per sempre dalla morte. Ma proprio questo passaggio attraverso la morte consente di recuperare la terra perduta. E di salvare la lingua dalla perdizione babelica, dalla sconfitta rispetto al male. Il male è il vuoto che non ha niente a che fare non il nulla biblico generatore. Il vuoto viene qui sfidato e apostrofato dandogli del tu: “non facciamo | discendere | nessuno | a te, | Babele”.

⁴⁷ Sui rituali ebraici di iniziazione, in cui è prevista la maledizione degli impuri e la benedizione degli iniziandi cfr. Adriana Destro-Mauro Pesce, *Come nasce una religione. Antropologia ed esegesi del Vangelo di Giovanni*, Laterza, Bari-Roma 2000, p. 102.

⁴⁸ Cfr. Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano 1986, p. 333.

⁴⁹ Sulla *Warschowjanka* cfr. *supra*, p. 120.

⁵⁰ Sulla costellazione Petrarca-Mandel’štam-Celan, cfr. *supra*, pp. 121-122.

Su questo snodo si incentra una svolta critica della poesia celaniana, posteriore al 1964 (a partire dalla raccolta *Atemwende*), ma già presente in *Niemandsrose* nella sua variante più aperta agli effetti creatori del “logos spermatikòs”, “lontano da ogni rassegnazione”⁵¹.

5. *Eros e follia: negare per generare*

Le immagini di ghiaccio, che almeno in potenza esprimono l'eventualità di uno scioglimento, sempre più spesso nel tardo Celan si alternano con le figure del metallo, più freddo, inesorabilmente rigido, non trasformabile da alcun miracolo alchemico. Entriamo in un ambito duro, faticoso, che si “ex-scrive”⁵² da una esperienza ulteriore, ma comunque legata al primo trauma: la follia. Celan cerca un luogo dove “fiammeggi la parola per te, reale fino in fondo, e per me, folle fino in fondo”⁵³.

La follia, figura della sofferenza psichica nella scrittura, diventa insieme all'eros⁵⁴ esperienza del limite e del suo superamento⁵⁵. Così in SPASMEN, da *Fadensonnen* [*Filamenti di soli*], 1968⁵⁶.

⁵¹ Marlies Janz lo ha mostrato in modo molto efficace, in Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie* cit., pp. 139-164 e 164.

⁵² Cfr. *Der Meridian*, in GW III, p. 196; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 19.

⁵³ GW II, p. 30; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 549.

⁵⁴ Sulle figurazioni erotiche nella poesia di Paul Celan cfr. Bertrand Damerau, *Ich stand in dir. Bemerkungen zur Erotik bei Celan*, “Celan-Jahrbuch”, VII (1997-98), pp. 293-306, dove l'autore cerca di ricostruire un significato “metaforico” dell'erotismo come “forza dell'amore” potenzialmente in grado di superare il trauma della reificazione degli stessi corpi, ma sempre in bilico nella dialettica tra “papavero e memoria”, tra pulsione vitale che porta alla dimenticanza e dovere della commemorazione. Qui si è invece ritenuto più interessante l'aspetto generatore, di creazione dal nulla, di superamento del limite. Sul motivo della follia come “fonte di linguaggio” [“Sprachquelle”] già in *Sprachgitter* cfr. Dietlind Meinecke, *Wort und Name* cit., pp. 218-230.

⁵⁵ Importanti suggestioni nei saggi di Michel Foucault, *Prefazione alla trasgressione, La follia, l'opera assente*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 55-72 e 101-110.

⁵⁶ GW II, p. 122; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 713.

SPASMEN, ich liebe dich, Psalmen,

Die Fühlwände tief in der Du-Schlucht
Frohlocken, Samenbemale,
[...]
in dich, in dich
sing ich die Knochenstabritzung,

Rotrot, weit hinterm Schamhaar
geharft, in den Höhlen,

draußen, rundum
der unendliche Keinerlei-Kanon,
[...]

[SPASMI, ti amo, Salmi, | le pareti dei sensi in fondo alla voragine del Tu
| sono piene di gioia, o dipinta dal seme | [...] | in te, in te | canto la verga che
incide le ossa, | Rossorosso, molto più in là dei peli del pube | Arpeggiato,
dentro le cavità, | fuori, intorno | il canone infinito del niente di niente, | [...]]

La congiunzione dei corpi produce un canto, canone della negazione. Ma dalla negazione estrema, dal sesso intriso di dolore e aggressione anche sadica, dal rovescio sardonico dell'amore-comunione (da un amore evocato per assenza) nasce il gesto generativo, blasfemo anche, perché composto, con abile tecnica di montaggio, da molteplici allusioni al linguaggio biblico e amoroso. Consideriamo per esempio un particolare tipo di rapporto erotico, in *Wenn du im Bett* [*Mentre giaci*]⁵⁷:

WENN DU IM BETT
aus verschollenem Fahmentuch liegst,
bei blauschwarzen Silben, im Schneewimperschatten,
kommt, durch Gedanken-
güsse,
der Kranich geschwommen, stählern –
du öffnest dich ihm.

Sein Schnabel tickt dir die Stunde
in jedem Mund – in jeder
glöcknert, mit glutrotem Strang, ein Schweige-
Jahrtausend,

⁵⁷ GW II, p. 61; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 603.

[...]
 die Groschen
 regnen dir hart durch die Poren,
 [...]
 – phosphorn,
 wie Ewigkeitszähne,
 knospt deine eine, knospt auch die
 andere Brust,
 den Griffen entgegen, unter
 den Stößen –: so dicht,
 so tief
 gestreut
 ist der sternige
 Kranich-
 Same.

[MENTRE GIACI | nel letto di bandiere estinte, | tra sillabe neroblua-
 stre, all'ombra di ciglia nevole, | viene, attraverso colate | di pensiero, | viene
 a nuoto l'uccello, la gru d'acciaio – | ti apri a lui. | Il suo becco rintocca l'ora
 | in ogni bocca – in ogni bocca | risuona, con la corda rossa di bracc, un mil-
 lennio | di silenzio. | [...] | I talleri, gli spiccioli | ti piovono duri attraverso i
 pori | [...] | con luce di fosforo, | come denti dell'eternità, | ti gemma l'uno,
 gemma anche | l'altro seno, | incontro agli artigli, sotto | le spinte –; così fitto,
 | così in profondo | sparso | è il seme | stellare | della gru.]

Congiunzione crudele, connotata dalla durezza e freddezza del metallo. L'acciaio, le monete austroungariche fuori corso: variante senza calore della memoria della pioggia d'oro di Zeus su Danae. La Gru aggressiva: trascrizione del mitologico cigno divino che sedusse Leda. Anche la luce è fredda e velenosa: non viene dal fuoco ma dal fosforo. I seni si induriscono: nel morso non amoroso di denti avvelenati. Le stelle nere della freddissima notte siderale sono le lontananze da cui arriva la gru, che cita anche una nota traduzione da Mandel'stam. In questo modo viene messo in circolo il glaciale seme di questo uccello migratore, che violentemente si accoppia con una donna stesa su un letto. Un letto che è anche una patria perduta, letto di “bandiere estinte”⁵⁸. La

⁵⁸ Bernard Böschstein mette in relazione la figura della gru con la traduzione di Celan da Mandel'stam intitolata *Schlaflosigkeit, Homer [Insomnia, Omero]* in GW IV, p. 91. Cfr. Bernard Böschstein, “WENN DU IM BETT | aus verschollenem Fab-
nantuch liegst”, in Buhr-Reuß (a cura di), *Paul Celan. Atemwende. Materialien* cit., pp. 85-92.

pioggia di monete richiama una presenza dura, storica. L'atto creatore congiunge temporalità e ciclicità. Per capire la coesistenza di diverse voci celaniane, leggiamo un altro testo in cui si consuma la congiunzione carnale con la terra-madre, una poesia del 1964. Non ha titolo, ma comincia con una parola inequivocabile: "nero". Anche questo è raccolto in *Atemwende*, immediatamente dopo *Hafen* [Porto].

SCHWARZ,
wie die Erinnerungswunde,
wühlen die Augen nach dir
in dem von Herzzähnen hell-
gebissenen Kronland,
das unser Bett bleibt:

durch diesen Schacht mußt du kommen –
du kommst.

Im Samen-
sinn
sternt dich das Meer aus, zuinnerst, für immer.

Das Namengeben hat ein Einde,
über dich werf ich mein Schicksal⁵⁹.

[NERI, | come la ferita del ricordo, | si scavano in te | nella Terra della Corona azzannata | nella luce da un cuore dentato, | terra che resta il nostro letto. | Attraverso questa stretta dovrai venire – | vieni. | Nel senso | del seme | tu stellata dentro dal mare, per sempre. | Ogni nominare è finito | su di te getto il mio destino.]

I fiocchi (di neve) sono neri. Il bianco si rovescia nel suo contrario (l'ora in cui si riconosce il dolore, ricorda Gadda, è "buia o splendente"). La ferita della memoria è nera. Così gli occhi che scavano ciechi, ancora come bestie kafkiane.

Occhi che scavano nel sottosuolo, nella "tana" ricostruita per sé e da sé nella scrittura, tenacemente aggredita da un "cuore dentato". Ciechi sono gli occhi, ma è in una luce crudele che il cuore azzanna la "Terra della Corona, che resta il nostro letto" ["Kronland, das unser Bett bleibt"]. La Terra della Corona, attributo della Bucovina

⁵⁹ GW II, p. 57; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 595.

austroungarica, è letto ed è corpo con cui congiungersi. Essa è terra ed è talamo. Si consuma una nuova congiunzione carnale: con la madre e con la terra stessa, più radicale, più esplicita, più terribile che in *Schneebett* [*Letto di neve*]. “Nero” è – e si chiama – il mare che bagna le terre dell’Est. Il Mar Nero feconda per sempre la terra stellata (sotto una volta stellata? Nel segno di Davide?). Per sempre. Cosa vuol dire? Vuol dire, forse: la fine del tempo retroverso verso il passato, della ricerca dei nomi da dare al dolore. Vuol dire, forse: restituzione di un destino. La congiunzione con la terra perduta è rovesciamento sulla figura di lei, sul suo essere perduta per sempre.

Questa poesia fa parte di una serie di poesie soprattutto tarde che tendono a ricongiungersi con la materia non figurabile del passato, sul crinale sottile ma non ancora varcato della follia. Ricordiamo la leggenda del Golem. Sulla sua fronte la parola *emeth* gli consente di vivere, la parola *meth* – una sola iniziale viene sottratta, significa “morte”, e gli dà la morte⁶⁰.

Più esplicita questa intenzione ri-generativa, che rimette in circolazione il nulla nella vita, in un testo come IN PRAG (1967)⁶¹:

[...]

größer und größer
wuchsen wir durcheinander, es gab
keinen Namen mehr für
das, was uns trieb

[...]

Knochen-hebräisch,
zu Sperma zermahlen,
rann durch die Sanduhr,
die wir durchschwammen, zwei Träume jetzt, läutend
wider die Zeit, auf den Plätzen.

[[...] | Sempre più grandi, | crescemmo l’uno dentro l’altra, non | c’era
più nome per | ciò che ci trasportava | [...] | Ebraico fatto con ossa, | macinato
nello sperma, | scorreva nella clessidra | che attraversammo a nuoto, due
sogni adesso, rintoccati | contro il tempo, nelle piazze.]

L’atto sessuale feconda un idioma tedesco-ebraico in grado di dire – col corpo e i con i suoi stessi umori – il silenzio di “ossa ebee pol-

⁶⁰ Cfr. *supra*, p. 75.

⁶¹ GW II, p. 63; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 607.

verizzate”, disciolte in liquido seminale. Si vince in questo modo il “crepaccio del tempo”, recuperando ciò che altrimenti sarebbe perduto. Il liquido scivola nella clessidra al posto della sabbia infeconda. Genera un sogno di congiunzione e di superamento del tempo – *Anabasi* – come recita un titolo nella raccolta *Die Niemandrose*⁶².

Alcune poesie arrivano a parlare davvero la lingua di chi è “ultimo a parlare”, al di là dell’umana immaginazione.

Grigio, nero, ogni tanto un abbaglio. Ma per lo più sono accecamenti: lo spazio, il colore di un canto al di là dell’uomo. Paesaggi ghiacciati, color cenere: Celan commemora, senza nominarli. Così in *Fadensonnen*⁶³ [*Filamenti di soli*], pubblicata in *Atemwende*, poesia che anticipa nel titolo la raccolta successiva:

FADENSONNEN
Über der grauschwarzen Ödnis.
[...]
es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen

[Filamenti di soli | nel deserto grigionero. | [...] | Ci sono | ancora canti da cantare al di là | degli uomini.]

La scrittura del tardo Celan è un tastare di corpi, sentire di fiati, liquefarsi delle parole. Si esprime attraverso infinite negazioni: palpabili, presenti in parole come *Unstern*, *Unzeichen*, *Unwort*, *Ungeträumt* [Nonstella, Nonsegno, Nonparola, Nonsognato]. La dimensione del sogno, ancora importante in una poesia come IN PRAG, viene annientata a sua volta:

VON UNGETRÄUMTEN geätzt,
wirft das schlaflos durchwanderte Brotland
den Lebensberg auf⁶⁴.

[CORROSO DALL’ACIDO del non sognato, | la terra del pane attraversata dall’insonnia | accumula il monte della vita.]

Il soggetto che scava e accumula un monte di terra non è un qualche animale di kafkiana memoria, ma paradossalmente la stessa terra.

⁶² GW I, p. 256; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 439.

⁶³ GW II, p. 26; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 541.

⁶⁴ GW II, p. 12; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 513, sotto il titolo *Roso da sogni*.

Una “terra del pane”, nutrice, che viene alla luce per effetto di una corrosione acida (torna qui il riferimento alla tecnica dell’acquaforte, cui già alludeva *Weggebeizt*, e di cui era maestra Gisèle Lestranger, moglie di Paul Celan⁶⁵).

Gli acidi distruttivi vengono messi in circolo da un rifiuto delle immagini, siano pure esse soltanto sognate.

Nella seconda strofa la natura non visuale di questa lingua si fa più esplicita. Le mani impastano nomi (*kneten* è il verbo che indica l’impastare della creta del Dio creatore)⁶⁶. Ci sono le dita al posto degli occhi (e occhi al posto delle dita), dita che portano al risveglio⁶⁷. Conducono a tastoni verso una luce che è commemorazione della madre (terra, nutrice), candela accesa e segno di una mancanza: “candela della fame | dentro la bocca”.

Aus seiner Krume
 knetest du neu unsre Namen,
 die ich, ein deinem
 gleichendes
 Aug an jedem der Finger,
 abtaste nach
 einer Stelle,
 durch die ich
 mich zu dir heranwachen kann,
 die helle
 Hungerkerze im Mund⁶⁸.

[Dalla sua briciola | impasti di nuovo i nostri nomi, | che io, con | occhio simile al tuo ad ogni mio dito, | vado tastando in cerca di | un luogo, attraverso cui | mi possa risvegliare a te, | con la candela chiara della fame | dentro la bocca.]

⁶⁵ Che infatti illustrò con incisioni di propria mano il ciclo *Atemkristall* e molte altre poesie celaniane (cfr. Bibliografia).

⁶⁶ Già in *Psalm*, in *Die Niemandrose* (GW I, p. 225; trad. it. *Salmo*, in Celan, *Poesie* cit., p. 379): “Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm” [“Nessuno ci ri-impasta più dalla terra e dal fango”]. Qui però al Nessuno, invocato e sfidato in *Psalm* come Dio assente, si è sostituito il Tu più vicino e insieme dolorosamente assente della terra-madre.

⁶⁷ Ma si veda per esempio in *Atemwende* “die mit-schreibende Ferse” [“il tallone che anch’esso scrive”], in GW II, p. 25; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., p. 539.

⁶⁸ In *Atemwende*, GW II, p. 12. Il passaggio dalla scrittura come traccia sulla sabbia alla scrittura come passaggio sull’acqua (e dunque illeggibile) è tematizzato da Rolf Bücher, *Welt-Buch bei Celan*, in Jamme-Pöggeler (a cura di), *Der glühende Leertext* cit., pp. 113-125, in particolare le pp. 116-117.

Queste nuove “briciole” nate dalla corrosione della matrice, dalla consunzione della materia di cui è fatto il ricordo della terra-madre perduta, non sono visibili. Tuttavia appaiono reali, perché udibili, leggibili nella loro natura linguistica; si incastrano in codici interni alla scrittura di Celan. Le parole tendono a una nuova sonorità circondata dal silenzio: quello di chi parla, ma tace la figurazione:

DIE MIR HINTERLASSENE

balkengekreuzte

Eins:

an ihr soll ich rätseln,
während du, im Ruffengewand,
am Geheimnisstrumpf strickst⁶⁹.

[L'HO EREDITATO | con travi incrociate | il numero uno: | Su di lui devo lambiccarmi, | mentre tu, in vestito di sacco, | sferruzzi la calza del mistero.]

I primi due versi fanno pensare a un tetto lasciato in eredità. Indicano forse un'appartenenza, una tradizione. Ma nel terzo verso ci accorgiamo che non si tratta di una casa, o di una volta, come già stavamo immaginando, bensì di un numero. Aiutati da simili figurazioni presenti in altre poesie del tardo Celan, possiamo attribuire il numero a un dado⁷⁰. Il dado è casualità, fato. Il contrario della causalità ereditaria. Dalla crasi di associazioni casa/numero/dado non nasce alcuna configurazione che possieda coerenza d'immagine.

L'io lirico qui sta da solo davanti al numero uno, singolarità assoluta. “Die Eins” [“l'uno”] è numero, ma insieme anche unico tetto sulla sua testa, eredità. L'io lirico ammette di non riuscire a coglierne il senso. Quell'unica eredità resta segno interrogato ma non interpretato fino in fondo.

