



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Il lettore ideale: Ingeborg Bachmann legge Paul Celan

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Italianistica
Corso di laurea in Lettere moderne: Studi italiani

Rosa Tortora
Matricola 1405256
Relatore
Camilla Miglio

A/A 2017/2018

Indice

Introduzione

I. Teorie della lettura e orizzonte ermeneutico.

Per un approccio fenomenologico.

1. Retorica della lettura. Il lettore luogo di coscienza

- J-P. Sartre
- M. Blanchot
- G. Poulet
- R. Ingarden

2. Il dialogo ermeneutico.

Premesse filosofiche all'ermeneutica letteraria

- M. Heidegger/ H.G. Gadamer

3. Le teorie della svolta. La Scuola di Costanza

- H.R. Jauss: Teoria della ricezione (Rezeptionstheorie)
- W. Iser: Teoria della risposta estetica (Wirkungstheorie)

4. Il decostruzionismo

- J. Derrida

II. Paesaggi nel buio: Ingeborg Bachmann/ Paul Celan.

Biografie e poetica.

1. Ingeborg Bachmann

2. Paul Celan

3. Troviamo le parole. Lettere 1948-1973

III. I. Bachmann legge P. Celan: «Una sorta di rimpatrio».

1. Il «dialogismo» celaniano

- Ingeborg legge
- Ingeborg scrive: *Canti di un'isola*

Conclusioni

Ci sono corpi come fiori
altri come pugnali
altri come lacci d'acqua
ma tutti, prima o poi
saranno bruciature
che in un altro corpo affondano
trasformando grazie al fuoco
una pietra in un uomo.

Luis Cernuda (Siviglia, 1902 – Città del Messico, 1963)

Introduzione

Lo scenario su cui si staglia la ricostruzione biografica e storico-letteraria che qui espongo è l'Europa distrutta del secondo dopoguerra con i suoi paesaggi «nel buio»¹; un'Europa bisognosa di essere ricostruita fin dalle fondamenta. È in questo clima che nasce la necessità di una presa di coscienza collettiva, di una riflessione profonda su quelli che sono stati i mali del totalitarismo, della guerra, delle bombe, di quell'aberrazione che era stato l'Olocausto. Bisognava ricostruire il mondo e per farlo bisognava inventare un linguaggio non soltanto capace di trasformare il vecchio in nuovo ma che si ponesse anche come strumento d'indagine e ricerca d'identità, in un momento in cui tutto pareva disintegrato, in un mondo senza patria e senza radici. Tra i maggiori interpreti di questo sentimento ci sono i nostri autori: Ingeborg Bachmann e Paul Celan. Entrambi testimoniano nella loro produzione letteraria la possibilità di «scrivere dopo Auschwitz», osteggiando il monito che Adorno aveva lanciato, ed elaborano, attraverso un'estenuante e continua indagine sui limiti del linguaggio, un poesia capace di pronunciare una parola vera per la contemporaneità, legando indissolubilmente l'impegno letterario alla questione morale.

Questo lavoro pone i due poeti uno di fronte all'altro e ricostruisce il dialogo che intercorse tra loro dal 1948, anno del loro primo incontro a Vienna. Lungi dal voler essere il racconto romanzato di una storia d'amore, si intende portare alla luce i momenti di «intersezione tra linguaggio e storia»² dei due autori, raccontando un legame che nasce sotto il segno della poesia e che deve fare i conti con i sentimenti di colpa e responsabilità verso la storia recente e la perdita di senso che questa ha generato. Ricostruire questo senso perduto è sicuramente uno degli obiettivi che i due poeti perseguono, per quanto faticoso sia incorporare l'oscurità, «l'indicibile»³, nel proprio Dire. E questo indicibile li conduce, nel parlare sintomatico della loro corrispondenza epistolare (*Troviamo le parole*)⁴ ma,

¹ Cfr. *infra*, p. 69.

² Cfr. *infra*, p. 67.

³ Cfr. *infra*, p. 34.

⁴ Cfr. *infra*, p. 48.

vedremo poi, anche nella vita, a lunghi silenzi, fino all'ammutolimento tanto combattuto e scongiurato, fino al baratro psichico, alla catastrofica distruzione dell'io (Bachmann), al suicidio (Celan). Lo sviluppo dell'elaborato muove dalla prospettiva di Bachmann come «lettrice ideale»⁵ di Paul Celan, una sorta di «lettore postulato»⁶, capace di leggere tra le righe di una poesia difficile (si badi bene, non ermetica⁷) e di assorbire le cifre di un linguaggio a cui approda da «straniera»⁸ e che rielabora nel ruolo di autrice nella poesia come nella prosa. Per inseguire tale proposito, ho ritenuto opportuno considerare il ruolo che il lettore viene ad assumere nelle teorie della lettura e nell'orizzonte ermeneutico filosofico-letterario a partire dagli anni '60. Le teorie esposte nel I capitolo declinano in modi diversi, muovendo dalla fenomenologia di Husserl fino al decostruzionismo di Derrida, l'esperienza soggettiva del lettore che partecipa al processo di creazione estetica dell'opera e diventa un «produttore attivo di significato»⁹. Dopo aver fornito ampiamente gli strumenti teorici atti a comprendere il caso particolare e a leggere un certo modo dialogico di far poesia, che impone al lettore uno studio e un'opera di scavo nella lingua, oltre che la ricostruzione di un senso disperso nella «disseminazione»¹⁰ tra le tracce nel testo, ripercorro lentamente i momenti di vita 'incrociata' che Ingeborg e Paul trascorrono e che il carteggio testimonia, facendo affiorare, non di rado, le incomprensioni e i silenzi, in un modo tale che tutta la vicenda sia ricostruita fedelmente alla realtà. Si evince da questa lettura, mediante l'analisi delle poesie *In Egitto*¹¹ e *Corona*¹², che Celan dedica a Bachmann esplicitamente, anche il ruolo che il poeta le assegna nella sua vita e nella sua arte, con un'attenzione

⁵ Cfr. *infra*, p. 53.

⁶ Cfr. *infra*, p. 20.

⁷ Sulla copia di *Sprachgitter* donata al poeta Micheal Hamburger (traduttore delle poesie celaniane in inglese), Celan scrisse: «niente affatto ermetico!»; cfr. Micheal Hamburger, *Introduction*, in Paul Celan, *Selected Poems*, tradotti e introdotti da Micheal Hamburger, Penguin, Harmondsworth 1988, p. 17.

⁸ Cfr. *infra*, p. 50.

⁹ Cfr. *infra*, p. 20.

¹⁰ Cfr. *infra*, p. 28.

¹¹ Cfr. *infra*, p. 49.

¹² Cfr. *infra*, p. 51.

particolare alle parole con cui la investe di una responsabilità e di un destino a cui lei saprà tenere fede. Di qui si passa all'elaborazione di tali contenuti nella poesia di Ingeborg Bachmann. Il III ed ultimo capitolo, dopo un excursus sul cosiddetto «dialogismo»¹³ di Paul Celan, inquadra il «circolo ermeneutico»¹⁴ in cui la poetessa si inserisce e in cui produce una dimensione poetico-letteraria che accorcia l'«asimmetria»¹⁵ congenita al dialogo autore-lettore. Ingeborg che «legge»¹⁶ produce adesso a sua volta significati e crea un gioco di specchi con i campi semantici e lessicali dell'autore dal quale attinge. L'io lirico ha totalmente accolto l'alterità, lo ha inglobato perché lo ha compreso, ha trovato un «paesaggio di parole»¹⁷, una «contrada»¹⁸ in cui rimpatriare; che è un po' quello che Celan fa con la morte, in un modo ancora più totalizzante e autodistruttivo. La poesia presa in esame è *Canti di un'isola*¹⁹, composta nel periodo di permanenza di Ingeborg in Italia, nell'isola di Ischia. I *Lieder* aprono una riflessione sulla svolta poetica di Ingeborg in Italia e proiettano quelle esigenze di riscatto e di espiazione della colpa sentite dalla poetessa su un orizzonte nuovo, quello di un sud antico e tribale, che nei meandri oscuri di una natura selvaggia e primigenia, reca nuovamente l'utopia di una rinascita.

¹³ Cfr. *infra*, p. 67.

¹⁴ Cfr. *infra*, p. 15.

¹⁵ Cfr. *infra*, p. 20.

¹⁶ Cfr. *infra*, p. 68.

¹⁷ Cfr. *infra*, p. 66.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. *infra*, p. 72.

I. Teorie della lettura e orizzonte ermeneutico.

Per un approccio fenomenologico

1. Retorica della lettura. Il lettore luogo di coscienza

L'oggetto letterario è parte di un processo di comunicazione intrinseco all'esperienza estetica. Questo processo prevede un atto di creazione artistica, originariamente solo poetica e poi letteraria *tout court*, diretto ad un pubblico di fruitori/lettori che 'ricevono' il testo e lo conoscono attraverso un nuovo autentico atto, la lettura.

L'estetica, come la letteratura, è un concetto di recente formazione, partorito dall'esperienza della modernità, ma che affonda le sue radici nelle riflessioni e nei trattati dell'antichità classica.

Aristotele, per primo, nella sua *Poetica*, mette in luce un tratto fondamentale dell'esperienza estetica: «la sua capacità di universalizzazione e modellizzazione»²⁰. Attraverso la *mimesis*, l'arte poetica riesce a «cogliere i tratti essenziali di un carattere o di un evento, in modo da dargli un senso totalizzante: da farlo diventare rappresentativo di intere classi di individui»²¹. L'opera non imita solo la realtà, la trascende; è la rappresentazione di un mondo possibile, una costruzione alternativa alla realtà e, per questo motivo, più organica e unitaria. Nel mondo della finzione letteraria nulla è lasciato al caso; la correlazione tra gli eventi è ben determinata dalla mano dell'autore che tira i fili della narrazione piegandoli ad una volontà organicistica ben precisa. Questa operazione favorisce l'immedesimazione del lettore che si spoglia della sua identità, per possederne altre e diverse, nel gioco della narrazione.

Aristotele getta così le basi di quella che sarà la trattazione moderna di stampo strutturalista. L'accento è posto sul testo come «insieme di funzioni» (Jakobson), articolate in modo da garantire al destinatario la ricezione fedele del messaggio.²²

²⁰ Cfr. Massimo Fusillo, *Estetica della Letteratura*, Il Mulino, Bologna 2016.

²¹ Ivi, p. 20.

²² Cfr. F. Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Ledizioni, Milano 2011, p. 13.

«L'autore codifica e il lettore decodifica, con tutta la semplicità di un gesto lineare: la retorica della lettura sta nella garanzia dello scorrimento»²³.

Diversamente e in netta antitesi con Aristotele, il trattato *Sul Sublime* dello Pseudo-Longino «per la prima volta mette al centro della teoria letteraria l'esperienza soggettiva, l'evento, il contesto e non solo il testo chiuso nella sua compattezza strutturale»²⁴. In esso si legge che una grande opera «mette in moto le energie spirituali dell'osservatore, dato che essa contiene più di quello che vi si trova espresso».

Lo sforzo del Longino è finalizzato alla comunicazione di un'esperienza limite, dell' 'incomunicabile' che nasce da un senso di spaesamento di fronte all'infinitezza e indifferenza del cosmo; percezione che sarà anche all'origine dell'esistenzialismo moderno²⁵.

L'approccio di natura fenomenologica riabilita questa esperienza soggettiva. La fenomenologia, introdotta dal filosofo tedesco Edmund Husserl agli inizi del Novecento, non analizza l'interazione tra i fenomeni, ma il «rapporto dei fenomeni con un *soggetto*»²⁶. Centro d'indagine è il processo di lettura in se stesso, inteso come atto di co-creazione del libro e momento di partecipazione attiva, indispensabile alla realizzazione dell'opera.

Il lettore si riscatta, rompe gli argini che lo relegano a mera funzione conativa nei modelli testo-centrici formalisti e strutturalisti; si riappropria di un'identità; non subisce passivamente l'azione creativa (decodifica) ma agisce e anzi, diventa determinante nella 'concretizzazione' di un testo letterario. Con le parole di Federico Bertoni: «Il lettore diventa luogo di coscienza»²⁷.

La coscienza, nella teoria fenomenologica di Husserl, non è accidentale, è 'intenzione'. Essa si manifesta al di là delle cose, dello spazio e del tempo: è sempre coscienza di qualcosa; è l'atto con cui un soggetto intende (pensiero,

²³ Ibidem.

²⁴ M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, cit., p. 24.

²⁵ Ivi, p. 25.

²⁶ F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 65.

²⁷ Ibidem.

ricordo, percezione). L'opera così intesa diviene «oggetto intersoggettivo»²⁸; è nello spazio tracciato da «atti intenzionali *differenti*»²⁹ che appartengono alla coscienza-scrittore e alla coscienza-lettore. Questa interessante interazione, «sforzo congiunto»³⁰, assume tre diverse fisionomie: quella della libera collaborazione (Sartre), dello scontro (Blanchot), dell'alienazione (Poulet).

Jean-Paul Sartre, in *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), descrive questa dialettica con l'immagine di una «strana trottola»³¹, che esiste solo grazie al movimento; viene attivata da un gesto. Si tratta, potremmo dire, di una 'vivificazione' dell'oggetto quando entra in contatto con una coscienza. Così, senza la collaborazione del lettore, un testo letterario non è che un «momento incompleto e astratto»³², un atto intenzionale muto, che spezza la circolarità del moto comunicativo. Resta inchiostro su carta, testimone di un atto mancato. Non appena il lettore si mette in ascolto, compie due azioni simultanee: sintetizza i segni sulla pagina e crea immagini mentali che superano il testo scritto; realizza così l'oggetto 'oltre' il linguaggio, in quella che Wolfgang Iser chiama «dimensione virtuale» e che, per Sartre, è una «magica visione di mondi»³³. I segni (le parole) guidano questa azione come «sentieri di trascendenza»³⁴ e indirizzano così le scelte del lettore che, progressivamente, nel tempo della lettura, svela e crea a un tempo. Gli oggetti che il lettore produce nella sua coscienza non hanno corrispettivi reali, ma sono «rappresentanti analogici» della realtà che si concretizzano solo «nelle pause e negli intoppi»³⁵ del processo di lettura e

²⁸ Ivi, cit., p. 67.

²⁹ Ibidem: cfr. E.D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven – Yale University Press, London 1967, p. 218; trad. it. di G. Prampolini, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1973.

³⁰ Cfr. F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, p. 68; J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1985, cit., p. 50; trad. it. di D. Tarizzo, *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 2009.

³¹ F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 67.

³² Ivi, p. 68.

³³ Ivi, p. 69.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ivi, p. 68: cfr. J.-P. Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1986; trad. it. di E. Bottasso, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 1976, p. 126.

sfumano immediatamente con la comparsa di un nuovo ‘oggetto-ombra’ nella sfera della significazione³⁶.

Il contatto con il mondo immaginario, per Sartre, non deve sconfinare nell’irrealtà e farci perdere cognizione della nostra esperienza; è necessario che si istauri quel rapporto di referenzialità tra immagini mentali e reali che «definisce lo scopo finale della letteratura»³⁷. L’opera letteraria assume così la funzione di uno specchio che mostra il nostro mondo in una configurazione immaginaria; il lettore recupera questo dialogo tra realtà e irrealtà e, attraverso lo «spettacolo» della lettura, mette in gioco i valori e i sentimenti che presta alla finzione. È un gesto ‘libero’, un «esercizio di generosità»³⁸ che il lettore mette in atto nella risposta, con la partecipazione di tutti i suoi sentimenti, all’appello dell’autore.

Anche Maurice Blanchot (1907-2003) ritiene l’azione del lettore propedeutica affinché l’opera sia, ma è in questa sola libertà che si compie e si esaurisce la funzione della lettura. Il lettore non crea, non aggiunge nient’altro alla narrazione che non sia stato già detto. Egli è sì ‘artefice’ perché resuscita l’opera, ma la libera dal suo autore, in seguito ad un conflitto tra le due diverse intenzioni e, al termine della «lotta»³⁹, restituisce l’opera a se stessa. Per Blanchot, «l’opera è – e niente altro»⁴⁰, non tende che a sé; è libera da qualsiasi funzione sociale e si affranca dal medesimo «gesto liberatore» che l’ha generata. È un luogo di perdita⁴¹: un vuoto che, come tale, tiene a distanza il binomio autore-lettore e si afferma, violentemente, in uno spazio di solitudine «verso il quale tuttavia tutto ciò che ha significato risale come verso la propria origine»⁴². La libertà di lettura non si fonda, dunque, nella referenza al reale ma nel distacco da questa.

³⁶ Cfr. F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, p. 70.

³⁷ Ivi, p. 71.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ivi, p. 72.

⁴⁰ Cfr. M. Blanchot, *L’espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955, p. 272; trad. it. di G. Zanobetti e G. Fofi, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1966.

⁴¹ Cfr. F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma 2005, p. 176.

⁴² M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, p. 258.

Il modello di comunicazione letteraria di Georges Poulet (1902-1991) mantiene l'approccio fenomenologico ma ridimensiona la figura del lettore che, nell'incontro con il testo, subisce un'"alienazione parziale".

Il solo gesto di apertura di un libro, per Poulet, dissolve la materialità propria dell'oggetto e, mediante l'astrazione del linguaggio, conduce la coscienza del lettore oltre la pagina, e la traduce in parole e immagini che possono esistere solo nello spazio immateriale del «mio io più segreto»⁴³. Tale luogo, questo 'io' a cui il lettore fa appello, non può più coincidere con se stesso. Durante la lettura, infatti, l'identità che legge viene «invasa»⁴⁴ dai pensieri di un io che non è più né suo né dell'autore, ma è un'«entità aliena»⁴⁵ che appartiene soltanto all'opera; la coscienza del lettore si sdoppia, così, in «coscienza di sé e coscienza del testo»⁴⁶, una risvegliata dalla lettura e l'altra assorbita in ciò che sta leggendo attraverso l'identificazione⁴⁷. Ma chi è l'«altro» che si impossessa del lettore e compromette la sua coscienza? Potrebbe essere l'autore ma, per Poulet, per quanto possa continuare a vivere nell'opera, è anch'egli scisso e trasformato, in parte, in una presenza interna all'opera, diversa dalla persona-autore con le sue contingenze soggettive. Questa presenza finisce allora per coincidere con «una coscienza centrale che pervade l'opera»⁴⁸; è l'opera stessa che, 'personificatasi', impone al lettore la subordinazione. Il paradosso letterario, per Poulet, sta nella dicotomia tra alienazione (del lettore) e vita (del testo in sé) che, nell'atto della lettura, diventano due istanze imprescindibili. Il gesto del lettore che 'accende' l'opera è lo stesso che spegne la sua soggettività.

Sartre, Blanchot e Poulet danno ciascuno un diverso assetto retorico alla manifestazione intersoggettiva di un testo letterario; tutti e tre, però, distinguono l'opera letteraria dal testo scritto (il libro) come un compimento che avviene

⁴³ Cfr. F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, p. 73; cfr. G. Poulet, *Phenomenology of Reading*, «New Literary History», 1, 1969, cit., p. 54.