Nel frattempo una donna-tu sta in disparte, tranquilla e inquietante. Ordisce e cela il mistero. Non è più la donna oggetto-soggetto di una congiunzione creatrice per quanto violenta. La donna (e con lei il senso, il destino) è letteralmente impenetrabile, avvolta nel suo saio custodisce una chiusura del senso e dei sensi. Col suo vesti-

⁶⁹ GW II, p. 289; trad. it. in Celan, *Poesie cit.*, p. 1021.

⁷⁰ Cfr. Bevilacqua, *Eros, Nostos, Thanatos*. Saggio introduttivo in Celan, *Poesie cit.*, pp. CXII-CXIV.

to di sacco si avvicina alla figura della parca e nello stesso tempo a quella della penitente.

La donna, il senso, il destino, la redenzione: impenetrabili.

Scomparsa persino la possibilità del senso attraverso i sensi. Anche il respiro, anche il corpo restano muti. Passare attraverso il rovesciamento dei segni, attraverso l'inferno di lande innevate o figurazioni deformate o alienate è la via stretta che – ogni tanto – balenando, offre una visione della redenzione. Ma è una strada rischiosa, lo testimoniano poesie come questa: ci si può perdere, senza riuscire a cogliere alcun segnale di salvezza. La cometa, nella sua traiettoria eccentrica, a volte, resta a lungo, molto a lungo nel buio, lontana dal sole, e si perde.

Epilogo

La traduzione del dolore

Cosa dice uno che si ripete continuamente? Impedisce che qualcosa passi; più esattamente: ha visto come un cerchio o una figura costante. [...] dice forse [...] che il mondo ha un viso. [...] anche l'assenza ha un viso vicino. Come il freddo resta una formula del calore.

Peter Waterhouse¹

con parole ti ho ripresa

Paul Celan²

Paul Celan ha tradotto, o meglio traslitterato il proprio nome dal tedesco al rumeno. Da Antschel a Ancel. Lo ha poi ripetuto a testa in giù. Cel-An: può suonare rumeno, francese, comunque straniero a orecchie tedesche. La ripetizione del nome, lo pseudo-nome diventa la sua *persona* nell'interessante accezione latina ricordata da Marko Pajević³: da *per-sonare*, risuonare attraverso.

Celan amava contaminare diversi mondi nella memoria di un nome. Con gesto uguale e contrario a quello compiuto con il proprio, germanizza Osip Mandel'stam in *Ossip Mandelstamm*. Il cognome viene

¹ "Was sagt einer, der sich fortwährend wiederholt? Er läßt etwas nicht vergehen; genauer: er hat wie einen Kreis oder eine unvergängliche Gestalt gesehen. [...] er sagt vielleicht [...] daß die Welt ein Gesicht hat. [...] Auch die Abwesenheit ein nahes Gesicht hat. Wie die Kälte eine Formel der Wärme bleibt"; cfr. Waterhouse, *Im Genesis-Gelände* cit., p. 14.

² "Mit Worten holt ich dich wieder", in *DEIN HINÜBERSEIN HEUTE NACHT* in GW I, p. 218; trad. it. *IL TUO ESSERE DI LÀ, STANOTTE*, in Celan, *Poesie* cit., p. 365.

³ Pajević, *Paul Celan: Ich kenne dich. Das Gedicht als Lebenschrift*, in Corbea-Hoise, *Biographie und Interpretation* cit., pp. 214-224: 222.

semantizzato, gli viene conferita la dignità di Nome all'interno delle "concordanze" dell'*opus* celiano: *Mandelstamm*, *Mandel*, *Stamm*, *Mandelbaum*, *Baum*, *Machandelbaum* (quest'ultima formulazione aggancia agilmente una delle più truci fiabe della tradizione popolare germanica in cui un neonato viene squartato e dato in pasto ai familiari)⁴.

La ripetizione speculare, inversa, del nome proprio (Ansel-Celan, Mandel-Stamm) genera significati che si ramificano in un *corpus* poetico, dando luogo a qualcosa che non è identità, ma provvisoria, mobile forma di un io che reagisce a un tu: oggetto luogo o persona. Nel nome straniato, nel parlare frammentario, Celan segna la fine di un certo tipo di comprensibilità inteso come intelligibilità, ma ci fa intuire anche l'alba di un nuovo, parziale comprendere⁵.

Celan aveva programmato una raccolta di traduzioni dal francese al tedesco, ovvero dalla lingua in cui viveva la propria quotidianità a quella in cui scriveva. Come sappiamo, ne aveva già pensato il frontespizio: *Fremde Nähe*, [*Vicinanza estranea*]⁶. Il titolo pone interrogativi che vanno oltre il progetto di raccolta di traduzioni. Se cerchiamo di stabilire i contorni di questa "vicinanza estranea", o "intima distanza" (come direbbe Antoine Berman), cominciano a moltiplicarsi le domande.

Vicina estranea. Chi? Abbiamo di volta in volta trovato risposte diverse, eppure legate tra loro.

Vicina estranea è la poesia. È la scrittura propria e di altri che hanno già scritto e che si tenta di tradurre, producendo ripetizione e differenza.

È la morte. La morte di chi dice io nella poesia. La morte di una madre che diventa (frammentaria) *figura* allegorica della distruzione di un popolo e di una "contrada" europei.

⁴ Cfr. *Das Märchen vom Machandelbaum*, in Jakob e Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [1812/14-1857], a cura di Heinz Rölleke, 3 voll., Reclam, Stuttgart 1993, XLVII. La fiaba, al di là della terribile storia, mostra nel finale interessanti punti di contatto con la poetica di Celan. Il bambino assassinato dalla matrigna, ha nuova vita nel corpo di un uccello sull'albero di ginepro, che suggerisce una trasformazione, offre una possibilità di riscatto della verità attraverso il canto.

⁵ "I nomi propri in mezzo a tutti questi nomi e luoghi comuni [...] non permettono forse di presentire, al di là delle parole in perdizione, la fine di una certa intelligibilità ma l'alba di un'altra?" – è la domanda che inaugura il saggio di Emmanuel Lévinas, *Noms propres*, Fata Morgana, Paris 1976, p. 4; trad. it. *Nomi propri*, a cura di Francesco Paolo Ciglia, Marietti, Casale Monferrato 1984.

⁶ Gellhaus et al., *Fremde Nähe* cit.

È la vita, del corpo e nel corpo, nella mente che si aliena dal corpo, che ritorna sul confine oscillante tra amore dolore e follia.

È la lingua, la lingua tedesca, vicina e straniera. Non è il tedesco federale, non l'austriaco. È la lingua tedesca un tempo parlata "a est", molto a est. In Bucovina: alla periferia dell'ex-impero austroungarico, alla periferia della *κοινη* di lingua tedesca. La lingua parlate da una madre scomparsa nella neve per mano tedesca, che pure sapeva insegnare i *Lieder* di Goethe e di Schiller al proprio figlio cittadino postasburgico, poi rumeno, apolide, infine cittadino francese.

Vicina estranea è la terra dove si è trovato asilo. La Francia in questo caso. Ma anche la terra perduta. L'est è terra vicina (vicina alla "parete del cuore")⁷, alla propria voce interna. È nello stesso tempo straniera, straniera per tutti perché lontana, anzi inabissata nella dimenticanza.

Cosa lega poesia, morte, vita, scrittura, lingua, terra perduta, terra d'esilio, terra interiore, traduzione?

Li lega una traccia che dà forma al perimetro poetico di Paul Celan. Una traccia che largamente si sovrappone ai lembi della sua esistenza.

Il profilo è dato dalla ricerca di un "Gegenüber": "qualcosa-a-fronte" (non necessariamente "qualcuno"). Si fa presto a dire "dialogico". O "monologico". L'io e il tu non sono identità stabili, bensì discrete, che si ridefiniscono a vicenda, nel loro interagire, differire, l'uno di fronte all'altro.

Cosa c'è, per Celan, "Gegenüber", a fronte?

La madre/la terra inabissata.

La lingua dei Nomi, in cui cercare sempre provvisorio asilo.

Una differenza: di lingua, di scrittura, di stile. Lui, tedesco dell'Europa orientale si confronta con i tedeschi, i francesi, gli europei dell'Europa occidentale. La separazione interiore è favorita dalla condizione di isolamento dell'est che a causa della guerra fredda si trova di là dalla cortina di ferro.

Una figura di possibile identificazione: il 'russo', l'orientale Mandel'stam. Raro momento veramente dialogico in cui io e tu, passato

⁷ "Herzwand", ovvero "parete del cuore": cfr. le occorrenze della parola nell'*opus* celaniano nel repertorio delle concordanze, Karsten Nielsen-Harald Pors, *Index zur Lyrik Paul Celans*, Fink, München 1981, p. 123. La parete del cuore è per Celan una membrana sottile, è figura dello "stare-fra", richiama spesso l'atto di scrivere compenetrato con la pulsazione della vita. Cfr. il capitolo *Herzwand. Membrane permeabili*, in Miglio, *Celan e Valéry* cit., pp. 123-132.

presente e futuro, terre e memoria precipitano in un'unica figura (Paul-Pawel-Ossip-Osip) in un unico luogo (Normandia-Russia-Boemia-Praga-Bucovina-Ucraina-Mar Nero...), come in un teatro della memoria.

L'eccentrico Ungaretti. Eccentrico rispetto ad altri poeti italiani. Nella sua figura e nella sua opera Celan crede di trovare – non senza forzature – una possibile continuità tematica e di ricerca sulla parola essenziale, rammemorante e al tempo stesso ‘creaturale’, che rende presente l'assenza.

Il confronto, la lotta mortale col silenzio inappellabile del dolore. Il tentativo di attingere ‘oltre’ la parola, alla follia, all'eros, per scoprire la non identità individuale. Passare dall'altra parte, saltare il cerchio di fuoco⁸. Sconfinare nei territori della morte, dei morti, per forzarne una ri-generazione con una lingua pensata, “come dice Valéry da qualche parte – *statu nascendi*. [...] dove ogni parola richiama qualcosa a fronte [‘ein Gegen-’]”⁹.

Il testo a fronte. La traduzione è uno dei modi attraverso cui Celan si è messo in relazione con il “Gegenüber”.

Sulla pagina le tracce, le mappe per orientarsi di fronte a queste assenze, intermittenze, opacità di comunicazione. Anche in ostinate contrapposizioni e sotterranei dialoghi: con Valéry, con Benn.

Il percorso di Celan interroga l'atto dello scrivere e del tradurre, ma anche il vivere. Non si tratta solo di tradurre e tradursi da una lingua all'altra. La traduzione, esattamente come la scrittura poetica, si fa luogo in cui sperimentare le possibilità del comunicare (e del non comunicare). La completezza della comunicazione è solo un sogno. La realtà è più vicina a ciò che è precario: “Come accade in mare quando ci si chiama da barche diverse, di notte, con lanterne nell'acqua buia, con volti e corpi nel buio” – sono parole di Antonella Anedda proprio sulla traduzione – “Chi risponde deve tener conto dell'aria e del fragore, del freddo, del tremore dell'onda, del tremore del fiato: per capire il richiamo, per remare verso l'essenziale di ciò che sembra inesprimibile”¹⁰.

Il cono d'ombra dell'inesprimibile, intraducibile, persiste comunque. Questa è la testimonianza di Celan – nonostante le lanterne.

⁸ Cfr. Paul Celan, *Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle* in GW III, p. 261; trad. it. *Pomeriggio con circo e fortezza*, in Celan, *Poesie* cit., p. 449.

⁹ TCA M, p. 107. “Ein Gegen-” [“un a fron-”] nel manoscritto è barrato, cancellato da una linea orizzontale.

¹⁰ Antonella Anedda, *Nomi Distanti*, Empiria, Roma 1998, p. 7.

Qualcosa si perde, o meglio: permane altrove. Quando si passa dall'originale alla traduzione. Quando si interroga una lingua altra, nella scrittura e nella comunicazione. Quando si interroga un parlante in una lingua tedesca intrisa di memoria orientale.

Resta un cono d'ombra che nessun fuoco di pentecoste può rischiarare, per quante lingue si possano imparare. La presenza dell'ombra distingue dalla natura comunitaria e circolare del canto religioso la singolarità irriducibile del canto poetico così come dell'urlo creaturale. È l'acqua scura su cui si traghettano i significati, tra le lingue e tra le persone, tra tempi e luoghi diversi, attraverso cui viaggiano voci che si rispondono senza corrispondersi del tutto.

Il Tu è sempre un *Gegenüber*, un "a fronte", interrogato per arrivare alla provvisoria costituzione di un io. Il tu esiste come riverberato nell'appropriazione, nella fecondazione dell'io. Eppure non è mai raggiunto completamente. Non c'è circolarità, identificazione, se non a costo della perdita d'identità.

Se il Tu è la lingua altra, lo potrò raggiungere solo in modo parziale, attraverso la lingua mia. Se il Tu è la morte, la potrò raggiungere solo in modo laterale, come testo a fronte della morte. Se il tu è vita, è dolore – come testo a fronte della vita, del dolore.

“Non parlare mai della situazione in cui una poesia nasce [‘Entstehung des Gedichts’], ma solo della poesia che è nata [‘das entstandene Gedicht’]”¹¹: si tratta non di un commento al dolore vissuto e visto, ma di cognizione – in figura – del dolore. Pensiamo a Gadda: “Dall’antro della fucina rendeva la percossa al monte: il rimando del monte precipitava sulle cose, dal tempo vuoto deduceva il nome del dolore. E dalla torre, dopo desolati intervalli, spiccavasi il numero di bronzo, l’ora buia o splendente”¹².

Lanciato il proprio messaggio in bottiglia; tentato di spostare il valore del respiro, dell'alito-*ruach*, dall’ambito della morte (ultimo respiro) all’ambito della vita (“vagito espirante dell’essere unico che fa il suo ingresso nel mondo”¹³) – la voce di Paul Antschel scompare nell’onda vuota, come a Finisterre nei versi di Eugenio Montale, scritti in piena guerra, nel 1942¹⁴: “non ancora | tra le rocce che sorgono t’è

¹¹ TCA *M*, p. 94.

¹² Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1963, pp. 216-217.

¹³ Cfr. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale* cit., p. 42.

¹⁴ Cfr. Eugenio Montale, *Su una lettera non scritta*, in Id., *Finisterre* (versi del 1940-42), a cura di Dante Isella, Einaudi, Torino 2003, pp. 10-11.

giunta | la bottiglia dal mare. L'onda, vuota, | si rompe sulla punta, a Finisterre". Anche nel momento più terribile, in piena guerra, Montale scrive: "non ancora... | ti è giunta". In quel "non ancora" montaliano si può ravvisare la speranza del "chissà" lanciato come sfida, come "controparola", nel *Meridian*:

Ma il poema parla [...] ritengo che tra le speranze del poema vi sia quella di parlare [...] per conto di un Altro, chissà, magari tutt'altro. Questo "chissà", a cui ora mi vedo appodare, è l'unica cosa che – pur oggi e qui – io possa, di mio, aggiungere alle vecchie speranze¹⁵.

La ferita Celan, come già la ferita Heine¹⁶, non si chiude. Ma, come (non senza ironia) ha scritto Enzensberger –: "la ferita | del possibile sanguina ancora"¹⁷. La vita a fronte, la traduzione del dolore è questa ferita.

¹⁵ *Der Meridian*, in GW III, p. 196; trad. it. *Il meridiano*, in Celan, *La verità della poesia* cit., p. 14.

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Die Wunde Heine*, in Id., *Noten zur Literatur* cit., I, pp. 95-100; trad. it. *La ferita Heine*, in *Note per la letteratura, 1943-1961* cit., pp. 90-95.

¹⁷ "Die Wunde | des Möglichen blutet noch"; cfr. Hans Magnus Enzensberger, *Pragmatismus*, in Id., *Zukunftsmusik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, p. 55; trad. it. *Pragmatismo*, in Id., *Musica del Futuro*, a cura di Anna Maria Carpi, Einaudi, Torino 1997, p. 69.

Appendice

Paul Celan (1920-1970)

1. Czernowitz

Paul Pessach Antschel nasce nel 1920, appena un anno dopo il collasso dell'Impero austro-ungarico. La sua città natale fino al 1919 si chiamava Czernowitz (così la minoranza di lingua tedesca e Celan stesso continuarono a nominarla). Nel periodo tra le due guerre, in cui politicamente fece parte della Romania, fu ribattezzata ufficialmente Cernăuți, capoluogo provinciale della Bucovina. Oggi è Černivci, città di medie dimensioni, piccola capitale di una regione (*oblast'*) addossata al versante orientale dei Carpazi, nel lembo occidentale della Repubblica Ucraina – in cui gli anziani dicono volentieri di sentirsi “nient'altro che di qui”, “di questo posto”.

La Bucovina, già parte settentrionale dell'antico principato di Moldavia, venne inglobata nell'Austria-Ungheria nel 1775, dopo una lunga dominazione ottomana (1490-1775). Annessa inizialmente alla Galizia, dal 1850 fu dichiarata provincia autonoma della corona imperiale (*Kronland*) con il titolo di Granducato. Da quel momento in poi diventò terra di colonizzazione per i gruppi evangelici e soprattutto per gli ebrei tedeschi. Una strategia incoraggiata, anche finanziariamente, in particolar modo nei confronti degli ebrei dalla corona d'Austria. Nel corso dei successivi cinquant'anni la Bucovina conquistò l'autonomia amministrativa; e il capoluogo Czernowitz la fama di “piccola Vienna”, “piccola Babele” o, ancora, “piccola Gerusalemme dell'Est”. Vi convivevano in modo relativamente pacifico gruppi etnici e sociali fra loro assai diversi: rumeni, ucraini, ebrei, tedeschi, russi, polacchi, ungheresi. Tutte queste etnie erano rappresentate al parlamento di Vienna. La propaganda austro-ungarica esibiva il crogiolo bucovino come microcosmo dell'Impero. In scala ridotta rispetto alla capitale fioriva laggiù la *Kaffeekultur*: in circoli e caffè si incon-

travano intellettuali, artisti e giornalisti. Non mancavano giornali e riviste politiche e letterarie. Il fermento attingeva linfa dall'università cittadina – una università fondata dall'imperatore d'Austria in persona¹. Come spesso accade, una certa provinciale inattualità stimolava i talenti e vivacizzava la vita culturale. Con ottimi risultati, nel ricordo di Rose Ausländer: “la quadrilingue Czernowitz era una città musa. [...] Ho visto crescere due generazioni di poeti di lingua tedesca. [...] La gente aveva tempo, o se lo prendeva il tempo, per studiare, e l'attività professionale era secondaria [...]. Si sviluppò uno stile di vita inconsueto anche per l'epoca anteriore alla [prima] guerra [mondiale]. Scultori, pittori, musicisti, poeti [...] vivevano dell'ammirazione dei loro amici e concittadini, che compravano le loro opere, frequentavano i loro concerti e le loro letture”².

Tra il 1875 e il 1919 all'università di Czernowitz si avvicendarono quarantaquattro rettori, di cui ventidue tedeschi, undici rumeni, nove ebrei, due ucraini. Il gruppo ebreo-tedesco era costituito da professionisti, insegnanti, commercianti, imprenditori. Dal 1880, infatti, gli ebrei potevano acquistare terreni coltivabili e aree edificabili per avviare attività industriali autonome. Nelle città essi seguivano in prevalenza orientamenti liberali; erano piuttosto secolarizzati, attratti dallo spirito dell'illuminismo ebraico (*haskalah*) e dal cosmopolitismo culturale della *Klassik* tedesca, la *Humanität* di Goethe e Schiller – ma già di Lessing e Mendelssohn. I sermoni nella sinagoga venivano pronunciati in tedesco già a partire dal 1872. Invece nei villaggi intorno a Czernowitz avevano radici profonde la tradizione cassidica e la lingua yiddish; l'organizzazione sociale si basava su comunità con specifici costumi, peculiari storie e pratiche quotidiane. Celebre è rimasto nella memoria il borgo di Sadagora. Infatti a Sadagora (Sadagura, Sadagera in yiddish, oggi in ucraino Sadgora) era approdato nel 1841 il Rabbi Israel Friedmann di Ruzhin (1796-1850), la cui casa fu centro religioso per l'intera regione, meta di pellegrinaggi da tutto il mondo ebraico-orientale, e non solo³. L'esistenza di questa doppia anima – liberale, inte-

¹ Cfr. Rudolf Wagner (a cura di), *Alma Mater Francisco-Josephina. Die deutschsprachige Nationalitäten-Universität in Czernowitz*, Menschendorfer Verlag, München 1975.

² Rose Ausländer, *Alles kann Motiv sein*, in Ead., *Gedichte und Prosa*, Helmut Braun Literarischer Verlag, Köln 1977, pp. 22, 551, e Ead., *Erinnerungen an eine Stadt* cit., p. 551.

³ Cfr. Hakehillot, voce *Romania*, in *Encyclopedia of Jewish Communities* cit., II, pp. 469-472.

grata, germanofila e, viceversa, ortodossa, orientale, cassidica – venne esaltata dal fatto che Czernowitz era senz'altro la più importante enclave dell'ebraismo assimilato e, al tempo stesso, sede del primo congresso internazionale sulla lingua yiddish (1908)⁴. La scelta tra yiddish e *Hochdeutsch* divenne col passare degli anni sempre più un fatto politico. Il tedesco “della cancelleria” era identificato con la possibilità di accedere alle cariche politiche asburgiche, quindi di aderire al mondo occidentale. Viceversa lo yiddish significava professione di fede ebraica e fedeltà alle proprie radici locali e orientali⁵.

Sarebbe certo ingenuo cedere alle autostilizzazioni o ai rassicuranti quadri *a posteriori* che hanno voluto fare della Bucovina austro-ungarica una pacifica enclave multiculturale⁶. Le tensioni non mancavano. In generale, scoppiavano tra ruteni (ucraini) e rumeni (moldavi): entrambi sostenevano di essere gli abitanti originari della regione. Ciononostante essi occupavano posizioni socialmente inferiori rispetto al gruppo germanico ed ebraico-cittadino; e pure rispetto ai contadini ebrei di lingua yiddish, dentro e fuori dagli *štetl* (piccole città o villaggi ebraici). In città i nervosismi erano percepibili tra tedeschi ed ebrei germanofoni. Tuttavia, nonostante le ostilità etniche e i conflitti, il tratto distintivo dell'Est bucovino era – e rimaneva il suo essere multiforme, contraddittorio, poliglotta.

Nel 1918 la Bucovina (con la Bessarabia e la Transilvania) entrò a far parte della Grande Romania. Il crollo dell'Impero austro-ungarico provocò una rapida rumenizzazione della regione. Nel 1924 nel Paese si cessò di parlare due lingue ufficiali, il tedesco e il rumeno, a vantaggio del solo rumeno. Tagliato il cordone ombelicale con la metropoli

⁴ Cfr. Corbea-Hoisie, *Paul Celan et la langue Roumaine* cit., pp. 98-114; Martin Broszat, *Von der Kulturnation zur Volksgruppe. Die nationale Stellung der Juden in der Bukowina im 19. und 20. Jahrhundert*, “Historische Zeitschrift”, CC (1965), p. 579.

⁵ Cfr. Yoshua Fischman, *Attracting a Following to High-Culture Functions for a Language of Everyday Life. The Role of the Tshernovits Language Conference in the Rise of Yiddish*, “International Journal of Sociology of Language”, XXIV (1980), pp. 113-144; Hugo Gold (a cura di), *Geschichte der Juden in der Bukowina*, 2 voll., Tel-Aviv 1958, 1962.

⁶ Cfr. la polemica di Karl Schlögel contro il turismo sentimentale e nostalgico di chi tende a trasfigurare i luoghi dell'est, a lungo rimossi nell'immaginario europeo e oggi riscoperti in nome di una ricerca della Mitteleuropa asburgica, che non tiene conto né degli orrori vissuti in seguito, né tantomeno delle difficoltà in cui la stessa monarchia danubiana si era affermata e mantenuta – in Karl Schlögel, *Go East: Oder die zweite Entdeckung des Ostens*, Siedler, Berlin 1984, pp. 30-31.

viennese, la rete istituzionale della cultura germanofila e germanofona venne meno. Eppure, nonostante la pressione assimilatrice rumena, il tedesco rimase lingua privilegiata di comunicazione in molte famiglie cittadine; mentre nei quartieri popolari e nelle periferie persisteva un tedesco dialettale, dai molteplici accenti: il *Bukowinerisch* o *Bukowiner Deutsch*. Accadde così che i tedeschi e soprattutto gli ebrei assimilati delle città continuassero a sentirsi eredi spodestati dell'impero austro-ungarico. E ciò fino alla fine della seconda guerra mondiale.

Come (non) sarebbe Czernowitz senza l'operosa classe media ebraica che ha lasciato il suo segno – ancor oggi visibile, a dispetto di ogni cancellazione – sullo sviluppo e l'abbellimento della città, calcolato sul modello delle borghesie austroungariche?

Il volto policromo della Bucovina austro-ungarica venne definitivamente sfigurato dalle occupazioni nazista e sovietica. In un primo tempo venne eliminata la maggioranza delle famiglie ebraiche. Gli stessi tedeschi bucovini (*Volksdeutsche*) vennero 'deportati' in Germania dai nazisti al grido di "Heim ins Reich!", con esiti rovinosi non fosse altro che per la brutalità dello sradicamento. In una seconda fase fecero seguito gli spostamenti forzati di popolazione, vere e proprie pulizie etniche volute da Stalin (quindi ancora promosse ai tempi di Chruščëv, che incoraggiò i pochi ebrei sopravvissuti a tante tempeste a trasferirsi oltreconfine, fuori dall'Urss, nella Romania comunista). La divisione postbellica della regione tra Ucraina e Romania insieme alla pressione dell'ideologia (sovietizzazione) e ai processi di nazionalizzazione (ucrainizzazione, rumenizzazione, russificazione) provocarono mezzo secolo di vuoto in uno spazio e in un capoluogo dove la coesistenza di diverse etnie e culture era stata per secoli caratterizzante. In Ucraina, solo oggi la popolazione bucovina – o quel che resta dell'élite intellettuale locale – cerca di reagire, tra l'altro richiamandosi proprio al passato per cinquant'anni tenuto nascosto o ripudiato⁷.

⁷ Oggi Černivci si apre a ciò che furono Cernăuți e Czernowitz. Gruppi di artisti ucraini, alcuni di origine russa (discendenti dalle popolazioni russe trasferite forzatamente da Stalin nell'Ucraina occidentale) organizzano mostre e dipingono sul tema di ciò che fu Czernowitz, rielaborando rari materiali austroungarici sopravvissuti a due guerre e tre occupazioni, cercando testimonianze di ciò che fu un capoluogo dell'ebraismo. Vengono pubblicate antologie in tedesco con il testo ucraino a fronte. Una di queste, curata da Peter Rychlo ha un titolo eloquente: "L'arpa perduta. Una documentazione della letteratura tedesca della Bucovina"; cfr. Peter Rychlo (a cura di), *Die verlorene Harfe. Eine Anthologie deutschsprachiger Lyrik aus der Bukowina*, Sopot, Černivci 2002. Uno dei più attivi centri culturali di Černivci ha scelto di chiamarsi "Rose &

Fino alla seconda guerra mondiale, le famiglie ebrae borghesi praticavano a Czernowitz attività legate all'artigianato e ai commerci, all'import-export, alle professioni liberali, bancarie e assicurative, ai servizi. Rimanevano tuttavia rispettose di una certa tradizione: la cucina *kāshē'r*, il *šabbat* tradizionale, le principali feste ebraiche da celebrare, la Bibbia, la *qabbalah* e i racconti cassidici da leggere.

2. Giovinezza bucovina

Gli Antschel erano, appunto, una famiglia di ebrei borghesi di lingua tedesca. Più legato all'ortodossia della sinagoga il padre Leo, più propensa al culto laico della *Humanität* tedesca la madre Friederike. Paul fu educato nel segno della cultura materna. Adolescente, si sentì a pieno titolo parte dell'ampia cultura cosmopolita di Goethe e Schiller, autori prediletti della madre. Durante gli anni del ginnasio componeva versi in tedesco con grande facilità, secondo la vena rilkiana molto seguita dalla gioventù della provincia bucovinense. Il suo *curriculum studiorum* conferma l'educazione multipla, così come le alterne fortune della cospicua popolazione ebraica a Cernăuți/Czernowitz tra le due guerre. Dal 1925 al 1927 Paul frequentò scuole (materna, elementare) tedesche, poi fu costretto a completare gli ultimi tre anni in una scuola ebraica (con lezioni in lingua ebraica). Scelta filisionista del padre? O già questa circostanza dà la misura dell'antisemitismo incipiente in Romania negli anni Venti? Di certo gli ebrei, élite intellettuali del gruppo germanofono, cominciavano allora a essere ricacciati in posizione minoritaria e difensiva. Alla vivacità del centro di cultura ebraico, situato (ancora, o meglio: di nuovo oggi) di fronte allo Schiller-Theater, iniziò a contrapporsi l'attivismo *völkisch* della casa della cultura tedesca (*Deutsches Haus*), che rivendicava con forza la propria identità non-ebraica. Dal 1930 al 1935 Paul seguì le lezioni in un rinomato ginnasio rumeno, dove tra l'altro sperimentò l'esaltazione del nazionalismo rumeno e si avvicinò al francese. Nel 1933 cessò di prendere lezioni private di lingua ebraica, mentre per altri versi cominciava a prendere coscienza di che cosa significasse l'ascesa di Hitler al

Paul" (in memoria di Ausländer e Celan). La presenza della tradizione asburgica viene ripresa persino nella grafica dei siti internet sulla Bucovina, o dall'arredamento dei caffè risorti nella strada principale del centro.

potere in Germania. (Nella stessa Czernowitz si vedevano per le strade simpatizzanti dei nazisti camminare a braccetto con fascisti rumeni. Il quotidiano tedesco locale *Deutsche Tagespost*, appoggiava, senza riserve, la politica nazista. Slogan incoraggiavano l'allontanamento degli ebrei da tutte le professioni e il boicottaggio dei loro affari). All'antisemitismo che lo avvolgeva Paul rispose frequentando giovani comunisti e antifascisti clandestini. Dal 1935 al 1938 concluse gli studi in un liceo statale più liberale (dove si tenevano lezioni anche in tedesco, secondo il vecchio ordinamento asburgico, e si studiavano francese e italiano). Nel 1937 si iniziò (da solo) all'inglese (e a Shakespeare). Dal 1938 al 1939 s'immatricolò alla facoltà di medicina di Tours, in Francia. A quel tempo, infatti, in Romania (come in Germania e in Austria) ai giovani ebrei gli indirizzi accademici scientifici erano ormai preclusi. Il governo Goga-Cuza aveva legiferato un programma antisemita. La svastica ornava la facciata del municipio di Czernowitz. Tutti i giornali la cui redazione era gestita da ebrei in città venivano chiusi. Parlare yiddish per strada o nei luoghi pubblici veniva considerato alla stregua di un delitto.

Studiando in Francia Paul non ebbe difficoltà a visitare Parigi e Londra. Nell'autunno del 1939, non potendo continuare gli studi a Tours (in settembre la Francia aveva dichiarato guerra alla Germania nazista dopo che questa ebbe invaso la Polonia), si iscrisse alla facoltà di Lettere dell'università di Cernăuți /Czernowitz, ai corsi di lingua e letteratura francese. Ben presto – in virtù dei protocolli segreti del patto Molotov-Ribbentrop (1939) – la Romania fu costretta a cedere insieme alla Bessarabia (odierna Moldavia) parte della Bucovina settentrionale ai sovietici, che la incorporarono nella Rss Ucraina.

3. *La guerra*

Nel giugno 1940, dopo un ultimatum, le truppe sovietiche fecero il loro ingresso a Cernăuți /Czernowitz. In un clima avvelenato, molti ebrei vennero massacrati durante la ritirata dai soldati rumeni. Pertanto al suo arrivo l'Armata rossa fu inizialmente accolta, specie dai più giovani (e dallo stesso Paul), con sollievo. Ma le nuove autorità sovietiche non agirono con mano leggera. Al contrario: scacciarono i giovani comunisti ucraini ed ebrei; requisirono case, fabbriche, banche e com-

merci; nazionalizzarono le scuole, che divennero ucraine o russe (le scuole yiddish passarono sotto la direzione di commissari politici venuti da Mosca); confiscarono i beni di molti ebrei; esiliarono in Siberia innumerevoli commercianti e artigiani ebrei accusandoli di essere “borghesi”, “sionisti”, “spie rumene”, “nemici del popolo”. Paul avrebbe potuto tornare in Francia. Invece rimase. Nonostante le sue posizioni sempre più critiche verso il nuovo regime, la propaganda staliniana e le angherie della polizia politica sovietica (Nkvd), si iscrisse ai corsi di letteratura e filologia romanza presso la locale università ribattezzata dell’Ucraina sovietica (dove, a prescindere dagli studi prescelti, era obbligatorio lo studio della lingua e letteratura ucraina e russa).

Nel giugno 1941, finita la luna di miele nazi-sovietica, Hitler diede avvio alla campagna di Russia prendendo alla sprovvista tutto il fronte sovietico. La Romania, già divenuta “Stato nazionale legionario”, entrò allora nella seconda guerra mondiale a fianco delle Potenze dell’Asse, attaccando anch’essa l’Unione Sovietica con l’obiettivo di recuperare la Bessarabia e la Bucovina. Le due regioni passarono nuovamente di mano e di campo: tornarono a essere rumene. Dal 1941 al 1943 il governo rumeno filonazista del *conducador* (duce) generale Ion Antonescu inasprì le persecuzioni nei confronti degli ucraini, dei comunisti e degli ebrei bucovini. A Czernowitz – dove assieme ai poliziotti e soldati rumeni impazzarono le formazioni paramilitari tedesche [*Einsatzgruppen*, *Einsatzkommandos*] preposte alla “liquidazione” delle categorie reiette – fece la sua apparizione il ghetto. Iniziò una stagione durissima, che non risparmiò né donne né vecchi né bambini: malversazioni di ogni sorta, incendi, saccheggi, fucilazioni, torture, deportazioni nei campi di lavoro, di concentramento e di sterminio⁸. Molti venivano prelevati direttamente a casa. Molti venivano trasferiti in luoghi senza nome (in “cave di pietra”). Venne l’estate del 1942, un sabato.

Quel sabato di fine giugno 1942 a Cernăuți /Czernowitz pare che Paul avesse discusso animatamente con i propri genitori⁹, tentando di

⁸ Solo nel novembre 2004 la Romania ha riconosciuto formalmente la sua partecipazione attiva allo sterminio dei non rumeni. Secondo la valutazione ufficiale dello stesso presidente Ion Iliescu, circa 400 mila ebrei e 11 mila zingari furono uccisi dalle autorità civili e militari rumene durante la seconda guerra mondiale.