⁴⁴ F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 74.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Cfr. Ibidem: cfr. G. Poulet, *Point de vue du critique: Lecture et interpretation du texte littéraire*, in E. Barbotin (a cura di), *Qu'est-ce qu'un texte? Éléments pour une herméneutique*, Corti, Paris 1975, p. 66.

⁴⁷ Cfr. F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, p. 74.

⁴⁸ Ivi, p. 75.

grazie all'intercessione del lettore. Roman Ingarden (1893-1970), mette in guardia dalla totale identificazione dell'opera con l'esperienza soggettiva del lettore. Il fatto che l'opera letteraria sia il risultato di una concretizzazione, non compromette l'opera-struttura che esiste e prescinde da qualsiasi soggettività. Questa prospettiva ci colloca in una dimensione «preestetica»⁴⁹, e ci consente di visualizzare la dinamica dei processi che dalla scrittura condurranno poi, attraverso la lettura, alla realizzazione dell'oggetto estetico. Ingarden parla di un testo a quattro strati che, insieme, costituiscono lo scheletro dell'opera:

- *Lo strato fonico*: i suoni linguistici e le loro configurazioni fonetiche;
- *Lo strato delle unità di significato*: elaborazioni di significato sintetizzate dalla comprensione di segni e suoni che, convenzionalmente, appartengono ad uno specifico linguaggio;
- *Lo strato degli aspetti schematizzati*: proiezione, a partire dai significati, del materiale in una dimensione immaginaria;
- *Lo strato delle oggettività rappresentate*: produzione di riferimenti, per immagini, ad una pseudo-realtà oggettiva.

Ogni strato è strettamente intrecciato all'altro e instaura con il precedente un rapporto di consequenzialità. In particolare, l'ultimo strato non ha esistenza autonoma e non può prescindere dagli aspetti schematizzati: linee guida interne al testo che definiscono una certa parte degli oggetti designati. Restano però quelli che Ingarden chiama «punti di indeterminazione», spazi vuoti che spetta al lettore colmare per dare vita all'opera d'arte letteraria.

L'opera è dunque indipendente sotto il profilo artistico perché ha una «struttura organica», ma spetta al lettore sviluppare le 'qualità estetiche' che possiede in potenza⁵⁰. Si tratta di produrre oggettività rappresentate che non sono più legate al testo ma dipendono dall'io-lettore che «completa le parti mancanti tra gli schemi,

⁴⁹ Ivi, p. 79: cfr. Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Max Niemeyer, Tübingen 1968; trad. ingl. R. A. Crowley e K. R. Olson, *The Cognition of the Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston 1973, cit., p. 4.

⁵⁰ Cfr. F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, pp. 80-81.

aggiungendo dettagli che derivano dalla sua memoria, dalla sue esperienza del mondo, dalla sua sensibilità o dalle sue abitudine percettive»⁵¹.

Ad ogni modo, un buon lettore deve limitare, nell'atto della lettura, i condizionamenti legati alle contingenze soggettive. Solo così potrà condurre l'opera ad una 'realizzazione estetica' adeguata e fedele a se stessa, in una singolare «esperienza emozionale»⁵².

⁵¹ Ivi, p. 82: cfr. R. Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art*, p. 55.

⁵² Cfr. F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, p. 85.

2. *Il dialogo ermeneutico.*

Premesse filosofiche all'ermeneutica letteraria

Le interpretazioni esposte nel paragrafo precedente non godono di unitarietà e costituiscono elaborazioni staccate di un incontro, a livello della coscienza, tra un io e l'oggetto estetico, nell'ambito di una riscoperta del lettore. Questa dialettica estetica non si esaurisce nella co-produzione di un testo letterario ma implica anche un'attività di comprensione che, nel gesto comunicativo, è applicazione ermeneutica.

Il primo ad interrogarsi sulle «condizioni di possibilità» della comprensione fu Hans Georg Gadamer che, nell'opera *Verità e Metodo* (1960), chiarisce i modi nei quali si articola il processo interpretativo, prescindendo da dettami e norme di applicazione tecnica. Gadamer svincola il comprendere e altre «scienze dello spirito»⁵³ quali la storia, l'arte, la filosofia, dall'ambito del metodo scientifico; esse, infatti, pur essendo fondamentali per l'uomo, annunciano una verità «che non può essere verificata con i mezzi metodici della scienza»⁵⁴.

Il comprendere non è circostanziale a momenti specifici dell'esperienza umana, ma è imprescindibile dall'esistenza in quanto tale. Heidegger, per primo, aveva affermato che l'Esserci (essere-nel-mondo) si manifesta, attraverso una comprensione, o pre-comprensione, nel linguaggio che è la «casa dell'Essere», legando così indissolubilmente la riflessione ontologica sull'esistenza alla manifestazione dell'Essere come evento, colto nel suo storico accadere: *Ereignis*⁵⁵. Noi siamo abituati a pensare l'uomo e l'Essere in un rapporto di identificazione: l'uomo sussiste in relazione con l'Essere ed esiste nella misura in cui corrisponde ad esso; pensiamo l'Essere a partire dall'Ente, il definito, e in questo modo dimentichiamo l'Essere in quanto soggetto. Ma che cos'è, allora, l'Essere? Nel tentativo di determinarlo, si finisce in un vicolo cieco: non si può

⁵³ H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen 1960; trad. it. di G. Vattimo, *Verità e Metodo*, Bompiani, Milano 1983, p. 19.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cfr. N. Abbagnano - G. Fornero, *Il Nuovo protagonisti e testi della filosofia*, a cura di Giovanni Fornero, volume 3B, Paravia, Varese 2007, pp. 982-983-984.

chiedere cosa sia l'Essere, ad esso si appartiene; lo si ascolta, perché parla. Ogni parola è Essere. (Cfr. Marco Guzzi).

Nel linguaggio, la relazione di 'coappartenenza' tra Ereignis (essere-come-evento) e uomo si manifesta come «unità di chiamata e ascolto»; il linguaggio è l'appello a cui l'uomo è chiamato a rispondere e lo fa solo in funzione di risposta, come conseguenza dell' ascolto⁵⁶. Chiunque si metta in ascolto di un testo, deve predisporre ad accogliere l'alterità; non nella misura in cui ci si dimentica di sé stessi ma come 'riconoscimento' delle proprie «pre-comprensioni» o «pregiudizi» attraverso cui, secondo Gadamer, l'interpretans accede all'interpretandum. Queste formulazioni di senso che ognuno di noi elabora prima della comprensione vera e propria sono «linee orientative provvisorie» e innescano un meccanismo di conoscenza circolare – circolo ermeneutico – in base al quale ciò che si deve comprendere è già in parte compreso. Nel dialogo con l'oggetto interpretato, i pregiudizi dell'interprete, a meno che non siano dei «*préjugés légitimes*»⁵⁷, si scontrano con l'evidenza del testo e rivelano la loro inadeguatezza; questi 'urti' costringono l'interprete a riformulare continuamente le sue ipotesi di comprensione: è un processo totalmente positivo, dunque, che implica una presa di coscienza e favorisce l'apertura all'alterità del testo⁵⁸.

Il dialogo ermeneutico riduce, in tal modo, l'estraneità tra interpretante e interpretato, dovuta principalmente alla distanza temporale. Questa distanza non è uno spazio vuoto ma è riempito dalla somma delle interpretazioni di un testo, la «*storia degli effetti*», che un'opera ha suscitato nel tempo e che l'interprete non può ignorare perché rappresenta una «condizione di fondo del comprendere storico»⁵⁹. È un cordone ombelicale che attraversa dimensioni spazio-temporali susseguenti e mantiene in vita il testo, arricchendolo di significati: ogni interpretazione si inserisce nella dimensione storica della tradizione e diventa propedeutica alla comprensione successiva. La comprensione attuale non può coincidere solo con la ricostruzione di eventi passati (Schleiermacher) né, d'altra

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ivi, p. 1009.

⁵⁸ Ivi, p. 1010.

⁵⁹ Ibidem.

parte, il lavoro ermeneutico può prescindere dalla storicità del nostro essere; Gadamer, infatti, ritiene impossibile una effettiva riproduzione del passato (Hegel) e definisce l'essenza dello spirito storico «una mediazione, operata dal pensiero, con la vita presente»⁶⁰. È in questa «fusione di orizzonti» che si realizza parte del processo ermeneutico. La prima forma di dialogo è, dunque, quella tra presente e passato.

Queste sono le premesse di Gadamer allo sviluppo di una ermeneutica filosofica che sarà determinante nell'elaborazione della teoria della ricezione, intesa proprio, dal punto di vista poi spiccatamente letterario, come momento dialogico (Jauss: struttura domanda e risposta).

⁶⁰ H.G. Gadamer, *Verità e Metodo*, cit., p. 207.

3. *Le teorie della svolta. La Scuola di Costanza*

Con questa riflessione sulle scienze del testo, Gadamer ha individuato tre momenti comuni ad ogni prassi ermeneutica: comprendere, spiegare, applicare; questi tre atti, insieme e diversamente combinati a seconda dell'ambito di applicazione, costituiscono l'atto ermeneutico.