⁹ Si sceglie qui la versione dei fatti riportata dalle biografie di Celan scritte da Israel Chalfen e Petre Solomon (cfr. *supra*, pp. 28-29), anche se non confortata dal punto di vista di Gisèle de Lestrangé e Ilana Shmueli, che, secondo note inedite riportate da Bertrand Badiou e Barbara Wiedemann (in C, II, p. 471) avrebbero espresso i propri dubbi sull’episodio del litigio familiare. Non sapremo mai come andarono le cose davvero.

convincerli a salvarsi: ad abbandonare la loro casa, a non esporsi alle retate nazi-fasciste che di solito venivano effettuate proprio nella notte dello *šabbath* (sabato, per gli ebrei giorno di riposo). Invano. Si giunse alla lite. Paul si rifugiò a dormire presso amici. I genitori restarono nel loro appartamento di strada Masaryk 10. Il giorno dopo “la porta di quercia” della casa era divelta, i genitori scomparsi, portati via. Stavano stentando in una lunga fila di deportati verso i campi della Transnistria, oltre il Dniestr. Avrebbero perso entrambi la vita in Ucraina: il padre per patimenti e tifo, la madre probabilmente uccisa con un colpo alla nuca. Il senso di colpa, per quanto infondato, non avrebbe più abbandonato Paul. Allora solo ventiduenne, egli sempre sentì di non aver vegliato abbastanza sui propri genitori.

In luglio lo stesso Paul venne deportato in Moldavia, nei campi di Rădăzani, Fălcieni e Tăbărești, dove rimase fino al febbraio 1944 lavorando alla costruzione di strade, lastricandole a mano, scavando e scavando. L'intera sua vita subì una forzata battuta d'arresto, ma non l'attività intellettuale. Sebbene rinchiuso, in un piccolo quadernetto nero annotava poesie e traduzioni dai sonetti di Shakespeare, conosciuti a memoria. L'inverno del 1942 fu così duro che in Bucovina le deportazioni degli ebrei si dovettero arrestare, le tempeste di neve impedivano il transito dei treni. Intanto l'inverno russo si abbatteva in tutta la sua violenza sulle steppe meridionali, dove cominciava la controffensiva sovietica che, a partire dal disastro delle armate tedesche e rumene a Stalingrado, avrebbe contribuito a cambiare gli esiti della seconda guerra mondiale.

Dimesso dal campo di lavoro, Paul ritornò a Cernăuți /Czernowitz nel febbraio 1944. In quel periodo frequentò la poetessa Rose Ausländer, più anziana di lui, che lo spinse a perseverare nella scrittura poetica. Altri amici gli rimediarono un incarico come assistente medico in una clinica psichiatrica. In autunno riprese gli studi, virando però verso l'anglistica, presso l'università di Černivci – la città, ridiventata sovietica (ucraina) in aprile, aveva cambiato nome una volta di più.

Celan non ne volle mai parlare. Da una parte abbiamo la testimonianza di due amici di gioventù, dall'altra la legittima volontà di due donne a lui molto vicine di proteggere uno dei momenti più traumatici della vita dell'uomo Celan.

4. *La fuga*

Invece di prendere la nuova nazionalità ucraina, nel 1945 passò la frontiera con la Romania su camion militari russi. Trovò lavoro a Bucarest. Iscritto all'università, tradusse classici russi e tedeschi in rumeno, collaborò a varie riviste. Per la prima volta si firmò con pseudonimi: Paul Aurel, Paul Ancel, Paul Celan, A. Pavel. Per la prima volta vide pubblicate le sue poesie. Nonostante la rete di amicizie, era solo di passaggio. Dopo aver fuggito l'Ucraina sovietica scappò dalla Romania comunista (diventata, su modello staliniano, sempre più plumbea). Attraversò clandestinamente l'Ungheria, via Budapest. La successiva parentesi viennese (dicembre 1947-luglio 1948) fu breve e deludente. Entrò in contatto con i circoli intellettuali della capitale danubiana, mai integrandosi veramente. Visse un intenso rapporto con la scrittrice Ingeborg Bachmann che avrebbe a lungo lasciato il segno. Sempre a Vienna, nel 1948, pubblicò il suo primo libro di poesie: *Der Sand aus den Urnen. Gedichte* [*La sabbia delle urne. Poesie*] – ma poi subito lo fece ritirare dal commercio per eccesso di refusi. In Austria Celan avvertiva una diffusa disposizione a dimenticare il passato più recente; soprattutto, la volontà di resistere a una completa denazificazione della società e delle coscienze. Non sentendosi al sicuro, si rimise in marcia verso occidente.

5. *Parigi*

Parigi rappresenta il qui ed ora, il presente in cui vive Celan poeta che via Strasburgo, approda a Parigi. Completa gli studi universitari, alla Sorbona, dove nel 1950, consegue la *licence-ès-lettres* in germanistica e linguistica. Nel 1951 l'editore Franz Vetter (Pflug Verlag, Saint-Galle, Svizzera) rifiuta le sue traduzioni dei poemi di Yvan Goll, per “la mano troppo pregnante del traduttore”. (Celan rompe allora con Claire Goll, che comincerà nel 1953 una estenuante campagna di diffamazione nei suoi confronti accusandolo in modo spesso anonimo di aver plagiato l'opera del marito Yvan). Al 1952 risale il primo dei numerosi soggiorni in Germania (paese con il quale intrattiene rapporti complessi per le perduranti venature antisemite che egli riscontra in molti tedeschi). Sempre nel 1952, a Parigi sposa l'artista grafica Gisèle de

Lestrangle, dalla quale avrà due figli: François, precocemente morto nel 1953, e Eric nato nel 1955. Dal 1959 al 1970 lavora come lettore di lingua e letteratura tedesca all'École Normale Supérieure di Parigi. Nel 1960, ricevendo il premio Büchner a Darmstadt, Celan definisce le coordinate essenziali della propria poetica. Dal 1962 al 1970 ripetute crisi e disturbi della personalità lo costringono a soggiorni sempre più duri e prolungati in cliniche psichiatriche. Mai interrompe, tuttavia, il lavoro di scrittura, che è lotta e confronto con i limiti della dicibilità del dolore passato e presente, nei due casi, "attuale". Sono molti i viaggi: in Germania, sempre con una certa prudenza e diffidenza, a Stoccolma dall'amica Nelly Sachs in preda a crisi e allucinazioni acustiche, a più riprese a Moisville, nella seconda "Casa dei Tre Celan" in Normandia, rifugio costiero, patria dell'altra metà della sua biblioteca. Nel 1964 fa un viaggio in Italia, breve ma molto importante per lui: a Roma, ma soprattutto a Cerveteri, nella necropoli etrusca che gli ricorda le colline gravide di vita e di morte della Bucovina. Sono importanti le amicizie con Ingeborg Bachmann, Nelly Sachs, Franz Wurm, Jean Bollack, Bernhard Böschstein, Klaus Demus e soprattutto con Peter Szondi. Si tratta di amici, ma anche, sempre, di interlocutori per il suo discorso sulla poesia che restava discorso – "subcutaneo" direbbe Adorno – sulla vita, e sulla storia. Adorno resta per lui un interlocutore cercato e studiato. Non diventarono mai amici, Adorno si sentiva inquietato dalla sua personalità difficile¹⁰. Arduo anche il rapporto con Heidegger, e sul piano personale la diffidenza è tutta di Celan, mentre Heidegger piuttosto tende a proteggerlo quasi, e a venirgli incontro. Si incontrano per la prima volta a Friburgo nel 1967, e il poeta rifiuta di farsi fotografare col filosofo. Di quell'incontro resta traccia nella poesia *Todtnauberg*¹¹. Nel 1967 si separa da Gisèle, da Eric, dalla loro "maison": per proteggerli dalla sua sofferenza psichica. Tra il 1969 e il 1970 si consuma una relazione epistolare e amorosa con l'amica d'infanzia Ilana Shmueli, che sembra quasi aprirgli uno spiraglio di luce nel male di vivere crescente. Celan la ritrova in Israele, durante la prima visita in terra ebraica (1969). Il pensiero di un nuovo rapporto, o addirittura di una nuova patria nella terra dei patriarchi, naufragherà di lì a poco. Il primo maggio 1970 la Senna restituisce il corpo senza vita di Paul Pessach Antschel/Celan.

¹⁰ Cfr. Seng, "Die wahre Flaschenpost". Zur Beziehung zwischen Celan und Theodor W. Adorno cit., p. 152.

¹¹ GW II, p. 255; trad. it. in Celan, *Poesie* cit., pp. 961, 963.

Bibliografia

1. Opere di Paul Celan

Edizioni in lingua originale:

Der Sand aus den Urnen. Gedichte, mit zwei Originallithographien von Edgar Jené, Sendl, Wien 1948.

Mohn und Gedächtnis, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1952.

Von Schwelle zu Schwelle. Gedichte, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1955.

Sprachgitter, Fischer, Frankfurt am Main 1959.

Der Meridian, Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960, Fischer, Frankfurt am Main 1961.

Die Niemandrose, Fischer, Frankfurt am Main 1963.

Atemkristall, mit acht Radierungen von Gisèle-Lestrangé, Brunidor, Vaduz 1965.

Atemwende, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967.

Fadensonnen, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968.

Schwarzmaut, mit fünfzehn Radierungen von Gisèle Celan-Lestrangé, Brunidor, Vaduz 1969.

Lichtzwang, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970.

Schneepart, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971.

Zeitgehöft. Späte Gedichte aus dem Nachlass, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976.

Petre Solomon, *Briefwechsel mit Paul Celan, 1957-1962*, in "Neue Literatur", 32 (1981), u. 11, pp. 60-80.

Gesammelte Werke in sieben Bänden, a cura di Beda Allemann, in collaborazione con Klaus Reichert e con la collaborazione di Rolf Bücher, Frankfurt am Main 2000 [edizione accresciuta della precedente in cinque volumi, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983].

Gedichte 1938-1944, con una introduzione di Ruth Kraft, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.

Die Dichtung Ossip Mandelstamms, in Ralph Dutli (a cura di), *Ossip Mandelstam. Im Luftgrab*, Ammann, Zürich 1988, pp. 65-81.

- Das Frühwerk*, a cura di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.
- Paul Celan a Gottfried Bermann-Fischer, del 14 dicembre 1963, in Gottfried e Brigitte Bermann-Fischer, *Briefwechsel mit Autoren*, a cura di Reiner Stach e Karin Schlapp, Fischer, Frankfurt am Main 1990, pp. 617-659: 641.
- Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, fondata da Beda Allemann, a cura della Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe (Rolf Bücher, Axel Gellhaus), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990.
- “*Eingedunkelt*” und *Gedichte aus dem Kreis von “Eingedunkelt”*, a cura di Bertrand Badiou e Jean-Claude Rambach, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.
- Paul Celan-Nelly Sachs, *Briefwechsel*, a cura di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993.
- Paul Celan-Franz Wurm, *Briefwechsel*, a cura di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.
- Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Heino Schmull e Michael Schwarzkopf, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996.
- Die Niemandrose. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Heino Schmull e Michael Schwarzkopf, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996.
- Die Gedichte aus dem Nachlass*, a cura di Bertrand Badiou, Jen-Claude Rambach e Barbara Wiedemann, note di Barbara Wiedemann e Bertrand Badiou, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.
- Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Bernhard Böschstein e Heino Schmull, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.
- Atemwende. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Heino Schmull e Christine Wittkopp, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000.
- Paul Celan-Erich Einhorn, *Einhorn, du weißt um die Steine... Briefwechsel*, Friedenauer Presse, Berlin 2001.
- Paul Celan-Gisèle Lestrangé, *Correspondance*, a cura di Bertrand Badiou con la collaborazione di Eric Celan, 2 voll., Seuil, Paris 2001.
- Paul Celan-Hanne e Hermann Lenz, *Briefwechsel*, a cura di Barbara Wiedemann e Hermann Lenz, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001.
- Paul Celan, “*Du mußt versuchen, auch den Schweigenden zu hören*”. *Briefe an Diet Kloos-Barendregt*, a cura di Paul Sars, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.
- Die Gedichte*, a cura di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.
- Theodor W. Adorno-Paul Celan, *Briefwechsel 1960-1968*, a cura di Joachim Seng, “Frankfurter Adorno Blätter”, VIII (2003), pp.177-202.
- Paul Celan-Ilana Shmueli, *Briefwechsel*, a cura di Ilana Shmueli e Thomas Sparr, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

Traduzioni italiane:

- Poesie*, a cura di Moshe Kahn e Marcella Bagnasco, Mondadori, Milano 1976.
- Luce coatta e altre poesie postume*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Mondadori, Milano 1983.
- La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993.
- Scritti rumeni*, traduzione di Fulvio Del Fabbro, a cura di Marin Mincu, Campanotto, Udine 1994.
- Di soglia in soglia*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Einaudi, Torino 1996.
- Paul Celan-Nelly Sachs, *Corrispondenza*, a cura di Anna Ruchat, Il melangolo, Genova 1996.
- Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998.
- Conseguito silenzio*, traduzione di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Einaudi, Torino 1998.
- Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, traduzione e cura di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Einaudi, Torino 2001.

2. Altre opere citate

- Adorno, Theodor W., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955; trad. it. di Carlo Mainoldi, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1955.
- *Arnold Schönberg (1874-1951)*, in Id., *Prismen* cit., pp. 180-214; trad. it. cit., pp. 145-171.
 - *Aufzeichnungen zu Kafka*, in Id., *Prismen* cit., pp. 302-342; trad. it. cit., pp. 249-282.
 - *Kulturkritik und Gesellschaft*, in Id., *Prismen* cit., pp. 7-31; trad. it. cit., pp. 3-22.
 - *Noten zur Literatur*, I, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1958; trad. it., *Note per la Letteratura 1943-1961*, trad. it. di Enrico De Angelis, Alberto Frioli, Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino 1979.
 - *Die Wunde Heine*, in Id., *Noten zur Literatur* cit., I, pp. 95-100; trad. it. cit., pp. 94-95.
 - *Noten zur Literatur*, II, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970 (1^a ed. 1961); trad. it. *Note per la letteratura, 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979.
 - *Valéry's Abweichungen*, in Id., *Noten zur Literatur* cit., II, pp. 42-94; trad. it. cit., pp. 151-190.

- *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, in Id., *Noten zur Literatur* cit., II, pp. 188-236; trad. it. cit., pp. 267-308.
 - *Noten zur Literatur*, III, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1965; trad. it. *Note per la letteratura (1961-1968)*, Einaudi, Torino 1979.
 - *Engagement*, in Id., *Noten zur Literatur* cit., III, pp. 109-135; trad. it. cit., pp. 89-110.
 - *Negative Dialektik. Meditationen zur Metaphysik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966; trad. it. di Carlo Alberto Donolo, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1975.
 - *Ästhetische Theorie*, a cura di Gretel Adorno e Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, pp. 475-477; trad. it. di Enrico De Angelis, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi 1975.
- Agamben, Giorgio, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi 1982.
- *L'uomo senza contenuto* (1970), Quodlibet, Macerata 1994.
 - *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.
 - *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
 - *Introduzione* a Giorgio Manganelli, *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*, a cura di Paolo Napoli, Quodlibet, Macerata 1999.
 - *Lo stato di eccezione*, Bollati-Boringhieri, Torino 2003.
- Allemann, Beda, *Editorisches Nachwort* zu Paul Celan, *Ausgewählte Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975.
- Améry, Jean, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Klett-Cotta, Stuttgart 1978.
- Anders, Günter, *Kafka pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen*, Beck, München 1951; trad. it. di Paola Gnani, *Kafka pro e contro. I documenti del Processo*, Corbo, Ferrara 1989.
- Andre, Robert, *Gespräche von Text zu Text. Celan, Heidegger, Hölderlin, Meiner*, Hamburg 2001.
- Anedda, Antonella, *Nomi Distanti*, Empiria, Roma 1998.
- Apel, Friedmar, *Sprachbewegung*, Winter, Heidelberg 1982; trad. it. *Il movimento del linguaggio*, a cura di Emilio Mattioli e Riccarda Novello, Marcos y Marcos, Milano 1997.
- Arendt, Hannah, *Men in Dark Times*, Penguin, New York 1968; trad. ted. *Menschen in finsternen Zeiten*, a cura di Ursula Ludz, Piper, München 1989.
- Arnold, Fritz, *Paul Celan und seine Übersetzung der Jeune Parque von Paul Valéry*, in Jan-Christofer Horak et al., *Celan Wiederlesen*, Lyrik Kabinett, München 1998.
- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München 1999; trad. it. di Simona Paparelli, *Ricordare, Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il mulino, Bologna 2002.
- Assmann, Jan, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000; trad. it. di Umberto Gandini, *La morte come tema culturale*, Einaudi, Torino 2002.