L'ermeneutica letteraria non ha goduto di una propria specificità fino all'elaborazione di una teoria della ricezione da parte di Hans Robert Jauss. Peter Szondi, nel 1970, la definisce «parente povero» dell'ermeneutica filologica perché, diversamente da questa e dalle tutte le altre scienze del testo, ha «ignorato il problema dell'applicazione»⁶¹ e non ha così sviluppato una prassi completa. Szondi propone l'elaborazione di una scienza dell'interpretazione che, muovendo dall'ermeneutica filologica tradizionale, ormai insensibile alla dimensione teorica, si riappropri del valore estetico non come giudizio a posteriori rispetto al processo interpretativo, ma come punto di partenza per qualsivoglia interpretazione letteraria⁶².

La teoria della ricezione costituisce un «mutamento dei paradigmi»⁶³ nelle scienze della letteratura; impone, infatti, una rivisitazione di testi antecedenti che, nella ricostruzione, assumono ruoli decisivi e «possono diventare ampiamente riconoscibili»⁶⁴. Il termine *receptio* è tardivo ma il problema della ricezione di un testo e la sua interpretazione si è posto per la prima volta già nell'interpretazione di Omero e nell'esegesi biblica.

Questo perché «la distanza temporale nei confronti del testo originario era diventata così grande che la parola poetica di Omero e quella rivelata dalla Sacra Scrittura non erano più comprese immediatamente, nel momento in cui per il

⁶¹ H.R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria, II: Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1988, cit., p. 38.

⁶² Ivi, pp. 36-37.

⁶³ Ivi, p. 8.

⁶⁴ Ibidem.

presente il loro senso canonico non poteva che apparire oscuro, se non addirittura sorprendente o scandaloso»⁶⁵.

Questa mancata aderenza tra presente e passato, veniva colmata da due pratiche filologiche: l'interpretazione grammaticale e l'esegesi allegorica.

Entrambi i processi sono finalizzati alla comprensione ermeneutica di un testo antico che rivela un anacronistico distacco dal tempo presente sia a livello linguistico (ermeneutica ricostruttiva) che contenutistico (ermeneutica applicativa); l'interpretazione grammaticale ricostruisce linguisticamente il testo per tradurlo in senso attuale, mentre l'esegesi trascende il senso letterale del testo e si propone di reinterpretarlo alla luce della mutata situazione contestuale al destinatario, come una potenziale chiave di lettura intrinseca al testo, «in modo che il nuovo significato spirituale rimanga giustificato come appropriazione del vecchio senso letterale»⁶⁶. Tutti e due gli atti hanno la funzione di «recupero di un'autorità sbiadita»⁶⁷. Nell'antica pratica ermeneutica il testo è, dunque, portatore di un senso compiuto che, sebbene sia stato offuscato dal tempo, possiede già tutti i semi delle molteplici interpretazioni possibili. L'ermeneutica moderna parte proprio dallo stravolgimento di questa prospettiva: ricezione e comprensione non sono più atti passivi di riconoscimento del «senso obiettivo» della scrittura; non c'è più alcuna autorità da rivelare perché le diverse interpretazioni sono spiegate con le «condizioni soggettive della comprensione»⁶⁸. Hans Robert Jauss è il fautore di questa 'svolta' ed elabora un'estetica della ricezione che ha radici nella metodologia filosofica di Gadamer: concepisce l'opera come un prodotto che si concretizza nella somma delle sue letture successive, nella «storia degli effetti» che ha generato e di cui il testo si appropria nel tempo. Quando ci si accosta ad un'opera letteraria comincia un dialogo intersoggettivo⁶⁹ tra il presente di colui che legge e la catena di ricezioni passate che, alla luce dei mutamenti estetici progressivi, svelano il significato

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ivi, p. 9.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ivi, p. 10.

⁶⁹ Cfr. F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, p. 104.

«potenziale»⁷⁰ dell'opera. Per Jauss, è proprio nella catena di effetti che l'opera è; un essere cangiante, quindi, che non può essere definito se non nel processo dinamico di interazione storica con un pubblico 'ricevente' ma che «al tempo stesso agisce su ogni nuova produzione»⁷¹. Dalla coscienza del pubblico prende forma una nuova storia della letteratura che si modula su quello che Jauss chiama «orizzonte di attesa»: il contesto in cui l'opera affiora, che permette di misurarne l'efficacia mediante un raffronto con le istanze estetiche contemporanee.

Nella Scuola di Costanza, un posto a sé stante è occupato da Wolfgang Iser che formula, nel 1969, accanto o in alternativa alla teoria della ricezione (Rezeptionstheorie) di Jauss, una teoria della risposta estetica, (Wirkungstheorie). Essa descrive l'incontro tra le strutture di risposta-invito del testo e l'operazione di ricezione selettiva compiuta dal lettore. Centro di interesse, per Iser, non è l'opera letteraria intesa come prodotto realizzato, ma come «processo dinamico»⁷²: l'interazione tra testo e lettore si configura come una «relazione bivalente»⁷³, un dialogo in cui il lettore è un «produttore attivo di significato»⁷⁴. L'opera letteraria è il risultato di una convergenza tra due poli distinti (intenzioni): il «polo artistico» del testo dell'autore e il «polo estetico» della realizzazione del lettore che, fusi insieme, producono un oggetto 'virtuale' che non coincide più con il testo nella sua oggettività, né con la soggettività di alcun individuo. È la messa in atto di una "possibile realizzazione" del testo che si apre nella infinitesimale polisemicità della scrittura. Colui che compie questa selezione e realizza, dunque, una possibilità del testo non è il lettore reale, bensì il cosiddetto «lettore implicito». La figura del lettore implicito è correlata a quella dell'autore implicito, due istanze formulate da Wayne Booth, di cui Iser si appropria. Questa "rappresentazione di funzioni", chiamate in causa nel circuito di produzione artistico-estetica, tiene in considerazione un aspetto fondamentale della

⁷⁰ Ibidem: cfr. H.R. Jauss, *History of Art and Pragmatic History*, in *Toward an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982, p. 64.

⁷¹ F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 105.

⁷² Ivi, p. 86.

⁷³ Ivi, p. 85.

⁷⁴ Ibidem.

comunicazione scritta: l'asimmetria⁷⁵. Autore e lettore non dialogano 'direttamente' attraverso l'uso di un codice condiviso, sono lontani nel tempo e nello spazio e il contatto tra loro è necessariamente differito; il lettore è 'assenza' per l'autore e, viceversa, le parole dell'autore giungono al lettore come echi indecifrabili e richiedono, per questo motivo, uno sforzo maggiore di comprensione, uno «studium». Le due figure implicite sono fantocci, ombre inafferrabili per le ambedue vere soggettività, ormai opacizzate. L'autore implicito non è che un'«implicita versione di “se stesso”»⁷⁶ creata dall'autore che, al di là delle sue contingenze, plasma un mondo narrativo alternativo alla realtà. Il lettore implicito o 'postulato' è, d'altra parte, un'interprete ideale del testo, ruolo creato dall'autore in modo che le due identità trovino un «completo accordo»⁷⁷ e che il lettore reale assume per apprezzare pienamente l'opera. Per Iser, il lettore implicito diventa uno schema, una «somma di predisposizioni»⁷⁸ che, nella lettura, si realizzano parzialmente a partire dai vuoti, quelle 'difformità' che rendono la comunicazione scritta sempre lacunosa e precaria. Sono questi «punti di indeterminazione» (Ingarden) che Iser chiama «blanks», spazi vuoti, tutti quei legami e quelle connessioni che, nel testo come struttura oggettiva, restano impliciti e aspettano di trovare collocazione in una nuova formulazione di senso. A differenza di Ingarden, però, per Iser i vuoti non devono essere eliminati ma riempiti con un'azione che non è solo completamento ma, soprattutto, combinazione. I blanks indicano che vari segmenti del testo devono essere connessi attraverso «atti di rappresentazione». È proprio la discontinuità del «paesaggio testuale» che rende possibile l'interazione, perché stimola il lettore ad intervenire e a compiere la 'realizzazione' con un «libero gioco di proiezione semantica»⁷⁹, stabilendo «egli stesso connessioni inesprese tra le singole prospettive»⁸⁰. Durante la lettura, il lettore compie una scelta di interpretazione

⁷⁵ Ivi, p. 87.

⁷⁶ W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1983, p. XIV; trad. it. di E. Zoratti, *Retorica della Narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996.

⁷⁷ Cfr. Ivi, p. 138.

⁷⁸ F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 86.

⁷⁹ Ivi, pp. 87-88.

⁸⁰ Ibidem.

‘unica’ che esclude tutte le altre e lascia tantissime alternative inesprese che il «cosmo polisemico»⁸¹ del testo contiene. Per quanto varia sia la «gamma di realizzazioni»⁸², nessuna ricezione è totalmente arbitraria: il testo, infatti, non smette di esercitare un controllo parziale sull’azione suddetta. Esso prestruttura le implicazioni non scritte, consegna al lettore una guida orientativa che lo aiuti a formularle; il gesto ultimo di creazione totale spetta sì al lettore ma tale creazione (colmatatura dei vuoti) viene «gentilmente guidata» dalla base scritta del testo⁸³.

Iser descrive questa operazione bilaterale con una metafora molto efficace: sotto un medesimo cielo stellato, ciascun osservatore proietta nel proprio campo visuale un’immagine diversa, che deriva dalle differenti combinazioni delle linee immaginarie tracciate tra le stelle ‘fisse’. Alla fine ognuno otterrà una figura che è frutto della sua creatività, ma è pur sempre guidata da una fissità oggettiva (le stelle) e, per questo motivo, realizzerà una «costellazione virtuale»⁸⁴ che «può oscillare entro uno spettro di variazioni»⁸⁵.

Il processo di costruzione di immagini è operato dal lettore mediante le operazioni di «selezione» e «combinazione», che garantiscono la variazione delle letture. Questi due processi, già identificati da Jakobson, favoriscono la comprensione e interagiscono con altre due nozioni: il «repertorio» e le «strategie»⁸⁶. Il repertorio è l’insieme di codici culturali, convenzioni e norme sociali che crea un punto di contatto tra testo e lettore, «in uno stato di validità sospesa»⁸⁷ perché, ammesso che l’opera assuma come contesto il sistema culturale prevalente, incorpora anche in sé le possibilità «che sono state neutralizzate o negate dal sistema»⁸⁸; spetta, dunque, al lettore determinare una cornice normativa stabile, operando un confronto tra un «codice primario» che configura lo sfondo dell’opera letteraria e il «codice secondario» del testo, che crea delle ‘incongruenze’ e favorisce, così,

⁸¹ Ivi, p. 87.

⁸² W. Iser, *Der Akt des Lesens*, Fink, München 1976; trad. it. di R. Granafei e C. Dini, *L’atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna 1987, cit., p. 60.

⁸³ Cfr. F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, p. 89.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ W. Iser, *L’atto della lettura*, cit., p. 120.

⁸⁸ Ivi, p. 123.

l'avanzamento di prospettive di rottura. Le strategie, invece, non istituiscono legami esterni con il sistema, bensì «organizzano i riferimenti in una rete interna»⁸⁹ mediante la combinazione delle prospettive insite nel testo-struttura: quelle del narratore, dei personaggi, dell'intreccio e del lettore fittizio.

Il lettore per Iser è errante, intraprende un viaggio all'interno del testo di cui non ha una visione totale; vaga, nel flusso sequenziale della lettura, tra le prospettive sopra citate. Nessuna di esse può riassumere l'intero oggetto estetico che si realizza solo nell'interazione tra le strutture prefigurate dal testo e gli atti di comprensione del lettore. Il procedere itinerante del nostro 'viaggiatore' si articola in azioni di «protensione», ovvero il lettore formula, sulla base di quello che ha letto, delle anticipazioni (ipotesi) che subito vengono rettificare dal testo in divenire, e azioni di «ritensione», richiama cioè alla memoria correlati precedenti che 'trasforma', affinché si inseriscano coerentemente nell'economia della sua costruzione. Negli interstizi di questa dialettica si dipana la prospettiva errante del lettore che porta a compimento la sua «costruzione di coerenza» e «concretizza le connessioni indeterminate tra i segni testuali»⁹⁰. Nasce una forma dinamica e in continua evoluzione (Gestalt) che, nella coscienza del lettore, assume l'aspetto di un mondo apparentemente concreto che «mette in moto i prodigi dell'illusione»⁹¹.

⁸⁹ F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 90.

⁹⁰ Ivi, p. 91.

⁹¹ Ibidem.

4. Il decostruzionismo. Jacques Derrida

Il decostruzionismo si inserisce nella cornice delle teorie della lettura su un piano che mira totalmente a stravolgere i paradigmi fino ad allora formulati dalla critica, dalla retorica e dalla filosofia. Esso nasce dagli scritti di Jacques Derrida negli ultimi anni Sessanta ed emerge come discorso filosofico che intende «rovesciare le opposizioni e le gerarchie acquisite»⁹² dall'interno, come sviluppo che prende le mosse dallo strutturalismo e lo supera, mettendone in luce le contraddizioni. Siamo dunque di fronte ad una forma di *post-strutturalismo* che si interroga sull'«esteriorità del metalinguaggio»: centro della decostruzione non è il contenuto di un testo, bensì i meccanismi di funzionamento interno, come i testi sono fatti. Il sistema testuale viene 'liberato' dai principi ordinatori dello strutturalismo: differenzialità sistemica, principio di linearità del significante, distinzione tra significato e significante, nel post-strutturalismo diventano ragione di dis-ordine. Nonostante si fondi sul caos sistemico, la decostruzione non è però sinonimo di distruzione, presuppone invece un'attenta analisi del testo, delle forze di significazione interne ad esso: «Se qualcosa viene distrutto in una lettura decostruttiva, non è il testo, ma la pretesa di un predominio inequivoco di un solo modo di significazione»⁹³. Ma che cos'è, dunque, la decostruzione? È innanzitutto una pratica di scrittura dalla «dimensione performativa»⁹⁴ che implica, per Derrida, una «constatività teoretica»⁹⁵. Ecco perché i suoi scritti puntano allo sperimentalismo e alla varietà, i testi si strutturano 'materialmente' con rapporti interni di reciproco rimando che creano una «strana geometria»⁹⁶, un «labirinto»⁹⁷. Così il contenuto di un testo è il risultato di una 'performance' linguistica che si struttura fuori dalle dimensioni soggettive del lettore o del

⁹² F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 147.

⁹³ Ivi, p. 148: cfr. B. Johnson, *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1980, cit., p. 5.

⁹⁴ N. Abbagnano - G. Fornero, *Il Nuovo protagonisti e testi della filosofia*, cit., p. 1068.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Cfr. J. Derrida, *Positions*, Minuit, Paris 1972; trad. it. *Posizioni*, Bertani, Verona 1945, pp. 44-45.

⁹⁷ Ibidem.

critico decostruttivo e, a causa dei differenti livelli di significato a cui il segno si apre sulla pagina, esso è necessariamente eterogeneo e molteplice. Tuttavia un testo non può avere qualsiasi significato; sebbene ne abbia, «retoricamente», più di uno⁹⁸, per garantirgli leggibilità è necessario decidere quale interpretazione debba assumere la priorità. È sotto questo aspetto che la decostruzione si configura come «ermeneutica negativa»⁹⁹: non è la molteplicità di significati ad ostacolare la comprensione ma «l'impossibilità di decidere»¹⁰⁰ che un simile lavoro implica. Questo «nichilismo ermeneutico»¹⁰¹ è espressione di una «degenerazione fenomenologica»: non è fenomenologia di ciò che si presenta e che c'è, ma di ciò che non si presenta né può mai presentarsi, esiste solo come «traccia» di ciò che «si cancella nel momento stesso della sua iscrizione»¹⁰². La decostruzione è, come nel caso dello strutturalismo e dell'ermeneutica, un 'superamento' della fenomenologia; l'*epoché* decostruzionista non ha come fine ultimo scoprire il vero senso delle cose, se c'è una cosa messa tra parentesi è proprio questo senso, al fine di scoprire l'orizzonte della sua costituzione, smascherare un non-senso, l'inconscio. È un vero «tentativo di ribaltamento filosofico»¹⁰³ che punta a scardinare la metafisica della presenza partendo dalle indagini di Heidegger in *Essere e Tempo*, in un modo, però, che non ha precedenti. Lo scopo di Derrida è, propriamente, riscattare la scrittura dalla subordinazione alla parola, al *lógos*, a cui la metafisica classica l'ha relegata; restituire ad essa la «violenza originaria»¹⁰⁴ e invertire i segni della conoscenza che, da Platone, hanno guidato l'esperienza sull'asse di un «fonologocentrismo»¹⁰⁵ secondo cui, nella voce, si manifestano una verità e un senso

⁹⁸ Cfr. F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, p. 150.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ N. Abbagnano - G. Fornero, *Il Nuovo protagonisti e testi della filosofia*, cit., p. 1066.

¹⁰² J. Derrida, *Margini della filosofia*, traduzione di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, cit., p. 52.

¹⁰³ F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 151.

¹⁰⁴ J. Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967, cit., p. 55; trad. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmaso, A. C. Loaldi, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 2006.

¹⁰⁵ F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 152.

che, nella scrittura, possono solo, secondariamente, confluire. Husserl stesso fornisce a Derrida gli strumenti per una decostruzione di questa interpretazione filosofica tradizionale quando, in *Ricerche Logiche*, afferma che il presente si compone continuamente e inevitabilmente di un non-presente. Se, infatti, dice Derrida, non è possibile che il presente si dia in forma assoluta, viene meno la presenzialità del *lógos* (parola viva, cosciente) assunta dal discorso metafisico. La parola non coincide più con l'origine e il centro, è carente di significato ed è quindi necessario contrapporvi il *supplemento*¹⁰⁶ della scrittura, un segno (traccia) che aggiunge un significato laddove manca, eppure resta a sua volta «fluttuante, mai presente a se stesso, nella spaziatura inesistente scavata dalla *differenza* [cv. mio]»¹⁰⁷. È, questo della differenza, un altro concetto-chiave nella filosofia derridiana. De Saussure scriveva «nella lingua non ci sono termini positivi, ma solo differenze»: l'identità di un significato sta nella differenza tra i segni sulla pagina, nel «rapporto sincronico tra i vari termini»¹⁰⁸; per Derrida, la *différance* è un gioco di significazione tra le tracce del testo, di rimandi infiniti, il gioco della «spaziatura con la quale gli elementi si riferiscono gli uni agli altri»¹⁰⁹ e, senza la quale, «i termini pieni non potrebbero significare, non potrebbero funzionare»¹¹⁰. Viene a mancare l'origine trascendentale a cui la parola fa riferimento, esistono solo tracce intelleggibili di questa origine assente, tracce che si identificano nella 'differenza' semiotica ma che evidenziano anche un 'differimento' spaziale e temporale; esse non derivano da non-tracce pregresse, come nella metafisica, ma da «un *simulacro* che non esiste come presenza» e che non è mai stato presente, nasce già come traccia e si autodistrugge nell'architettura testuale. Il termine *différance* è, non a caso, scritto da Derrida con una 'a' al posto della 'e'; questo mutamento, foneticamente impercettibile, conferisce alla parola un'accezione

¹⁰⁶ Ivi, p. 153.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ N. Abbagnano - G. Fornero, *Il Nuovo protagonisti e testi della filosofia*, cit., p. 1073.