- Ausländer, Rose, *Gedichte und Prosa*, Helmut Braun Literarischer Verlag, Köln 1977.
- Bachmann, Ingeborg, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, Piper, München 1980; trad. it. di Vanda Perretta, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano 1993.
- *Nachwort* in Giuseppe Ungaretti, *Gedichte. Italienisch und Deutsch*, Übertragung und Nachwort von Ingeborg Bachmann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1961.
- Baer, Ulrich, *Remnants of Song. Trauma and The Experience of Modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan*, Stanford UP, Stanford 2000; trad. ted. *Traumadeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.
- Baioni, Giuliano, *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984.
- *Kafka. Romanzo e Parabola*, Feltrinelli, Milano 1980 [1 ed. 1962].
- *Introduzione* a Else Lasker-Schüler, *Poesie*, Nuova Accademia, Milano 1963.
- Banti Giorgio-Giannattasio Francesco, *Poetry*, in Alessandro Duranti (a cura di), *A Companion to Linguistic Anthropology*, Blackwell, Cambridge Mass. - Oxford 2004.
- Barone, Paulo, *Presente e Utopia. Note su Heidegger e Celan*, in Gianni Vattimo (a cura di), *Filosofia '95*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Battaglia, Salvatore, *Grande Dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino 1980-2002.
- Baumann, Gerhard, *Erinnerungen an Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986; trad. it. parziale a cura di Camilla Miglio, *Quello che Heidegger non disse mai a Celan*, "MicroMega", 4 (1997), pp. 213-236.
- Bayer, Lothar, *Wie geht der Literaturbetrieb mit einer Nachkriegsikon um? Die Edition neu übersetzter Korrespondenzen Paul Celans macht die Lektüre der französischen Originale dringlich*, in "Wochenzeitung", Zürich, 19.4.2001.
- Bayerdörfer, Hans-Peter, *Poetischer Sarkasmus. "Fadensonnen" und die Wende zum Spätwerk*, "Text + Kritik", 53-54 (1984), pp. 42-54.
- Beese, Henriette, *Nachdichtung als Erinnerung. Allegorische Lektüre einiger Gedichte von Paul Celan*, Agorà, Darmstadt 1976.
- Benjamin, Walter, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages* [1934], in Id., *Gesammelte Schriften*, II/2, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 409-438; trad. it. *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino 1995, pp. 303-304.
- *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, *Gesammelte Schriften*, II/1, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 140-157; trad. it. *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini, in Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1982, pp. 53-70.
- *Das Passagen-Werk. Materialien*, in *Gesammelte Schriften*, V/1, 2, a cura di

- Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982; trad. it. *Materiali dal Passagen-Werk* (h°, 2), in *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.
- Benn, Gottfried, *Ausdruckswelt. Essays und Aphorismen*, Limes, Wiesbaden 1949.
- *Büchner-Preis-Rede*, Limes, Wiesbaden 1951.
 - *Morgue*, a cura di Ferruccio Masini, Einaudi, Torino 1966.
 - *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*, a cura di Bruno Hillebrand, Fischer, Frankfurt am Main 1989.
 - *Probleme der Lyrik*, in Id., *Essays und Reden* cit., pp. 505-537
 - *Lo smalto sul nulla*, a cura di Luciano Zagari, Adelphi, Milano 1992.
 - *Nietzsche cinquant'anni dopo*, in Id., *Lo smalto sul nulla* cit., pp. 254-265.
 - *Problemi della lirica*, in Id., *Lo smalto sul nulla* cit., pp. 266-302.
- Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984; trad. it. *La prova dell'estraneo*, a cura di Gino Giometti, Quodlibet, Macerata 2003.
- Bevilacqua, Giuseppe, *Eros-Nostos-Thanatos*, introduzione a Paul Celan, *Poesie*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, pp. CXII-CXIV.
- *Lecture Celaniane*, Le Lettere, Firenze 2001.
 - *Heidegger a Celan. Una lettera senza risposta*, in Id., *Lecture Celaniane* cit., pp. 231-237.
 - *Keine Sandkunst mehr: un bilancio e una prospettiva*, in Id., *Lecture Celaniane* cit., pp. 175-192.
 - *Lettura di Vor einer Kerze*, in Id., *Lecture Celaniane* cit., pp. 84-95.
 - *Momenti teodicali*, in Id., *Lecture Celaniane* cit., pp. 208-230.
 - *Traducendo Celan postumo*, in Id., *Lecture Celaniane* cit., pp. 25-37.
- Società Biblica di Ravenna (a cura di), *La Bibbia concordata in lingua corrente*, tradotta dai testi originali con introduzioni e note, Mondadori, Milano 1982.
- Bloom, Harold, *Kabbalah and Criticism*, Seabury Press, New York 1975; trad. it. di Mario Diacono, *La kabbalà e la tradizione critica*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Bollack, Jean, *L'Écrit. Une poétique dans l'oeuvre de Celan*, Puf, Paris 2003; trad. ted. *Poetik der Fremdheit*, Zsolnay, Wien 2000.
- *Eden nach Szondi*, "Celan-Jahrbuch", II (1988).
 - *Vor dem Gericht der Toten. Paul Celans Begegnung mit Martin Heidegger und ihre Bedeutung*, "Neue Rundschau", CIX (1998), pp. 127-156.
- Bologna, Corrado, *Flatus vocis. Antropologia e metafisica della voce*, Il mulino, Bologna 1992.
- Bolzoni, Lina, *La stanza della memoria*, Einaudi, Torino 1995.
- Böning, Thomas, *Dichtung als Wieder-Aufrollen des Überlieferten. Zu Paul Celans Gedicht Schaufäden, Sinnfäden*, in Gerhard Buhr-Roland Reuß (a cura di), *Paul Celan, Atemwende. Materialien*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1991.

- Böschenstein, Bernard, "WENN DU IM BETT/ aus verschollenem Fabnentuch liegst", Gerhard Buhr-Roland Reuß (a cura di), *Paul Celan, Atemwende. Materialien*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1991, pp. 85-92.
- *Celans Junge Parze als Vorarbeit zum Meridian. Beobachtungen und Reflexionen zu Celans Übersetzung Valéry's*, in Jürgen Lehmann-Christine Ivanović (a cura di), *Übersetzungswerke, Stationen. Kontinuität und Entwicklung in Paul Celans*, Winter, Heidelberg 1997, pp. 119-128.
- Böttiger, Helmut, *Orte Paul Celans*, Zsolnay, Wien 1996.
- Brodskij, Iosif, *Il canto del Pendolo*, Adelphi, Milano 1982.
- Broszat, Martin, *Von der Kulturnation zur Volksgruppe. Die nationale Stellung der Juden in der Bukowina im 19. und 20. Jahrhundert*, "Historische Zeitschrift", CC (1965).
- Buber, Martin, *Daniel. Gespräche von der Verwirklichung*, Insel, Leipzig 1922; trad. it. *Daniel. Cinque dialoghi estatici*, a cura di Francesca Albertini, La Giuntina, Firenze 2003.
- *Ich und Du*, Lambert Schneider, Heidelberg 1979; trad. it. *Io e tu*, in Id., *Il principio dialogico e altri saggi*, a cura di Andrea Poma, San Paolo, Cinisello Balsamo 1993, pp. 59-157.
- Buck, Theo, "Wachstum oder Wunde". *Zu Paul Celans Judentum*, in Gunter E. Grimm-Hans-Peter Bayerdörfer (a cura di), *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Athenaeum, Frankfurt am Main 1986, pp. 338-360.
- Bücher, Rolf, *Welt-Buch bei Celan*, in Christoph Jamme-Otto Pöggeler, *Der glühende Leertext* cit., pp. 113-125.
- Büchner, Georg, *Lenz (1839)*, a cura di Hubert Gersch, Reclam, Dietzingen 1984, trad. it. di Laura Bocci, *L'eremita. Un pendant a I dolori di Werther e altri scritti*, a cura di Virginia Verrienti, Rizzoli, Milano 2001.
- Buhr, Gerhard-Reuß, Roland (a cura di), *Paul Celan, Atemwende. Materialien*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1991.
- Busi, Giulio, *Simboli del pensiero ebraico. Lessico ragionato in settanta voci*, Einaudi, Torino 1999.
- *La Qabbalah*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- (a cura di, con Elena Loewenthal), *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo*, Einaudi, Torino 1995 e 1999.
- Camera, Francesco, *Paul Celan. Poesia e Religione*, Il melangolo, Genova 2003.
- Carpi, Anna Maria, *Paul Celan*, in Anna Chiarloni-Ursula Isselstein (a cura di), *Poesia tedesca del Novecento*, Einaudi, Torino 1990, pp. 281-286.
- Cavarero, Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Cermelli, Giovanna (a cura di), *Contraddizioni del Moderno nella letteratura tedesca da Goethe al Novecento. Per Ida Cappelli Porena*, Ets, Pisa 2001.
- Chalfen, Israel, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979.

- Char, René, *A une sérénité crispée*, avec une suite de vignettes de Fernandez, Gallimard, Paris 1951.
- Chevalier, Jean-Gheerbrant, Alain, *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano 1986.
- Colin, Amy D., *Holograms of Darkness*, Indiana UP, Bloomington-Indianapolis 1991.
- (a cura di), *Argumentum e Silentio*. International Paul Celan-Symposium, De Gruyter, Berlin-New York 1987.
- Andrei Corbea-Hoisie (a cura di), *Paul Celan. Biographie und Interpretation, Biographie et interprétation*, Suger-Polirom Editura, Paris-Bucuresti 2000.
- *Paul Celan et la langue Roumaine*, in Id., *Celan. Biographie und Interpretation* cit., pp. 98-118.
- Cordon, Cécile-Kusdat, Helmut (a cura di), *An den Zeiten Ränder: Czernowitz und die Bukowina. Geschichte, Literatur, Verfolgung, Exil*, Theodor Kramer Verlag, Wien 2002.
- Cortellazzo, Manlio-Zolli, Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1992 (1^a ed. 1985), IV.
- Dan, Joseph, *Paradox of Nothingness in der Kabbalah*, in Amy D. Colin (a cura di), *Argumentum e silentio* cit., pp. 359-363.
- Därmann, Iris-Jamme, Christoph (a cura di), *Fremderfahrung und Repräsentation*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2002.
- Damerau, Bertrand, *Ich stand in dir. Bemerkungen zur Erotik bei Celan*, "Celan-Jahrbuch", VII (1997-98), pp. 293-306.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Puf, Paris 1968; trad. it. di Giuseppe Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.
- *La quarta persona del singolare*, in Ubaldo Fadini (a cura di), *Divenire molteplice. Nietzsche, Foucault e altri intercessori*, Ombre corte, Verona 1999.
- Derrida, Jacques, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Galilée, Paris 1986; trad. it. di Giovanni Scibilia, *Schibboleth. Per Paul Celan*, Gallio, Ferrara 1991.
- *Pardonner: l'impardonable et l'imprescriptible*, Éditions de l'Herne, Paris 2004; trad. it., *Perdonare*, a cura di Laura Odello, Raffaello Cortina, Milano 2004.
- Destro, Adriana-Pesce, Mauro, *Come nasce una religione. Antropologia ed esegesi del Vangelo di Giovanni*, Laterza, Bari-Roma 2000.
- Dinesen, Ruth-Müssener, Helmut (a cura di), *Briefe der Nelly Sachs*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984.
- Dosdrowski, Günter, *Das Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Duden, München-Leipzig-Wien-Zürich 1989.
- Dutli, Ralph (a cura di), *Osip Mandelstam. Im Luftgrab. Ein Lesebuch mit Beiträgen von Paul Celan, Pier Paolo Pasolini, Philippe Jaccottet, Josif Brodskij*, Insel, Frankfurt am Main 1992.
- Ebeling, Hans, *Das exakte Imperfekt. Zur Poetik des Abschieds*, in Gerhard Buhr-Roland Reuß (a cura di), *Paul Celan, Atemwende. Materialien*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1991, pp. 361-371.

- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2002.
- Eisenstadt, Shmuel N., *Civiltà Ebraica. L'esperienza storica degli ebrei in una prospettiva comparativa*, Donzelli, Roma 1993.
- Emmerich, Wolfgang, *Paul Celan*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1999.
- Engelhardt, Hartmut, *Zur Methode der Celan-Studien von Peter Szondi*, "Neue Rundschau", I, 166 (1973).
- Enzensberger, Hans Magnus, *Verteidigung der Wölfe. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1957.
- *Poesie per chi non legge poesia*, a cura di Franco Fortini e Ruth Leiser, Feltrinelli, Milano 1964.
- *Zukunftsmusik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991; trad. it *Musica del futuro*, a cura di Anna Maria Carpi, Einaudi, Torino 1997.
- Fassel, Horst-Jumuga Margareta (a cura di), *Deutsche Sprache und Kultur in der Nordmoldau*, Jassyer Beiträge zur Germanistik, Iasi 1983.
- Federmann, Reinhard, *In memoriam Paul Celan. Briefe*, "Die Pestsäule", I, 1 (1972), pp. 17-21.
- Felka, Rike, *Psychische Schrift. Freud – Derrida – Celan*, Turia + Kant, Wien-Berlin 1991.
- Felstiner, John, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, Yale UP, New Haven 1995.
- *Paul Celan. Eine Biographie*, traduzione di Holger Fliessbach, Beck, München 1997.
- Fischman, Yoshua, *Attracting a Following to High-Culture Functions for a Language of Everyday Life. The Role of the Tshernovits Language Conference in the Rise of Yiddish*, "International Journal of Sociology of Language", XXIV (1980), pp. 113-144.
- Forti, Marco, *Ungaretti girovago e classico*, Scheiwiller, Milano 1991.
- Foucault, Michel, *Prefazione alla trasgressione, La follia, l'opera assente*, in *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Feltrinelli, Milano 1971.
- France-Lanord, Hadrien, *Paul Celan et Martin Heidegger. Le sens d'un dialogue*, Fayard, Paris 2004.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Hamburg 1956; trad. it. di Piero Bernardini Marzolla, *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano 1983.
- Gadamer, Hans-Georg, *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge "Atemkristall"*, rev. Ausgabe, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986; trad. it. *Chi sono Io, chi sei Tu? Su Paul Celan*, a cura di Francesco Camera, Marietti, Genova 1989.
- Gadda, Carlo Emilio, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1963.
- Geier, Manfred, *Die Schrift und die Tradition. Studien zur Intertextualität*, Fink, München 1985.
- Gellhaus, Axel et al. (a cura di), *"Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*, Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepar-

- tement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar 1997.
- (a cura di, con Peter Rychlo), *Paul Antschel/Paul Celan in Czernowitz*, “Marbacher Magazin”, Sonderheft 90 (2000).
- *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, “Celan Jahrbuch”, VI (1995), pp. 51-91.
- *Paul Celan als Leser*, in Christoph Jamme (a cura di, con Otto Pöggeler), *Der glühende Leertext. Annäherungen an Paul Celan*, Fink, München 1993, pp. 41-65.
- Gide, André, *Ritocchi al mio Ritorno dall'Urss*, trad. it. di Giuseppe Guglielmi, Bollati Boringhieri, Torino 1988.
- Glenn, Jerry, *Paul Celan and the Critics*, “Modern Austrian Literature”, VI, 3-4 (1973), pp. 191-201.
- *Paul Celan*, Twayne, New York 1973.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust, Frankfurter Ausgabe*, a cura di Albrecht Schöne, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994; *Faust*, a cura di Franco Fortini, Mondadori, Milano 1970, 2 voll.
- Gold, Hugo (a cura di), *Geschichte der Juden in der Bukowina*, Olamenu, Tel-Aviv 1958, 1962, 2 voll.
- Goudoever, Jan, van, *Biblical Calendars*, Brill, Leyde 1959.
- Gracvea, Maurizio, *La trance gelida. Genealogia dell'Io e nichilismo in Benn*, Mimesis, Milano 2004.
- Greenblatt, Stephen, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, The University of California Press, LA and Berkeley 1988.
- Grimm, Gunter E.-Bayerdörfer, Hans-Peter (a cura di), *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Athenaeum, Frankfurt am Main 1986.
- Grimm, Jakob-Grimm, Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1857), a cura di Heinz Rölleke, Reclam, Stuttgart 1993, 3 voll.
- Günzel, Elke, *Das wandernde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1995.
- Hakehillot, Pinkas, *Encyclopedia of Jewish Communities*, Yad Vashem, Jerusalem 1980.
- Hainz, Martin, *Masken der Mehrdeutigkeit. Celan-Lektüren mit Adorno, Szondi und Derrida*, Braumüller, Wien 2001.
- Hamacher, Werner-Menninghaus, Winfried (a cura di), *Paul Celan. Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.
- Hamburger, Michael, *Introduction*, in Paul Celan, *Selected Poems*, a cura di Michael Hamburger, Penguin, Harmondsworth 1988.
- Hennemann-Barale, Ingrid, *Paul Celan tra negazione e utopia*, “AION – Sezione Germanica”, n.s., I-II (1995), pp. 141-154.

- Heppner, Harald (a cura di), *Czernowitz. Die Geschichte einer ungewöhnlichen Stadt*, Böhlau, Wien 2000.
- Hölderlin, Friedrich, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (1797), in Id., *Werke und Briefe*, a cura di Friedrich Beißner e Jochen Schmidt, Insel, Frankfurt am Main 1969, I, pp. 293-439; trad. it. *Iperione*, a cura di Giovanni V. Amoretti, Feltrinelli, Milano 1981.
- *Poesie*, con testo a fronte, a cura di Luca Crescenzi, Rizzoli, Milano 2001.
- Hoelzel, Alfred, *Paul Celan: An Authentic Jewish Voice?* In Amy Colin (a cura di), *Argumentum e Silentio* cit., pp. 352-358.
- Hünnecke, Evelyn, *Namengebung im Dichtungsakt. Lyrische Proprialisierung im Werk Paul Celans*, "Celan-Jahrbuch", VIII (2001-2002), pp. 131-152.
- Huppert, Hugo, *Spirituell. Ein Gespräch mit Paul Celan*, in Werner Hamacher-Winfried Menninghaus (a cura di), *Paul Celan. Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.
- Ivanović, Christine, *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*, Francke, Tübingen 1996.
- *Trauer, nicht Traurigkeit. Celan als Leser Walter Benjamins*, "Celan-Jahrbuch" VI (1995), pp. 119-159.
- Jakob, Michael, *Das 'Andere' Paul Celans. Oder von den Paradoxien relationalen Dichtens*, Fink, München 1993.
- Jakobson, Roman, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Almqvist & Wiksel, Uppsala 1941; trad. it. *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia* (1960) in Id., *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Feltrinelli, Milano 1966.
- Jamme, Christoph, *Gibt es eine Wissenschaft des Fremden?*, in Iris Därmann-Christoph Jamme (a cura di), *Fremderfahrung und Repräsentation*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2002.
- (a cura di, con Otto Pöggeler), *Der glühende Leertext*, Annäherungen an Paul Celans Dichtung, München, Fink 1993.
- *Paul Celan. Sprache – Wort – Schweigen*, in Id., *Der glühende Leertext* cit., pp. 213-226.
- Janz, Marlies, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Syndikat, Frankfurt am Main 1976.
- Jean, Paul, *Kampaner Thal, oder über die Unsterblichkeit der Seele. Nebst einer Erklärung der Holzschnitte unter den 10 Geboten des Katechismus* (1797), Saur, München 1992.
- Jonas, Hans, *Der Gottesbegriff nach Auschwitz. Eine jüdische Stimme*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984; trad. it. *Il concetto di Dio dopo Auschwitz. Una voce ebraica*, a cura di Carlo Angelino, Il melangolo, Milano 1989.
- Kafka, Franz, *Sämtliche Erzählungen*, a cura di Paul Raabe, Fischer, Frankfurt am Main 1988.
- *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, a cura di Andreina Lavagetto, Feltrinelli, Milano 1991.

- *Tagebücher 1910-1923*, a cura di Max Brod, Fischer, Frankfurt am Main 1951; trad. it. di Ervino Pocar, *Diari*, Mondadori, Milano 1996.
- *Cinque storie di animali*, a cura di Camilla Miglio, Donzelli, Roma 2000.
- Kaindl, Raimund Friedrich, *Geschichte der Bukowina von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Pardini, Czernowitz 1888-1903, 3 voll.
- Kaputanoglu, Anil-Meyer, Nicole (a cura di), “*Nur das Auge weckt mich wieder...*”. *Erinnerung – Text – Gedächtnis*, Lit Verlag, Münster 2002.
- Kerteész, Imre, *Die Exilierte Sprache. Essays und Reden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.
- Kiedaisch, Petra (a cura di), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart 1995.
- Kierkegaard, Søren, *La ripetizione* [Gjentagelsen, 1843], Rizzoli, Milano 1996.
- Koelle, Lydia, *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah*, Mathias Grünewald Verlag, Mainz 1997.
- Kraus, Hans J., *Gottesdienst in Israel, Studien zur Geschichte des Laubbüttenfestes*, Kaiser Verlag, München 1954.
- Künkler, Horst, *La rosa di nessuno. Tre studi sulla poesia lirica di Paul Celan*, Khaitbit, Napoli 2002.
- La Guardia, Giovanni, *Due poesie. Cantetto senza parole e Per sempre di Giuseppe Ungaretti tradotte da Ingeborg Bachmann e Paul Celan*, “AION – Sezione Germanica”, n.s., XIII, 1 (2002), pp. 193-214.
- Lamping, Dieter, *Von Kafka bis Celan; jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998.
- Lang, Franz (a cura di), *Buchenland. 150 Jahre Deutschum in der Bukowina*, Verlag des Südostdeutschen Kulturwerks, München 1961.
- Lefebvre, Jean-Pierre, *Paul Celan – unser Deutsch-Lehrer*, “Arcadia”, XXXII, 1 (1997), *Celan in/und Europa*, pp. 97-108.
- Lefevre, André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London-New York 1992; trad. it. di S. Campanili, *Traduzione e riscrittura*, a cura di Margherita Ulrych, Utet, Torino 1998.
- Lehmann, Jürgen (a cura di, con Christine Ivanović), *Kommentar zu Paul Celans “Die Niemandrose”*, Winter, Heidelberg 1997.
- *Intertextualität als Problem der Übersetzung: die Mandelstamm-Übersetzungen Paul Celans*, “Poetica”, XIX (1987).
- Lemke, Anja, *Andenken “zeit tief gegittert”. Zum Wandel der Erinnerung in der Poetik Paul Celans*, in Anil Kaputanoglu-Nicole Meyer (a cura di), *Nur das Auge weckt mich wieder. Erinnerung – Text – Gedächtnis*, Lit Verlag, Münster 2002, pp. 253-277.
- *Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan*, Fink, München 2002.
- Leskien, Jutta-Ranchetti, Michele, *Nota sul tradurre Celan*, in Paul Celan, *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, Einaudi, Torino 2001, pp. 454-455.

- Lévinas, Emmanuel, *Noms propres*, Fata Morgana, Paris 1976; trad. it. *Nomi propri*, a cura di Francesco Paolo Ciglia, Marietti, Casale Monferrato 1984.
- Lorbe, Ruth E., *Innerness und Auserness, Polykarp und Polyphem. Elemente der Kinderlyrik bei Paul Celan*, in Joseph P. Strelka (a cura di), *Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans*, Peter Lang, Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris 1987.
- Lyon, James K., *Judentum, Antisemitismus, Verfolgungswahn: Celans 'Krise' 1960-1962*, "Celan-Jahrbuch", III (1989), pp. 175-204.
- Magrelli, Valerio, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino 2002.
- Magris, Claudio, *Danubio*, Garzanti, Milano 1988.
- *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Einaudi, Torino 1971.
- Mandel'stam, Osip, *Sulla poesia*, con due scritti di Angelo Maria Ripellino e una nota di Fausto Malcovati, Bompiani, Milano 2003.
- *Dell'interlocutore* (1913), in Id., *Sulla poesia* cit., pp. 56-62.
- *La parola e la cultura* (1921), in Id., *Sulla poesia* cit., pp. 47-51.
- *Gesammelte Essays (1913-1924)*, a cura di Ralph Dütli, vol I, Amman, Zürich 1991.
- *Über den Gesprächspartner* (1913), in Id., *Gesammelte Essays* cit., pp. 7-16.
- *Über Dichtung. Essays*, a cura di Pawel Nerler, Kiepenheuer & Witsch, Leipzig-Weimar 1991.
- *Über den Gesprächspartner* (1913), in Id., *Über Dichtung* cit., pp. 20-29.
- Manger, Klaus, *Chymisch*, in Jürgen Lehmann (a cura di), *Kommentar zu Paul Celans Niemandsrose* cit., pp. 125-130.
- *Versuch, Paul Celans Gedicht "Chymisch" zu verstehen*, "Celan-Jahrbuch", VII (1997-98), pp. 105-118.
- Markis, Sabine, *Mit lesendem Aug. Prinzipien der Textorganisation in Paul Celans "Niemandsrose"*, Aistesis, Bielefeld 1999.
- Masini, Ferruccio, *Gottfried Benn e il mito del nichilismo*, Marsilio, Padova 1968.
- Mayer, Hans, *Excursus: Erinnerung an Paul Celan*, in Id., *Ein Deutscher auf Widerruf* (1984), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, pp. 195-209.
- Meinecke, Dietlind, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Gehlen, Bad Homburg-Berlin-Zürich 1970.
- (a cura di), *Über Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973.
- Merkt, Hartmut, *Poesie in der Isolation. Deutschsprachige jüdische Dichter in Enclave und Exil am Beispiel von Bukowiner Autoren seit dem 19. Jahrhundert. Zu Gedichten von Rose Ausländer, Paul Celan und Immanuel Weißglas*, Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund, Wiesbaden 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Gallimard, Paris 1960.

- Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris 1999.
- Miglio, Camilla, *Celan e Valéry. Poesia, traduzione di una distanza*, Esi, Napoli 1997.
- *Cronaca di un incontro mancato*, “MicroMega”, 3 (1997), pp. 215-223.
 - *Il respiro, il corpo, la negazione. Paul Celan e il linguaggio creato dal silenzio*, in B. Maria Frabotta (a cura di), *Poeti della Malinconia*, Donzelli, Roma 2001, pp. 17-41.
 - *Io dialogico, io monologico. Paul Celan, Gottfried Benn e la Storia*, in Roberto Antonelli-Norbert von Prellwitz (a cura di), *L'io lirico nella contemporaneità*, numero speciale di “Critica del testo”, II (2002), pp. 203-238.
 - *Per un approccio culturologico agli studi sulla traduzione*, in “Cultural Studies”, numero speciale dell’“Osservatorio Critico della Germanistica” III, 7 (2001), pp. 14-20.
 - *Celan – Ungaretti – Celan. Die Suche der eigenen Sprache in “eines Anderen Sache”*, “Text+Kritik”, 53-54 (2002), pp. 132-144.
- Montale, Eugenio, *Finisterre* (versi del 1940-42), a cura di Dante Isella, Einaudi, Torino 2003.
- Moretto, Giovanni, *Nichilismo e utopia nell’opera poetica di Paul Celan*, in Id., *Sulla traccia del religioso*, Guida, Napoli 1987, pp. 201-245.
- Moroncini, Bruno, *Mondo e senso. Heidegger e Celan*, Cronopio, Napoli 1998.
- Mosès, Stéphane-Schöne, Albrecht (a cura di), *Juden in der Deutschen Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.
- Muscetta, Carlo (a cura di), *Parnaso Europeo*, Lucarini, Roma 1989, V.
- Nielsen, Karsten-Pors, Harald, *Index zur Lyrik Paul Celans*, Fink, München 1981.
- Olschner, Leonard Moore, *Der feste Buchstab: Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen-Zürich 1985; *Paul Celans Poetik der Heimkehr*, “Celan-Jahrbuch”, VIII (2001-2002), pp. 75-114.
- Pajević, Marko, *Paul Celan: “Ich kenne dich”. Das Gedicht als Lebenschrift*, in Corbea-Hoise, *Biographie und Interpretation* cit., pp. 214-224.
- Pedersen, Johannes, *Israël. Its life and culture*, Oxford UP, London 1926-1940, repr. 1959, II, pp. 418-425.
- Perels, Christoph, *Erbellende Metathese: Zu einer poetischen Verfahrensweise Paul Celans*, in Werner Hamacher-Winfried Menninghaus (a cura di), *Paul Celan. Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.
- *Zeitlose und Kolchis: zur Entwicklung eines Motivkomplexes bei Paul Celan*, “Germanisch-Romanische Monatsschrift”, XXIX (1979).
- Pfanner, Helmut, *Der zweite Weltkrieg und die Exilanten: eine literarische Antwort*, Bonn 1991.
- *Verhinderte Heimkehr. Das Heimkehr-Motiv in der deutschen Nachkriegslyrik*, “Zeitschrift für deutsche Philologie”, CVIII (1989).
- Pöggeler, Otto-Jamme, Christoph (a cura di), *Der glühende Leertext. Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, Fink, München 1993.

- Pöggeler, Otto, *Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten*, Fink, München 2000.
- *Kontroverses zur Ästhetik Paul Celans (1920-1970)*, “Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, XXV (1980).
 - *Mystische Elemente im Denken Heideggers und Dichten Celans*, in Id., *Neue Wege mit Heidegger*, Freiburg-München 1992.
- Porena, Ida, *Paul Celan: preliminari per un'indagine*, “studi germanici”, V (1965), pp. 238-256.
- *La testa di Medusa e l'obolo della lingua*, in “AION – Sezione Germanica”, XXV (1983), pp. 155-166.
 - *Das Haupt der Medusa und der Obolus der Sprache*, “Celan-Jahrbuch”, I (1987), pp. 173-182.
 - *Note in margine alla traduzione poetica*, in Giovanna Calabrò (a cura di), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Liguori, Napoli 2001.
 - *I cavalli di Ade. Una lettura del Landarzt*, in *Il Cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, a cura di Paolo Chiarini con la coll. di Bernhard Anton Kruse, Edizioni dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2003.
- Rilke, Rainer Maria, *Duineser Elegien. Sonette an Orpheus*, Insel, Frankfurt am Main 1974; trad. it. di Franco Rella, *Sonetti a Orfeo*, Feltrinelli, Milano 1998.
- Ripellino, Angelo Maria, *Praga Magica*, Einaudi, Torino 1973.
- Rosenthal, Bianca, *Quellen zum frühen Celan: der Alfred Margul-Sperber Nachlaß in Bukarest*, “Zeitschrift für Kulturaustausch”, 3 (1982), pp. 227-231.
- Rosenzweig, Franz, *Der Stern der Erlösung*, Schocken, Berlin 1930; trad. it. *La stella della redenzione*, Marietti, Genova 1985.
- *Das Büchlein vom gesunden und kranken Menschenverstand*, Melzer, Düsseldorf 1964.
 - *Kleinere Schriften*, Schocken, Berlin 1937.
 - *Zur jüdischen Erziehung*, Schocken, Berlin 1937.
- Roth, Philip, *Shop Talk. A Writer and his Colleagues and their Work*, Houghton Mifflin, New York 2001; trad. it. di Norman Gobetti, *Chiacchiere di bottega. Uno scrittore, i suoi colleghi e il loro lavoro*, Einaudi, Torino 2004.
- Rychlo, Peter, *Der slawische Meridian im Werk Paul Celans*, in Andrei Corbea-Hoisie (a cura di), *Paul Celan. Biographie und Interpretation*, Suger-Polirom, Paris-Bucuresti 2000.
- (a cura di), *Die verlorene Harfe. Eine Anthologie deutschsprachiger Lyrik aus der Bukowina*, Sopot, Černivci 2002.
- Sandrini, Chiara, *Celan e Kafka. Un'escatologia occidentale*, in Guido Massino-Giulio Schiavoni (a cura di), *Stella errante. Percorsi dell'ebraismo fra Est e Ovest*, Il mulino, Bologna 2000, pp. 237-256.
- Sars, Paul, *Wann “... rauscht der Brunnen?” Sieben Rosen später als lyrische Verheißung in der Lyrik Paul Celans*, Doktoralexamenarbeit, Nijmegen 1984.
- Schiavoni, Giulio, *Di alcuni paradossi in Paul Celan. Le seduzioni scomode del silenzio*, “Rivista di Storia e letteratura religiosa”, XIII, 1 (1977), pp. 199-254.

- Schmitz-Emans, Monika, *Poesie als Dialog. Vergleichende Studie zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*, Winter, Heidelberg 1993.
- *Geschichte, Sprache und Erkenntnis in der Dichtung Paul Celans*, in Jamme-Pöggeler (a cura di), *Der glühende Leertext* cit., p. 127-142.
- Schmull, Haino, *Übersetzung als Sprung*, "Arcadia", *Celan in/und Europa*, XXXII, 1 (1997), pp. 118-147.
- Schlögel, Karl, *Go East! Oder die zweite Entdeckung des Ostens*, Siedler, Berlin 1984.
- Scholem, Gerschom, *Das Ringen zwischen dem biblischen Gott und dem Gott Plotins in der alten Kabbala*, in Id., *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970.
- *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala* (1970), in Id., *Judaica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987, III, pp. 7-70: 14; trad. it. di Adriano Fabris, *Il nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, Adelphi, Milano 1998.
 - *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu den Grundbegriffen der Kabbala*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.
 - *Les grands courants de la mystique juive*, Montaigne, Paris 1953.
 - *Die jüdische Mystik und ihre Hauptströmungen*, Rhein-Verlag, Zürich 1957; trad. it. di Gabriella Bemporad, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Adelphi, Milano 2003.
- Schöne, Albrecht, *Dichtung als verborgene Theologie: Versuch einer Exegese von Paul Celans "Einem, der vor der Tür stand"*, Wallstein, Göttingen 2000.
- Schulze, Joachim, *Mystische Motive in Paul Celans Gedichten*, "Poetica", III (1970), pp. 472-509.
- *Celan und die Mystiker. Motivtypologische und Quellenkundliche Kommentare*, Bouvier, Bonn 1976.
 - *Rauchspur und Sefirah. Über die Grundlagen von Paul Celans Kabbala-Rezeption*, "Celan-Jahrbuch", V (1993), pp. 193-246.
- Schwarz, Arturo, *Kabbalah and Alchemy. An Essay on Common Archetypes*, Aronson, Northvale 1999; trad. it. *Cabbalà e Alchimia. Saggio sugli archetipi comuni*, a cura di Moshe Idel, La Giuntina, Firenze 1999.
- Seng, Joachim, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis "Sprachgitter"*, Winter, Heidelberg 1998.
- *"Die wahre Flaschenpost". Zur Beziehung zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan*, "Frankfurter Adorno Blätter", VIII (2003), pp. 151-176.
- Shmueli, Ilana, *Sag, daß Jerusalem ist. Über Paul Celan: Oktober 1968-April 1970*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002; trad. it. *Di che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969-aprile 1970*, a cura di Jutta Leskien e Michele Ranchetti, Quodlibet, Macerata 2002.
- Shoham, Chain-Witte, Bernd (a cura di), *Datum und Zitat bei Paul Celan*, Peter Lang, Bern et al. 1987.

- Silbermann, Edith, *Erinnerungen an Paul (Celan-Antschel)*, in Amy D. Colin (a cura di), *Argumentum e Silentio. Internationales Paul Celan Symposium*, De Gruyter, Berlin-New York 1987.
- *Begegnung mit Paul Celan*, Rimbaud Verlag, Aachen 1993.
- Simon, Marcel, *Verus Israel. Etude sur les relations entre chretiens et juifs dans l'empire romain*, Boccard, Paris 1948.
- Solomon, Petre, *Paul Celan. Dimensiunea romanesca*, Bucuresti 1987; trad. franc. *L'adolescence d'un adieu*, Climats, Castelnau-le-Lez 1990.
- Sparr, Thomas, *Celan und Kafka*, "Celan-Jahrbuch", II (1988), pp. 139-154.
- *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, Winter, Heidelberg 1989.
- Specchio, Mario, *Contemplazione della morte e motivi mistici nell'opera di P. Celan*, "AION – Sezione Germanica", XX (1977), pp. 51-83.
- Speier, Hans-Michael (a cura di), *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Reclam, Dietzingen 2002.
- *Das Letzte, was bleibt*, Id. (a cura di), *Interpretationen cit.*, pp. 133-147.
- *Grund und Abgrund des Gedichts. Raum als poetologisches Phänomen im Werk Paul Celans*, in *Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewußtseins, Festschrift für Anke Bernholt-Thomsen*, a cura di Irme-la van der Lühe und Anita Runge, in collaborazione con Regina Nörtemann, Cettina Rapisarda und Herta Schwarz, Wallstein Verlag, Göttingen 1997.
- Stein, Peter, "Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben" (Adorno). *Widerruf eines Verdikts? Ein Zitat und seine Verkürzung*, "Weimarer Beiträge", 42, IV (1996), pp. 485-508.
- Steiner, George, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford UP, Oxford 1975; trad. it. di Ruggero Bianchi e Claude Béguin, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1992.
- Strelka, Joseph P. (a cura di), *Psalm und Hawdalab. Zum Werk Paul Celans*, Peter Lang, Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris 1987.
- Szondi, Peter, *Briefe*, a cura di Thomas Sparr e Christoph König, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993.
- *Celan-Studien*, a cura di Jean Bollack con la collaborazione di Henriette Beese et al., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972; trad. it. *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, trad. di Giovanni Alberto Schiaffino e Christa Viano, Gallio, Ferrara 1990.
- *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*, in Id., *Celan-Studien cit.*; trad. it. cit., pp. 11-70.
- *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit*, in Id., *Celan-Studien cit.*, pp. 13-45; trad. it. cit., pp. 71-105.
- *Mallarmé: Hérodiade*, in *Das Lyrische Drama des Fin de siècle*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975.
- Tatasciore, Enrico, *Celan legge Scholem: il reimpiego della simbologia della Kabalah in cinque poesie di Fadensonnen*, Tesi di laurea in Lettere Moderne, Università degli Studi di Pisa, a.a. 2003-2004.