¹⁰⁹ J. Derrida, *Posizioni*, cit., pp. 38-39.

¹¹⁰ Ibidem.

verbale, «ne fa una nuova forma che significa “differenza-differire-differimento”»¹¹¹; è un movimento che vive al di là del senso: un puro gioco.

Quale forma di letteratura è allora possibile? Esiste un giusto approccio alla lettura nella meccanica decostruttiva? Dove finisce il senso ermeneutico?

Nel gioco delle significazioni non esiste alcuna verità da svelare, alcuna origine nascosta da identificare; il lettore non può decodificare un significato stabile dal testo, in un dialogo virtuale con l'autore; egli può solo 'fluttuare' nel mare di un'assenza che è la scrittura e partecipare al gioco, differendo, ritardando i significati, nel movimento di sostituzione di una non-origine. Lo scopo della lettura è mettere in luce queste operazioni sovrapposte con un «procedimento radiografico»¹¹². L'interpretazione ermeneutica naufraga nell'indecidibilità dei significati e non lascia spazio ad alcuna ambiguità perché niente si può dire per mezzo del discorso apofantico, bandito è l'uso della terza persona singolare (la copula è). La polisemicità testuale lascia il posto alla «disseminazione»¹¹³, non più, dunque, una pluralità di sensi ma una vera “dispersione del senso”¹¹⁴.

In linea con la filosofia del suo tempo, Derrida intende scuotere le fondamenta del sistema filosofico occidentale fino ad allora dominante, l'illusoria pretesa di fornire stabilità e certezze che, alla luce del tempo presente, sembra una via impraticabile. Così scrive in *Margini della filosofia*: «Non vi sarebbe alcun nome unico, foss'anche il nome dell'essere. Ed occorre pensarlo senza nostalgia, cioè fuori dal mito della lingua puramente materna o puramente paterna, della patria perduta del pensiero. Occorre al contrario affermarlo, nel senso in cui Nietzsche mette l'affermazione in gioco, con un certo riso e con un certo passo di danza»¹¹⁵.

¹¹¹ J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca 1982; trad. it. di S. Cavicchioli, *Sulla decostruzione*, Bompiani, Milano 1988, cit., p. 97.

¹¹² F. Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 156.

¹¹³ Ivi, p. 157.

¹¹⁴ Cfr. N. Abbagnano - G. Fornero, *Il Nuovo protagonisti e testi della filosofia*, p. 1074.

¹¹⁵ J. Derrida, *Margini della filosofia*, cit., p. 57.

II. Paesaggi nel buio: Ingeborg Bachmann/Paul Celan.

Biografie e poetica

La questione che qui prendiamo in esame richiede una riflessione a tutto tondo, per quanto possibile, sulle vicende biografiche e, dunque, personali degli autori coinvolti. Ingeborg Bachmann e Paul Celan, diversamente nella loro vita, ma, influenzandosi reciprocamente, tessono un'unica trama, sebbene impieghino fili diversi negli intrecci delle loro poesie e differenti siano le domande che essi 'spingono' sulla soglia del proprio mondo interiore. Dopo aver ripercorso le tappe biografiche proprie di ciascuno, azzarderei il tentativo di tracciare una mappa unica che restituisca la mia ricostruzione, pur parziale, degli incontri letterari tra i due, degli 'sfioramenti', dei silenzi e delle assenze che si sono regalati l'un l'altro, dal loro primo incontro, avvenuto nel maggio del 1948, alla fine della loro corrispondenza, venuta a coincidere, di lì a poco, con la fine delle loro stesse vite.

1. *Ingeborg Bachmann*

Ingeborg Bachmann nasce il 25 giugno del 1926 a Klagenfurt, in Carinzia, il più meridionale dei nove stati (Bundesländer) dell'Austria. La donna poeta, oltre che scrittrice e traduttrice, eredita la polifonia culturale che echeggia in quello che, geograficamente, rappresenta il punto di più stretto, «inquieto contatto»¹¹⁶, tra Austria, Slovenia e Italia. Compie i suoi studi a Graz e a Vienna, dove si laurea. La sua vicenda personale è segnata dall'esperienza del nazismo. In un'intervista del 1971 dirà: «C'è stato un momento preciso che ha distrutto la mia infanzia. L'entrata delle truppe di Hitler a Klagenfurt. Fu qualcosa di così orrendo che il mio ricordo inizia con questo giorno, con un dolore troppo precoce, così intenso come forse dopo non l'ho più provato». Era il 1938, il 12 Marzo l'Austria fu annessa alla Germania nazista e il 5 Aprile Adolf Hitler tenne a Klagenfurt un trionfale comizio. Ingeborg Bachmann frequentava il liceo delle Orsoline e componeva le

¹¹⁶ C. Miglio, *La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*, Quodlibet, Roma 2012, cit., p. 11.

prime poesie e drammi in versi. Quel momento cruciale contribuisce alla formazione di un io fortemente consapevole e, sancisce, idealmente, la ‘rottura’ con il luogo d’origine oltre che una separazione emotiva molto dolorosa dalla propria famiglia: suo padre, infatti, insegnante elementare, sostiene il regime nazista e, nel 1939, è richiamato alle armi. Ingeborg sviluppa, così, precocemente, la coscienza di un’identità dilaniata e scissa tra l’appartenenza naturale e genetica alla famiglia d’origine e il rifiuto di questa ‘originarietà’ che la induce a connotarsi “per differenza”. Molto importante diviene, dunque, per questo io poroso e multiforme, che non manca di rivelare anche tutta la sua fragilità, la ricerca di un luogo utopico e, spesso, il «miracolo dell’Io»¹¹⁷ ‘accade’ nell’incontro con l’altro.

È in questa dialettica che si realizza la vicenda personale di Ingeborg Bachmann e si sviluppa la cifra della sua produzione artistico-letteraria.

La ricerca di un ‘altrove’ si concretizza anche per mezzo degli incontri più importanti e fertili della sua vita, «sodalizi artistici ed esistenziali»¹¹⁸ che si dimostrano determinanti nella maturazione del suo sentire, non solo poetico ma anche umano. A partire dal suo primo innamoramento, Jack Hamesh, soldato britannico, in realtà ebreo austriaco in fuga dal nazismo¹¹⁹, e responsabile del programma di denazificazione a Obervellach: un incontro testimoniato, in tutta la sua storicità, dall’opera *Diario di guerra*¹²⁰; poi l’incontro con Paul Celan nel 1948, storia controversa che si svilupperà per la maggior parte al di fuori della realtà contingente, negli echi di richiami letterari e nei numerosi riferimenti che oggi tessono quell’unica trama suddetta e che trovano, a fronte del lungo e spezzato carteggio, una collocazione ben precisa nella mappa del cuore. Poi ancora, il sodalizio artistico-amoroso, quasi contemporaneo a quello con Celan, dal 1952 ai primi anni Sessanta, con il musicista Hans Werner Henze, con il quale si trasferisce in Italia nel 1953, prima ad Ischia e poi, dall’autunno, a Roma, dove

¹¹⁷ I. Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, traduzione di M. G. Manucci, Adelphi, Milano 2010, cit., p. 79.

¹¹⁸ C. Miglio, *La terra del morso*, cit., p. 11.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ I. Bachmann, *Diario di guerra*, a cura di H. Höller, traduzione di E. Dell’Anna Ciancia, Adelphi, Milano 2011.

vivrà con brevi interruzioni fino al 1957. E infine la relazione con Max Frisch, l'incontro più tormentato per la scrittrice, che ha inizio nel 1958 e si conclude già nel 1962, con successivi periodi di degenza, per Ingeborg, in ospedale a Zurigo. Dopo la laurea in filosofia, il 23 Marzo 1950, con una tesi su "La ricezione critica della filosofia esistenziale di Martin Heidegger", l'impegno e lo studium di Bachmann si declinano in tutte le forme messe a disposizione dalla letteratura: il radiogramma, la lirica, il racconto e il romanzo. Due sono le raccolte di poesie: *Il tempo dilazionato* (Die gestundete Zeit), edito nel 1953 e *Invocazione all'Orsa Maggiore* (Anrufung des Großen Bären) del 1956.

Già all'epoca di queste pubblicazioni Bachmann scrive racconti in prosa fino al completo abbandono della scrittura poetica che comincia progressivamente nel 1964, periodo in cui pubblica pochissime liriche, per cessare completamente la pubblicazione dopo il 1968.

Nel saggio *Il re nero*¹²¹, Uta Treder descrive la scelta di Ingeborg Bachmann come una cesura netta che impone «l'elaborazione di canoni estetici diversi da quelli della poesia»¹²². La prosa non è solo un nuovo campo di esplorazione ma rappresenta un terreno «antinomico»¹²³ a quello poetico, è la risposta alle domande che la riflessione sul linguaggio, centrale alla scrittura di Bachmann, innesca. È una necessità, la conclusione logica che la scrittrice trae per sottrarsi all'*horror vacui*, non certamente sul piano della forma, bensì su quello morale. Un 'rovesciamento' di valori, un cambio di segno a questo 'orrore' che non teme più il nulla come 'mancanza' e vuoto di uno spazio da riempire a tutti i costi ma, al contrario, teme di dire troppo e che quel 'dire', mediante il gioco di perfezione formale che la poesia richiede, «il regno delle belle metafore»¹²⁴, oscuri la poesia stessa, le impedisca di illuminare la realtà, di farsi «pensiero inevitabile»¹²⁵.

¹²¹ U. Treder, *Il re nero: saggi di letteratura femminile tedesca*, Editori Riuniti, Roma 1993.