- Terras, Victor-Weimar, Karl S., *Mandelstamm and Celan: Affinities and Echoes*, "Germano-Slavica", I, 4 (1978).
- Tiedemann, Rolf, "Nicht die Erste Philosophie sondern eine letzte". *Anmerkungen zum Denken Adornos*, in Id. (a cura di), *Theodor W. Adorno. Ob sich nach Auschwitz noch leben lasse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, pp. 7-27.
- Trakl, Georg, *Poesie*, con testo a fronte, a cura di Ida Porena, Einaudi, Torino 1979.
- Traverso, Enzo, *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Il mulino, Bologna 2004.
- Tück, Jan-Heiner, *Gelobt seist Du, Niemand: Paul Celans Dichtung – eine theologische Provokation*, Knecht, Frankfurt am Main 2000.
- Turczynski, Emanuel, *Geschichte der Bukowina in der Neuzeit. Zur sozial- und Kulturgeschichte einer mitteleuropäisch geprägten Landschaft*, Harassowitz Verlag, Wiesbaden 1993.
- Türk, Horst, *Politische Theologie? Zur "Intention auf die Sprache" bei Benjamin und Celan*, in Stéphane Mosès-Albrecht Schöne (a cura di), *Juden in der Deutschen Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.
- Tutino, Mario, *Commento alla Jeune Parque*, in Paul Valéry, *La giovane Parca*, Einaudi, Torino 1971.
- Ungaretti Giuseppe-De Robertis Giuseppe, *Carteggio 1931-1962*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- Ungaretti Giuseppe, *Il taccuino del vecchio*, Mondadori, Milano 1960.
- *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1969.
 - *Ragioni di una poesia*, in Id., *Vita d'un uomo* cit.
 - *Significato dei sonetti di Shakespeare*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 1975.
 - (a cura di), *Quaranta sonetti di Shakespeare*. Mondadori, Milano 1998.
- Valéry, Paul, *La jeune Parque*, Gallimard, Paris 1917; trad. it. *La giovane parca*, con testo a fronte, a cura di Mario Tutino, Einaudi, Torino 1971; trad. ted. *Die junge Parze. Ins Deutsche übertragen von Paul Celan*, Insel-Verlag, Wiesbaden 1960; ora in GW IV, pp. 115-166.
- *Le Cimetière marin*, in Id., *Charmes*, Gallimard, Paris 1922; trad. it. *Il cimitero marino* (con testo a fronte), a cura di Maria Teresa Giaveri, Il Saggiatore, Milano 1984.
 - *Charmes*, nouvelle édition revue, Paris, Gallimard 1926.
 - *Poésie. Essais sur la poétique et le poète*, Collection Bertrand Quégan, Paris 1928.
 - *Tel Quel*, Gallimard, Paris 1941.
 - *Variétés*, Gallimard, Paris 1944, I.
 - *Gedichte. Übersetzt von Rainer Maria Rilke*, Insel, Frankfurt am Main 1949.
 - *La Jeune Parque commentée par Alain*, Gallimard, Paris 1953.
 - *La jeune Parque. Manuscrit autographe, texte de l'édition de 1942, états successifs des brouillons inédits du poème*, Librairie Gallimard-Foundation Bollingen, Paris 1956.

- *Cahiers*, Cnrs, Paris 1957-61, XII.
- *Œuvres*, Gallimard, Paris 1975, I; trad. ted. *Werke, Frankfurter Ausgabe*, Insel, Frankfurt am Main 1992, I.
- Villon, François, *Quatrain, Lascito Testamento Poesie diverse*, con testo a fronte, a cura di Maria Antonia Liborio, Rizzoli, Milano 1990 e 2000.
- Vitiello, Vincenzo, *Gegenwort. Paul Celan und die Sprache der Dichtung*, “Celan-Jahrbuch”, V (1993), pp. 7-22.
- Wagner, Rudolf (a cura di), *Alma Mater Francisco-Josephina. Die deutschsprachige Nationalitäten-Universität in Czernowitz*, Verlag Hans Meschendorfer, München 1975.
- Waldenfels, Bernhard, *Topographie des Fremden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.
- Wardi, Dina, *Le candele della memoria. I figli dei sopravvissuti dell'Olocausto: traumi, angosce, terapia*, Sansoni, Milano 1993.
- Waterhouse, Peter, *Im Genesis-Gelände. Versuch über Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Urs Engeler, Basel 1996.
- Weigel, Sigrid, *Lektüre, die an die Stelle der Übersetzung tritt – Zur psychoanalytische Entstellung von Sprachmagie und Allegorie in Walter Benjamins Schreibweise* (1997); trad. it. di Fabio Milana, *La lettura subentra alla traduzione. La deformazione in senso psicoanalitico di magia del linguaggio e allegoria nel pensiero di Walter Benjamin*, “L'Ospite Ingrato”, annuario del Centro Studi Franco Fortini, IV-V (2001-2002), pp. 77-104: 79, 81.
- Weinrich, Harald, *Kontraktionen. Paul Celans Lyrik und ihre Atemwende*, “Neue Rundschau”, LXXIX (1968), ora in Meinecke (a cura di), *Über Paul Celan* cit., pp. 214-225.
- Werberger, Annette, *Paul Celan und Osip Mandel'stam oder “Pavel Tselan” und “Joseph Mandelstamm” – Wiederbegegnung in der Begegnung*, “Arcadia”, XXXII, 1 (1997), pp. 6-27.
- Werner, Uta, *Aschenbildwahr. Celans Kunst “avant la lettre” und die Verwandlung des Lebens in Schrift*, in Corbea-Hoisie (a cura di), *Paul Celan. Biographie und Interpretation* cit., pp.147-167.
- “Arcadia”, a cura di Jürgen Wertheimer, XXXII, 1 (1997), *Celan und/in Europa*.
- Wiedemann, Barbara, *Antschel Paul-Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Niemeyer, Tübingen 1985.
- (a cura di), *Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer “Infamie”*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000.
- Wichner, Ernst-Wiesner, Herbert (a cura di), *In der Sprache der Mörder. Eine Literatur aus Czernowitz, Bukowina*. Ausstellungsbuch, Texte der Literaturhaus, Berlin 1993.
- Witte, Bernd, *Der zyklische Charakter der Niemandsrose von Paul Celan*, in Colin (a cura di), *Argentum e Silentio. Internationales Paul Celan Symposium* cit., pp. 72-86.

- *Eine Poetik des Todes. Celans Baudelaire-Übertragung und das Motiv des Todes in seinem Spätwerk*, in Shoham-Witte (a cura di), *Datum und Zitat bei Paul Celan* cit., pp. 229-242.

Wolosky, Shira, *Language Mysticism*, Stanford UP, Stanford 1995.

Yates, Frances, *The Art of Memory*, Routledge, London 1966; trad. it. *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972.

Zagari, Luciano, *Gottfried Benn, un poeta della tarda modernità*, Ets, Pisa 1997.

- *Curriculum di un saggista*, in Benn, *Lo smalto sul nulla* cit., pp. 383-386.

- *L'ultimo paradosso poetico di Gottfried Benn*, in *Contraddizioni del Moderno nella letteratura tedesca da Goethe al Novecento. Per Ida Cappelli Porena* (a cura di Giovanna Cermelli) cit., pp. 95-118.

Zanzotto, Andrea, *Dietro il paesaggio*, Mondadori, Milano 1951.

- *Le poesie e le prose scelte*, Mondadori, Milano 1999.

Indice dei nomi

- Achmatova, Anna 138
Adorno, Gretel 172n
Adorno, Theodor W. 7, 16n, 19n, 44, 44n, 68, 82n, 84, 94, 94n, 95, 95n, 102, 102n, 107, 108, 109, 109n, 139, 140, 140n, 142, 143, 146, 146n, 157, 172, 172n, 173, 173n, 174, 174n, 178, 181n, 185, 185n, 186, 186n, 190n, 191, 191n, 192, 195, 195n, 252n, 262
Agamben, Giorgio 59, 65n, 101, 101n, 191n
Alain *pseudonimo di Émile-Auguste Chartier* 150, 151, 166n, 167n, 170
Alighieri, Dante 121, 231
Allemann, Beda 9, 13n
Améry, Jean 26, 26n
Amoretti, Giovanni V. 80n
Ancel, Paul *altro pseudonimo di Paul Celan* 261
Anders, Günther 108n
Anedda, Antonella 7, 46n, 120n, 250, 250n
Angelino, Carlo 110n
Antonescu, Ion 259
Antschel Schragger, Friederike (Fritzi) 19, 257
Antschel, Leo 96, 257
Antschel, Paul Pessach *identità anagrafica di Paul Celan* 24, 90, 138, 247, 251, 253, 257
Apel, Friedmar 18n
Arendt, Hannah 14,
Arnold, Fritz 139, 139n
Aronne 207
Assmann, Aleida 50n
Assmann, Jan 18n
Augusto 44
Aurel, Paul *altro pseudonimo di Paul Celan* 261
Ausländer, Rose 30, 254, 254n, 257n, 260
Babel', Isaak 52n, 53
Bacharach, Naftali Hirsch 105n
Bachmann, Ingeborg 41n, 62, 176, 176n, 205, 205n, 209, 215, 215n, 261, 262
Badiou, Bertrand 9, 76n, 77n, 259n
Baer, Ulrich 30n, 49n, 101n, 225n
Baioni, Giuliano 97n, 109n, 112n
Bakunin, Mikhail 55n
Banti, Giorgio 221n
Barone, Paulo 79n
Battaglia, Salvatore 41n
Baudelaire, Charles 101n, 107, 172, 192n, 225n, 226, 226n
Baumann, Gerhard 67, 99, 99n, 111, 112, 112n
Bayer, Lothar 77n
Bayerdörfer, Hans-Peter 58n
Beckett, Samuel 186
Beese, Henriette 13n, 26n, 40n
Bemporad, Gabriella 104n
Bender, Hans 74, 175n
Benjamin, Walter 7, 63, 94, 102, 107, 107n, 108, 109, 172, 179, 191, 191n, 192, 192n, 195, 196, 196n, 199n
Benn, Gottfried 17, 93, 148n, 173, 174, 174n, 175, 175n, 176, 176n, 177, 178, 178n, 179, 179n, 180, 180n, 181, 182, 182n, 183, 183n, 184, 187,

- 187n, 188, 188n, 189, 190, 191, 198,
199, 200, 200n, 201, 217, 250
- Berardinelli, Alfonso 160n
- Bergmann, Hugo 112, 112n
- Berman, Antoine 18n, 248
- Bermann-Fischer, Brigitte 224n
- Bermann-Fischer, Gottfried 224n
- Bernardini Marzolla, Piero 160n
- Bernholt-Thomsen, Anke 132n
- Bertolucci, Attilio 226n
- Bevilacqua, Giuseppe 7, 15n, 16n, 25n,
27, 27n, 28n, 37n, 42n, 49n, 72n,
79n, 107n, 125n, 130n, 140n, 173n,
175n, 190, 190n, 194n, 197n, 229,
234n, 245n
- Blanchot, Maurice 197n
- Blok, Aleksander 90, 115n, 116n, 121,
208
- Bloom, Harold 111, 111n, 198n
- Bobrowski, Johannes 225n
- Bollack, Jean 26n, 79n, 90n, 109n, 174n,
262
- Bologna, Corrado 221n
- Bolzoni, Lina 50n
- Böning, Thomas 87n, 100n
- Bonola, Gianfranco 196n
- Borchardt, Rudolf 45n
- Borso, Dario 13n
- Böschenstein, Bernhard 9, 139, 142n,
240n, 262
- Botond, Annelise 210
- Böttiger, Helmut 29n
- Braun, Helmut 30n
- Brecht, Bertolt 173
- Brod, Max 96n
- Brodskij, Iosif 21n, 115n, 138, 138n,
139
- Broszat, Martin 255n
- Buber, Martin 67, 67n, 93, 102, 102n,
103, 107, 179, 188, 230
- Buber-Neumann, Margarete 21n
- Bücher, Rolf 9, 244n
- Büchner, Georg 25n, 137, 143, 147,
147n, 148, 148n, 175, 177, 177n,
180n, 213, 234, 234n
- Buddha 184
- Buhr, Gerhard 100n, 240n
- Busi, Giulio 35n, 47n, 52n, 55n, 56n,
98n, 108n, 194, 194n, 220n, 229n,
230n, 232n
- Calabrese, Hayyim Vital 105n
- Calabrò, Giovanna 18n,
- Camera, Francesco 19n, 33n, 98n
- Carpi, Anna Maria 252n
- Catullo, Gaio Valerio 119
- Cavarero, Adriana 38n, 251n
- Čechov, Anton Pavlovič 66
- Celan, Eric 9, 75, 77n, 78, 122, 235, 262
- Celan, François 262
- Cermelli, Giovanna 200n
- Chagall, Marc 227
- Chalfen, Israel 28n, 33n, 59n, 101n,
259n
- Char, René 139, 162, 162n, 204, 208
- Chevalier, Jean 237n
- Chiarini, Paolo 34n
- Chomed, Gustav 54
- Chrušëv, Nikita Sergeevič 256
- Colin, Amy D. 14n, 26n, 28n, 32n, 55n
- Corbea-Hoisie, Andrei 26n, 29n, 99n,
247n, 255n
- Cordon, Cécile 29n
- Cortellazzo, Manlio 14n, 27n
- Crescenzi, Luca 45n
- Cuza, Alexandru 258
- Čvetaeva, Marina 100, 124n, 139
- Damerau, Bertrand 238n
- Dan, Joseph 98n
- Daniele 183, 188
- Dante *vedi* Alighieri, Dante
- Danton, Georges-Jacques 89, 137
- Därmann, Iris 19n
- De Robertis, Giuseppe 206, 206n
- Deleuze, Gilles 7, 23, 23n
- Derrida, Jacques 7, 16, 16n, 79n, 132n,
174n
- Destro, Adriana 237n
- Dinesen, Ruth 110n
- Dischner, Gisela 98n
- Dos Passos, John Roderigo 204
- Dosdrowski, Günther 15n
- Dreyfuss, Alfred 95

- Duranti, Alessandro 221n
 Dutli, Ralph 115n

 Ebeling, Hans 176n
 Eco, Umberto 18n
 Ehrenburg, Ilja 122
 Eichmann, Karl Adolf 184n
 Einhorn, Erich 45n, 131n, 200, 200n
 Eisenstadt, Shmuel N. 111n
 Eliot, Thomas Stearns 178, 204
 Emmanuel, Pierre *pseudonimo di Mathieu Noël* 204
 Engelhardt, Hartmut 109n
 Enzensberger, Hans Magnus 201n, 252, 252n
 Eric *vedi* Celan, Eric
 Eulenspiegel, Till 43, 43n

 Fabris, Adriano 101n
 Fassel, Horst 29n
 Federmann, Reinhard 95, 95n
 Felka, Rike 13n, 132n
 Felstiner, John 28n, 54n, 59n, 104n, 194n
 Fischman, Yoshua 255n
 Forti, Marco 206n
 Fortini, Franco 201n, 219n
 Foucault, Michel 238n
 France-Lanord, Hadrien 79n, 207n
 François *vedi* Celan, François
 Frank, Anna 195
 Freud, Sigmund 107, 132n, 196, 197
 Frey, Hans-Jost 14n
 Friedmann, Israel da Ruzhin 54n, 254
 Friedrich, Hugo 160n, 175n, 187, 187n

 Gadamer, Hans-Georg 19, 19n, 189n
 Gadda, Carlo Emilio 241, 251, 251n
 Geier, Manfred 97n
 Gellhaus, Axel 29n, 45n, 59n, 66n, 86n, 89n, 102n, 106n, 107n, 116n, 138n, 141n, 143n, 146n, 209n, 248n
 George, Stefan 33
 Gersch, Hubert 177n
 Gheerbrant, Alain 237n
 Giannattasio, Francesco 221n
 Giasone 44, 45, 45n, 46

 Giaveri, Maria Teresa 170n
 Gide, André 55n, 146
 Giovanni 111
 Gisèle *vedi* Lestrangé-Celan Gisèle de Glenn, Jerry 37n
 Gluck, Christoph Willibald 157
 Goethe, Johann Wolfgang 87n, 200n, 219, 219n, 249, 254, 257
 Goga, Octavian 258
 Gold, Hugo 255n
 Goll, Claire 86, 95, 143n, 207, 261
 Goll, Yvan 24n, 54n, 86, 93, 139n, 142, 145, 261
 Gongora y Argote, Luis de 208
 Goudoever, Jan van 224n
 Gracceva, Maurizio 175n
 Greenblatt, Stephen 18n
 Grimm, Jakob e Wilhelm 9, 23n, 42, 62, 63, 86, 87, 248n
 Guillén, Jorge 204
 Günzel, Elke 98n