¹²² Ivi, p. 150.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ivi, p. 151.

¹²⁵ I. Bachmann, *Letteratura come utopia*, cit., p. 27.

Ingeborg rinuncia a scrivere poesie perché ha il sospetto di “esserne capace” «anche quando non c’era la necessità di scriverne»¹²⁶ e questo, per lei, significa divenire preda del linguaggio, cadere nelle sue insidie, «manipolare la lingua»¹²⁷ senza che quello «scatto morale, conoscitivo»¹²⁸, necessario ad un rinnovo etico della realtà, si concretizzi; possibilità, quest’ultima, riservata ai nuovi spiriti che abitano la lingua, la dominano e la utilizzano, non già per rinnovarla né per appagare il mero desiderio estetico ma, solo e sopra tutto, per sollecitare «una nuova capacità di comprensione del reale»¹²⁹.

Per comprendere meglio questo passaggio, questo «cambiar casa nel cervello»¹³⁰, così come lei stessa definisce la scelta della prosa, è necessario partire dalla concezione della poesia per Bachmann, che muove dall’indagine filosofica, in particolare dalla filosofia di Ludwig Wittgenstein. Nel 1953 Ingeborg scrive un saggio sul filosofo, dal titolo *Il dicibile e l’indicibile. La filosofia di Ludwig Wittgenstein*¹³¹, che viene trasmesso il 16 settembre 1954 dal Bayerischer Rundfunk di Monaco di Baviera.

Bachmann espone, con l’espedito del dialogo a più voci, gli ‘speakers’, la filosofia di Wittgenstein in modo lucido, dall’applicazione del metodo analitico, da cui partirà la riflessione di stampo neo-positivista, alla formulazione di un vero scopo della filosofia. Wittgenstein elabora, nel suo *Tractatus logico-philosophicus*¹³², seppure in maniera asistemica mediante «una libera sequenza di aforismi numerati»¹³³, una vera e propria teoria del linguaggio. Il presupposto fondante di questa teoria risiede nella cognizione del mondo come «totalità di fatti» indipendenti gli uni dagli altri, strutturati ‘logicamente’ prima

¹²⁶ I. Bachmann, *In cerca di frasi vere*, Colloqui e interviste a cura di Christine Koschel e Inge von Weidenbaum; trad. it. Cinzia Romani, Laterza, Bari-Roma 1989, cit., p. 72.

¹²⁷ I. Bachmann, *Letteratura come utopia*, cit., p. 24.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ I. Bachmann, *In cerca di frasi vere*, cit., p. 57.

¹³¹ I. Bachmann, *Il dicibile e l’indicibile. Saggi radiofonici*, a cura di B. Agnese, Adelphi, Milano 1998.

¹³² L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, a cura di A. G. Conte, Einaudi, Torino 1989.

¹³³ I. Bachmann, *Il dicibile e l’indicibile*, cit., p. 46.

nell'immagine del pensiero e poi nel linguaggio, mediante proposizioni che sono fatti «muti», perché non accadono ma 'significano'. Pensiero e linguaggio, dunque, si equivalgono e subiscono la stessa limitazione: non è pensabile e quindi esprimibile nulla che non sia un fatto del mondo. Allo stesso modo al linguaggio è imposto il un limite di realtà: una proposizione esprime un fatto della realtà ma non ha niente in comune con essa: «sono soltanto segni che designano qualcosa senza avere nulla in comune con quanto viene designato»¹³⁴. L'unica connessione tra linguaggio e realtà è quella che Wittgenstein chiama «forma logica», ovvero la forma degli oggetti: una tra le possibili configurazioni del mondo che le proposizioni realizzano. Questa forma logica, benchè rappresenti lo stato di cose del mondo, non è un fatto del mondo perché non può essere, a sua volta, rappresentata. Essa si 'mostra' nel linguaggio e, dice Bachmann, «è il limite del dicibile e coincide con il limite del mondo»¹³⁵. La realtà a cui Wittgenstein fa riferimento è solo quella che può essere raffigurata con proposizioni vere, e cioè quelle che concernono le scienze naturali. Sono queste che descrivono i fatti e producono conoscenza. Da qui parte l'aspra critica alla filosofia. Tutto ciò che è attività filosofico-speculativa, come la metafisica che, da sempre, «formula proposizioni sopra le proposizioni del mondo», è, per Wittgenstein, completamente inutile perché non aggiunge niente alla realtà dal punto di vista conoscitivo. La maggior parte dei problemi filosofici, quelli che possono essere formulati in modo sensato, sono stati risolti con il metodo scientifico e hanno, di conseguenza, mutato ambito di applicazione; quelli, invece, che non possono essere affrontati dalle scienze non esistono in quanto problemi perché, non essendo fatti del mondo, non possono essere formulati né risolti: appartengono all' «*indicibile*[cv. mio]»¹³⁶. Così recita uno degli aforismi del *Tractatus*: «Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere»¹³⁷. Ma allora cos'è "ciò di cui non si può parlare"? Se tutta la realtà può "essere detta", rappresentata dal linguaggio scientifico, e si struttura in esso con una chiarezza logica che non necessita

¹³⁴ Ivi, p. 53.

¹³⁵ Ivi, p. 55.

¹³⁶ Ivi, p. 65.

¹³⁷ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, cit., p. 175.

spiegazioni, che fine fanno i problemi sul «senso» dell'Essere, i problemi dell'etica, la forma morale, Dio? È questa la grande domanda che Bachmann solleva nel saggio appena citato. I problemi posti in ogni tempo dalla metafisica danno sfogo, come scrive Bachmann, «a un sentimento della vita»¹³⁸ e in questo risiede la loro importanza. Tuttavia Wittgenstein non elude l'esistenza di queste problematiche intraducibili, ma le relega alla sfera del trascendente e, in un altro aforisma, le designa con il nome di «Mistico»¹³⁹, «ciò che è più alto»¹⁴⁰.

Nel pensiero del filosofo, Bachmann individua allora, accanto alla forte componente scientifico-metodologica, una «disperata tensione»¹⁴¹ verso l'inesprimibile. Tale riconoscimento dell'esistenza di un indicibile scuote irrimediabilmente il rapporto dell'uomo con il linguaggio. Ciò che è oscuro, impensabile nei limiti del mio mondo e quindi del mio linguaggio, diviene irrimediabilmente silenzio.

In questo mondo senza senso, limitatamente rappresentabile, dove la lingua non può essere totalmente adoperata, l'uomo è messo a dura prova; in modo particolare lo scrittore, per il quale tutti i problemi sfociano nel «conflitto con il linguaggio»¹⁴². Egli, infatti, non può servirsi della lingua così come fanno gli altri: «La lingua lo spaventa, non gli appare qualcosa di ovvio; essa esiste già, infatti, prima della letteratura, in movimento e in divenire, destinata a un uso che a lui è negato»¹⁴³. Lo scrittore vuole qualcosa di più dalla lingua, vuole plasmarla secondo la sua volontà al fine di pronunciare una parola chiara e nuova per la contemporaneità. Ed ecco che la parola si dilata, si «contrae in un palmo di mano»¹⁴⁴, allude, cerca un suono, si allinea alle altre, parla.

I motivi della poesia di Ingeborg Bachmann inseriscono un tassello importante nel grande e composito puzzle letterario del secondo dopoguerra. La poesia bachmanniana è espressione di un sentire diffuso, sebbene diversamente articolato

¹³⁸ I. Bachmann, *Il dicibile e l'indicibile*, cit., p. 57.

¹³⁹ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, cit., p. 173.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ I. Bachmann, *Il dicibile e l'indicibile*, cit., p. 65.

¹⁴² I. Bachmann, *Letteratura come utopia*, cit., p. 22.

¹⁴³ Ivi, p. 24.

¹⁴⁴ C. Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Roma 2010, cit., p. 15.

(vedi Paul Celan e Nelly Sachs), che intende dimostrare la possibilità, se non addirittura la necessità, di scrivere poesie dopo Auschwitz e che questo non rappresenta alcun «atto di barbarie», contrariamente alla tesi di Adorno. Questa stessa poesia tenta di esprimersi nella «lingua dei carnefici»¹⁴⁵ e sceglie di fronteggiare la storia sul terreno ormai dissestato della lingua. La volontà di gettare luce sulle conseguenze della guerra, sui morti, sulle responsabilità, sfocia, inevitabilmente, nella «questione della colpa» e mette a nudo le contraddizioni che soggiacciono a qualsiasi tentativo di riscatto.

Le deportazioni nei lager nazisti, la catastrofica e oscura vicenda della II guerra mondiale costituiscono l'esperienza-limite che appartiene a ciò che non può essere detto, indicibile, sia perché fuori da qualsiasi forma logica concepibile dall'umanità, così come dovrebbe essere per qualunque soggetto umano, sia perché impone una riflessione ineluttabile, in forma di appello, che chiama in causa il senso della vita, l'Essere, e, in definitiva, Dio. Come rompere il silenzio e trascendere i limiti del linguaggio? Come dire l'indicibile?

Questa la sfida che menti ancora lucide, seppur allucinate, come quella di Ingeborg Bachmann, Paul Celan e Nelly Sachs, hanno affrontato e che, spesso, ha condotto loro "sull'orlo", sul punto di perdersi. Trovare una parola adeguata nell'incertezza del tempo presente, gettare luce su paesaggi ormai nel buio della notte più buia, ricostruire patrie che non sono più in nessun luogo, cancellate. Questi sono stati i compiti assegnati al linguaggio e questi tentativi hanno finito per trovare l'inevitabilità della poesia.