 Hainz, Martin 16n, 174n
 Hakehillot, Pinkas 54n, 254n
 Halevy, Yehuda 33n, 54, 56
 Hamacher, Werner 14n, 22n
 Hamburger, Michael 177n
 Handke, Peter 87n
 Heidegger, Martin 79, 262
 Heine, Heinrich 11, 56, 252
 Heißenbüttel, Helmut 139
 Helmlé, Eugen 77n
 Heppner, Harald 29n
 Herling, Gustaw 21n
 Hillebrand, Bruno 174n, 182n
 Hirsch, Rudolf 139
 Hitler, Adolf 82n, 257, 259
 Hoelzel, Alfred 98n
 Hohenegger, Miki 7
 Hölderlin, Friedrich 45n, 80, 118
 Holthusen, Egon 183n
 Horak, Jan-Christofer 139n
 Hübner, Edith 52, 53, 53n
 Hünnecke, Evelyn 40n
 Huppert, Hugo 22n, 64, 64n, 207, 208n
 Husserl, Edmund 107
 Hytier, Jean 144

- Iliescu, Ion 259n
 Isaia 73, 75
 Isella, Dante 251n
 Ivanović, Christine 14n, 40n, 107n,
 115n, 142n
 Izzo, Donatella 7
- Jaccottet, Philippe 46n, 115n, 120n
 Jakob, Michael 93, 93n, 174n
 Jakobson, Roman 223n
 Jamme, Christoph 19n, 107n, 220n,
 222n, 244n
 Janz, Marlies 38n, 201n, 238n
 Jené, Edgar 37n
 Jessenin, Sergej 116n
 Jonas, Hans 110, 110n, 112, 234n
 Jouve, Pierre Jean 204
 Jumugă, Margareta 29n
- Kafka, Franz 33n, 34, 36n, 44, 70, 93,
 94, 95, 95n, 96, 96n, 97, 102n, 107,
 108, 108n, 109, 112, 131, 181, 185,
 185n, 186, 191, 192, 192n, 195,
 195n, 199n
 Kaindl, Friedrich Raimund 29n
 Kaputanoglu, Anil 26n
 Kaschnitz, Marie-Luise 140n
 Kautsky, Karl 55n
 Kertešz, Imre 60n
 Kiedaisch, Petra 174n
 Kierkegaard, Søren 13, 17, 22, 119n, 191
 Koelle, Lydia 91n, 99n, 102n, 105n,
 220n, 235n
 Koepp, Volker 32
 König, Christoph 99n
 Kraus, Hans J. 224n
 Kraus, Karl 176
 Kropotkin, Piotr 55, 55n
 Kruse, Bernhard Anton 34n
 Kundera, Milan 21n, 60n
 Künkler, Horst 197n, 199n
 Kusdat, Helmut 29n
- La Guardia, Giovanni 7, 215n
 Lacan, Jacques 196
 Lackner, Ruth 101, 101n
- Lamping, Dieter 98n
 Landauer, Gustav 55, 55n
 Lang, Franz 29n
 Laschen, Gregor 163
 Lavagetto, Andreina 33n, 195n
 Lefebvre, Jean Pierre 66n
 Lefevère, André 18n
 Lehmann, Jürgen 14n, 40n, 124n, 142n
 Leiser, Ruth 201n
 Lemke, Anja 26n, 79n
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 119,
 147, 147n, 148, 213
 Lermontov, Michail Jurevič 66
 Leskien, Jutta 7, 30n, 46n, 72n, 82n, 84,
 113n, 197n
 Lessing, Gotthold Ephraim 254
 Lestrangé-Celan, Gisèle de 8, 9, 29,
 45n, 55n, 61n, 70, 71, 71n, 72, 73,
 75, 76, 77n, 79, 80, 81, 121, 167, 171,
 189n, 203, 210, 232, 233n, 244,
 259n, 261, 262
 Levi, Primo 60
 Lévinas, Emmanuel 248n
 Liborio, Maria Antonia 54n
 Loewenthal, Elena 35n, 47n, 52n, 55n,
 56n, 98n, 229n, 230n
 Lorbe, Ruth E. 223n
 Löw, *rabbi* 75n
 Ludz, Ursula 14n
 Lühe, Irmela van der 132n
 Lumachi, Monica 7
 Luria, Isaak 52n, 105n, 111, 137, 137n,
 178, 198n
 Luxemburg, Rosa 55n
 Lyon, James K. 98n
- Macchia, Giovanni 226n
 Magrelli, Valerio 17n
 Magris, Claudio 29n
 Malcovati, Fausto 66n
 Malebranche, Nicolas de 108, 192n
 Mallarmé, Stéphane 17, 37, 38, 102,
 109n, 141, 147, 174n, 175, 178, 181,
 208
 Mandel'stam, Osip (Mandelstamm,
 Ossip) 20, 23, 31n, 44, 46, 46n, 49,
 60, 61, 66, 87, 88, 90, 96, 108, 115,

- 115n, 116, 116n, 117, 117n, 118, 118n, 119, 120, 120n, 121, 122, 124, 124n, 133, 139, 178, 185n, 208, 215, 217, 237, 237n, 240, 240n, 247, 248, 249
- Manganelli, Giorgio 65n
- Manger, Klaus 193n
- Margul-Sperber, Alfred 26n
- Maritain, Jacques 204
- Markis, Sabine 73n
- Marx, Karl 55n
- Masini, Ferruccio 34n, 175n, 200n
- Massino, Guido 33n
- Mayer, Hans 179, 179n, 180, 180n, 192n
- Meinecke, Dietlind 93n, 99n, 163n, 220n, 238n
- Mendelssohn, Moses 254
- Menninghaus, Winfried 14n, 22n
- Merkt, Hartmut 28n
- Merleau-Ponty, Maurice 68, 68n
- Meschonnic, Henri 18n
- Meyer, Nicole 26n
- Miglio, Camilla 18n, 36n, 79n, 155n, 162n, 249n
- Miglio, Laura 230n
- Milanese, Cesare 238n
- Moehring, Richard 142, 142n, 143, 143n
- Mondstrahl, Felix 54n
- Montale, Eugenio 251, 251n, 252
- Morawski, Paolo 7
- Moretto, Giovanni 79n
- Moroncini, Bruno 79n
- Mosé 207, 226
- Mosès, Stéphane 107n
- Muscetta, Carlo 7, 51n, 136n
- Müssener, Helmut 110n
- Napoli, Paolo 65n
- Nerler, Pawel 115n, 117n
- Neumann, Gerhard 79n
- Neundlinger, Klaus 7
- Nielsen, Karsten 249n
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm 174n, 182, 182n, 183, 183n, 190, 191
- Nörtemann, Regina 132n
- Olschner, Leonard Moore 26, 26n, 27n, 66n, 161n, 163, 163n
- Omero 119
- Ovidio Nasone, Publio 44, 45, 45n, 46, 115n, 119
- Pajević, Marko 247, 247n
- Pasolini, Pier Paolo 115n
- Paul, Jean 181, 181n
- Paulhan, Jean 204
- Pavel, A. *altro pseudonimo di Paul Celan* 261
- Pedersen, Johannes 224n
- Perels, Christoph 14n,
- Perretta, Vanda 7, 41n
- Perse, Saint-John 204
- Pesce, Mauro 237n
- Petrarca, Francesco 61, 87, 120, 121, 122, 208, 236, 237, 237n
- Pfanner, Helmut 26n
- Pöggeler, Otto 79n, 99n, 107n, 141, 141n, 220n, 222n, 244n
- Poma, Andrea 67n
- Porena, Ida 7, 16n, 18n, 34n, 35n, 42n, 51n, 98n, 125n, 136n, 138n, 200n
- Pors, Harald 249n
- Pound, Ezra Loomis 176, 204
- Puškin, Aleksandr Sergejevič 119
- Raabe, Paul 33n, 36n, 195n
- Raboni, Giovanni 226n
- Racine, Jean 150, 208
- Ranchetti, Michele 7, 30n, 46n, 72n, 82n, 84, 113n, 196n, 197n
- Rapisarda, Cettina 132n
- Reichert, Klaus 9, 163n
- Reichert, Stefan 93n
- Reuß, Roland 100n, 240n
- Rilke, Rainer Maria 33, 46n, 90, 149n, 170, 170n, 171n, 179, 179n
- Rimbaud, Arthur 90, 151n, 208
- Ripellino, Angelo Maria 66n, 75n
- Rölleke, Heinz 248n
- Rosenthal, Bianca 26n, 54n, 180n
- Rosenzweig, Franz 102, 105, 105n, 106, 107, 235
- Roth, Joseph 29n
- Roth, Philip 21n, 60n

- Rousseau, Jean-Baptiste 87n
 Ruchat, Anna 98n, 99n
 Runge, Anita 132n
 Rychlo, Peter 26n, 29n, 59n, 256n
- Sachs, Nelly 98, 99, 101, 101n, 102, 110, 110n, 262
 Sandrin, Chiara 33n
 Sariq, Ysrael 105n
 Sars, Paul 14n
 Schiavoni, Giulio 33n
 Schiller, Friedrich 249, 254, 257
 Schlapp, Karin 224n
 Schlögel, Karl 255n
 Schmitz-Emans, Monika 73n
 Schmull, Heino 9, 10, 61n
 Scholem, Gerschom 38n, 55, 57n, 93, 99n, 101n, 102, 103, 103n, 104, 104n, 105, 106, 108, 110, 112, 113, 179, 198, 198n, 223, 223n, 229, 229n, 232
 Schönberg, Arnold 44, 44n, 146, 146n, 181, 181n
 Schöne, Albrecht 98n, 107n, 219n
 Schulze, Joachim 101, 104n
 Schwarz, Herta 132n
 Schwarzkopf, Michael 10
 Scotini, Paolo 7
 Seng, Joachim 14n, 44n, 82n, 94, 140n, 190n, 262n
 Šestov, Lew 55, 107
 Shakespeare, William 59, 61, 208, 208n, 209, 215, 258, 260
 Shama, Simon 30n
 Shmueli, Ilana 29, 30n, 49n, 61n, 70, 70n, 71, 71n, 72n, 197n, 259n, 262
 Shoham, Chain 225n
 Silbermann, Edith 28n, 55n
 Silone, Ignazio 55n
 Simon, Marcel 224n
 Sinclair, Upton 55n
 Singer, Isaak B. 21n
 Solomon, Petre 28n, 54, 54n, 259n
 Sombart, Werner 55n
 Sparr, Thomas 30n, 99n, 102n, 108n, 109, 109n, 139n
 Specchio, Mario 7, 98n
- Speier, Hans-Michael 132n
 Spitzer, Leo 204
 Stach, Reiner 224n
 Stalin 256
 Stein, Peter 174n
 Steiner, George 17n, 69
 Strelka, Joseph P. 223n
 Struve, Gleb 148
 Supervielle, Jules 204
 Szondi, Peter 7, 16n, 26, 90, 90n, 99n, 102, 102n, 109, 109n, 139, 139n, 140, 174n, 184n, 195n, 208, 209, 209n, 262
- Tatasciore, Enrico 38n, 104n
 Tate, Allen John Orley 204
 Terras, Victor 148n
 Tiedemann, Rolf 172n, 174n
 Trakl, Georg 42n
 Traverso, Enzo 174n
 Tück, Jan-Heiner 98n
 Turczynski, Emanuel 29n
 Türk, Horst 107n
 Tutino, Mario 148n, 164n
 Ungaretti, Giuseppe 16, 203, 204, 204n, 205, 205n, 206, 206n, 207, 208, 208n, 209, 209n, 210, 210n, 212, 213n, 214, 215, 215n, 216n, 217, 250
 Unseld, Siegfried 87
- Valéry, Paul 16n, 17, 17n, 20, 53, 67, 67n, 68, 88, 89, 90, 102, 107, 109, 137, 138, 139, 140, 140n, 141, 142, 142n, 143, 144, 144n, 145, 146, 147, 148n, 149n, 150, 150n, 151, 151n, 155, 156n, 157, 159, 159n, 160, 160n, 162, 162n, 163, 163n, 164n, 166, 170, 170n, 171, 171n, 172, 173, 178, 185n, 208, 217, 250
 Vattimo, Gianni 79n
 Vetter, Franz 261
 Villon, François 53, 54, 54n
 Vitiello, Vincenzo 79n, 89n
- Wagner, Rudolf 254n
 Wahrig, Gerhard 27n
 Waldenfels, Bernhard 19n

- Wardi, Dina 234n
Waterhouse, Peter 20, 20n, 247, 247n
Weber, Werner 88, 89, 142, 144, 145,
146, 146n
Webern, Anton 157
Weigel, Sigrid 192, 192n, 195, 196, 196n
Weimar, Karl S. 148n
Weinrich, Harald 38n
Werberger, Annette 120n, 122n
Werner, Uta 99n
Wertheimer, Jürgen 9, 10, 26n
Wichner, Ernst 29n
Wiedemann, Barbara 9, 14n, 32n, 33n,
34n, 45n, 46n, 54n, 76n, 77n, 83n,
86n, 93, 98n, 110n, 225n, 259n
Wiesner, Hertbert 29n
Wilhelm, Jean-Pierre 45n
Wilpert, Gero von 90
Witte, Bernd 14n, 225n
Wittkopp, Christine 9
Wolff, Christian 23
Wolosky, Shira 98n
Wurm, Franz 83n, 262
- Yates, Frances 50n
- Zagari, Luciano 7, 174n, 181n, 200n
Zanasi, Giusi 7
Zanzotto, Andrea 25, 25n
Zervos, Christian 204
Zolli, Paolo 14n, 27n
Zons, Raimar 220n

Quodlibet Studio

ESTETICA E CRITICA

- Silvia Vizzardelli (a cura di), *La regressione dell'ascolto. Forma e materia sonora nell'estetica musicale contemporanea*
- Daniela Angelucci (a cura di), *Arte e daimon*
- Silvia Vizzardelli, *Battere il Tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*
- Alberto Gessani, *Dante, Guido Cavalcanti e l'« amoroso regno »*
- Daniela Angelucci, *L'oggetto poetico. Waldemar Conrad, Roman Ingarden, Nicolai Hartmann*
- Hansmichael Hohenegger, *Kant, filosofo dell'architettura. Saggio sulla Critica della facoltà di giudizio*
- Samuel Lublinski, *Saggi sul Moderno* (a cura di Maurizio Pirro)
- Mauro Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*
- Raffaele Bruno e Silvia Vizzardelli (a cura di), *Forma e memoria. Scritti in onore di Vittorio Stella*
- Paolo D'Angelo, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*
- Camilla Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*
- Clemens-Carl Härle (a cura di), *Ai limiti dell'immagine*

ANALISI FILOSOFICHE

- Massimo Dell'Utri (a cura di), *Olismo*
- Rosaria Egidi, Massimo Dell'Utri e Mario De Caro (a cura di), *Normatività, fatti, valori*
- Massimo Dell'Utri, *L'inganno assurdo. Linguaggio e conoscenza tra realismo e fallibilismo*

LETTERATURE OMOGLOTTE

- Silvia Albertazzi e Roberto Vecchi (a cura di), *Abbecedario postcoloniale I-II. Venti voci per un lessico della postcolonialità*
- Matteo Baraldi e Maria Chiara Gnocchi (a cura di), *Scrivere=Incontrare. Migrazione, multiculturalità, scrittura*

Silvia Albertazzi, Barnaba Maj e Roberto Vecchi (a cura di), *Periferie della storia. Il passato come rappresentazione nelle culture omeoglotte*

DISCIPLINE FILOSOFICHE

Riccardo Martinelli, *Misurare l'anima. Filosofia e psicofisica da Kant a Carnap*
Luca Guidetti, *La realtà e la coscienza. Studio sulla "Metafisica della conoscenza" di Nicolai Hartmann*

Michele Carenini e Maurizio Matteuzzi (a cura di), *Percezione linguaggio coscienza. Saggi di filosofia della mente*

Stefano Besoli e Luca Guidetti (a cura di), *Il realismo fenomenologico. Sulla filosofia dei Circoli di Monaco e Gottinga*

Roberto Brigati, *Le ragioni e le cause. Wittgenstein e la filosofia della psicoanalisi*

Girolamo De Michele, *Felicità e storia*

Annalisa Coliva and Elisabetta Sacchi, *Singular Thoughts. Perceptual Demonstrative Thoughts and I-Thoughts*

Vittorio De Palma, *Il soggetto e l'esperienza. La critica di Husserl a Kant e il problema fenomenologico del trascendentale*

Carmelo Colangelo, *Il richiamo delle apparenze. Saggio su Jean Starobinski*

Giovanni Matteucci (a cura di), *Studi sul De antiquissima Italorum sapientia di Vico*

Massimo De Carolis e Arturo Martone (a cura di), *Sensibilità e linguaggio. Un seminario su Wittgenstein*

Stefano Besoli, Massimo Ferrari e Luca Guidetti (a cura di), *Neokantismo e fenomenologia. Logica, psicologia, cultura e teoria della conoscenza*

Stefano Besoli, *Esistenza, verità e giudizio. Percorsi di critica e fenomenologia della conoscenza*

Barnaba Maj, *Idea del tragico e coscienza storica nelle "fratture" del Moderno*

Tamara Tagliacozzo, *Esperienza e compito infinito nella filosofia del primo Benjamin*

Paolo Di Lucia, *Ontologia sociale. Potere deontico e regole costitutive*

Michele Gardini e Giovanni Matteucci (a cura di), *Gadamer: bilanci e prospettive*

Luca Guidetti, *L'ontologia del pensiero. Il "nuovo neokantismo" di Richard Högnswald e Wolfgang Cramer*

Michele Gardini, *Filosofia dell'enunciazione. Studio su Martin Heidegger*

SCIENZE DEL LINGUAGGIO

John R. Taylor, *La categorizzazione linguistica. I prototipi nella teoria del linguaggio*