Ingeborg Bachmann sviluppa interessanti riflessioni circa il linguaggio e il rapporto scrittore-letteratura nelle cinque lezioni che tenne, nell'inverno 1959-60, alla Johann Wolfgang Universität di Francoforte sul Meno, per inaugurare la cattedra di poetica donata dalla casa editrice S. Fischer.

Il ciclo è intitolato *Problemi di critica contemporanea*; questo titolo come quelli della prima, della terza e della quarta lezione sono ricavati dalle registrazioni

¹⁴⁵ Cfr. R. Calzoni, *La letteratura tedesca del secondo dopoguerra. L'età delle macerie e della ricostruzione (1945-1961)*, Carocci, Roma 2013, p. 38.

radiofoniche delle quattro lezioni che l'autrice ha letto dal 25 al 28 Aprile 1960 alla radio di Zurigo per il Bayerische Rundfunk.

Nelle lezioni di Francoforte, Bachmann non elabora un'analisi critica della letteratura contemporanea, non intende fornire agli studenti o al lettore un manuale tascabile, fatto di risposte alle domande più in voga, ai quesiti più dibattuti. Lei stessa, nella prima lezione, definisce quello che si accinge a fare come un «tentativo»¹⁴⁶ che, lasciato all'esercizio del suo libero arbitrio, nell'uso e abuso totale della soggettività, non può che apparire «sospetto»¹⁴⁷, sebbene ritenga l'esperienza «unica maestra»¹⁴⁸, unica stella per orientarsi. Si evince subito un forte senso di inadeguatezza per l'impegno assunto che la spinge ad alzare le mani contro la pretesa di «insegnare»¹⁴⁹. Bachmann si prefigge l'obiettivo audace di «risvegliare qualcosa»¹⁵⁰ e, per farlo, chiama a sé tutto il coraggio di cui dispone. Non esistono più riferimenti che permettano il trionfo dell'io sicuro e indissolubile, è aperta la porta alle domande più disparate e Bachmann sa, ammirevolmente, sollevare i quesiti giusti e suscitare grande interesse per chi legge. Bandite le supposte stabili certezze, la scrittrice lascia a riva i «salvagente»¹⁵¹ posticci della scienza della letteratura, delle autorità, di «quelli che si ritengono autorizzati a dispensare domande e fornire risposte»¹⁵² e ci riduce, così, a 'lettori erranti', costretti a navigare in acque torbide, senza bussola, e a seguire tracce che, di primo acchito, sembrano sconnesse e prive di significato per noi.

Non è sua intenzione dispensare risposte in cattedra ma, piuttosto, stimolare riflessioni aperte. È questa la prospettiva che permette alla letteratura, idea così utopica e indefinita, di continuare ad esistere. La letteratura frantumata dell'ultimo secolo che cerca la parola come ancora di salvezza in mari che, ormai, hanno reso difficile la navigazione. La parola è anche nome. Questo nome, nella letteratura, è

¹⁴⁶ I. Bachmann, *Letteratura come utopia*, cit., p. 14.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Ivi, p. 15.

¹⁴⁹ Ivi, p. 14.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Ivi, p. 15.

¹⁵² Ivi, p. 14.

stato avvizzito, ridimensionato e reso inerme perché non ha più la forza di affermarsi così come nei romanzi del secolo precedente. E Bachmann vaga, lei per prima come lettrice errante, tra i testi che ha scelto per le lezioni di Francoforte, e fa echeggiare le nostre domande tra i testi a lei contemporanei, tracciando *fil rouge* che si intrecciano, si raggomitano, si dipanano senza posa e creano, sotto il nostro sguardo ‘distante’ nel tempo e nello spazio, luoghi che non esistono da nessun altra parte, mappe immaginarie di una letteratura svincolata dal suo canonico e magistrale incedere progressivo, come da sempre hanno voluto i «competenti giurati – che sono poi i lettori, i critici e gli studiosi di letteratura»¹⁵³.

Di fronte alla nuova letteratura, Ingeborg Bachmann mette in guardia i suoi studenti non solo da queste autorità discutibili, che si rifugiano nei castelli delle loro monolitiche certezze, ma anche, e soprattutto, da se stessa e annuncia loro che la premessa per qualsivoglia dibattito intorno alla letteratura è proprio la messa in discussione di sé, dell’Io; il «pensare insieme la disperazione e la speranza»¹⁵⁴ in uno slancio che, solo, può produrre domande fertili di risposte. La prima domanda, che ritiene di fondamentale importanza per lo scrittore, riguarda la sua stessa esistenza e il suo scopo ultimo. Lo scrittore deve ‘giustificare’ il suo operato e chiedersi: perché scrivo? Per chi? A quale scopo?

Poste queste domande, non è possibile tornare indietro; è difficile, spiega Bachmann, che un qualsiasi scrittore, anche l’uomo più assetato di conoscenza, quello più incline a dare una spiegazione e un senso a tutte le cose, possa sopravvivere «in virtù di una qualche interpretazione»¹⁵⁵, perché, benchè si sforzi, sarà sempre in debito nei confronti della verità. In definitiva, Bachmann elabora una poetica che diviene «*Grenzüberschreitung*»¹⁵⁶: superamento del limite. Rifugge un uso standard del linguaggio, vuole, anzitutto, indagare, attraverso la poesia, le potenzialità della lingua, le sue zone di luce ed ombra, il confine tra ciò che “si deve” dire per rispetto della verità, e ciò che “si può” dire sulla soglia dei

¹⁵³ Ivi, p. 110.

¹⁵⁴ Ivi, p. 14.

¹⁵⁵ Ivi, p. 18.

¹⁵⁶ U. Treder, *Il re nero*, cit., p. 150.

limiti disposti dal linguaggio che, spesso, trascinano lo scrittore nel silenzio. Ed è per aggirare questa caduta nel silenzio che la poetessa, davanti all'esaurimento delle sue risorse poetiche di verità, sceglie definitivamente la prosa.

2. Paul Celan

Paul Celan, anagramma di Paul Pessach Antschel, nasce il 23 Novembre 1920 a Czernowitz, città della Bucovina, un territorio oggi privo di identità, spartito tra Romania e Ucraina: fece parte dell'impero asburgico dal 1775, in seguito al crollo dell'Impero austro-ungarico, nel 1919, entrò a far parte della Grande Romania e, con lo scoppio della Seconda guerra mondiale, con il patto Molotov-Ribbentrop, il 20 giugno 1940, passò all'Unione Sovietica. I primi venti anni di vita per Celan trascorrono all'insegna della tranquillità e della normalità che contraddistinguono una famiglia piccolo-borghese di provincia. La prima produzione poetica è infatti specchio di questa serenità e, dopo un anno passato in Francia (1938-39), risulta notevolmente influenzata dai temi del simbolismo e del surrealismo¹⁵⁷. Sebbene il motivo della patria perduta, la «Bucovina cancellata»¹⁵⁸, sarà topicamente ricorrente nella scrittura celaniana, come vedremo più avanti, non è l'invasione dei russi e il passaggio della Bucovina all'URSS a turbare irreparabilmente la stabilità del poeta, bensì l'invasione nazista, quando nel 1941 comincia la guerra condotta dalla Germania di Hitler contro l'Unione Sovietica. Paul Celan, ebreo di lingua tedesca, come tanti a Czernowitz, è prima costretto ai lavori forzati, poi internato nel primo ghetto della città insieme ai suoi genitori. Comincia qui, per Celan, «la prima esperienza di *Enge*, della distruzione dello spazio vitale»¹⁵⁹. Poco prima di questi catastrofici avvenimenti, nel 1940, il poeta conosce una donna di tre anni più grande di lui, Ruth Lackner, attrice di teatro yiddish e se ne innamora. È lei che lo aiuta durante le deportazioni, che avvengono sempre più frequentemente tra

¹⁵⁷ Cfr. G. Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos: La parabola di Paul Celan*; in P. Celan, *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, pp. XIV, XV.

¹⁵⁸ C. Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 25.

¹⁵⁹ M. Specchio, *Cronologia*; in P. Celan, *Poesie*, cit., p. CXL.

il sabato e la domenica, e che lo convince ad allontanarsi da casa nella notte fatale, il 27 giugno 1942, quando i suoi genitori, forse per una «forma di fatalismo rassegnato»¹⁶⁰, rifiutano di seguirlo e, così, vengono portati via dai tedeschi e condotti in Transinistria, prima nei campi di sterminio «oltre il fiume» Bug, e poi nel lager ucraino di Michailovka. Non li rivedrà mai più. Il padre, Leo, morirà di tifo nel '42 e la madre, Friederike (Fritzi), l'anno seguente, uccisa con un colpo alla nuca perché ritenuta «inabile al lavoro»¹⁶¹. Dopo la deportazione dei genitori, Paul si arruola, ancora una volta su consiglio di Ruth, in un battaglione di ebrei di età tra i venti e i cinquant'anni, inviato a Tăbăraști, in Valacchia, a sud di Czernowitz, per lavorare alla costruzione di strade. Si tratta di campi sotto il controllo di poliziotti rumeni affiancati da unità di SS e non già però finalizzati allo sterminio, la parola d'ordine è «schaufeln»: scavare; Celan sopravvive, infatti, e nel 1944, può fare ritorno a Czernowitz. Testimoniano questo periodo le lettere che il poeta scrive a Ruth dal campo, da cui continua a comporre poesie e dove impara bene lo yiddish. Appena due mesi dopo il ritorno in città, i russi bombardano Czernowitz e l'Armata Rossa la invade. I russi considerano gli abitanti della città collaborazionisti dei tedeschi e la paura di nuove deportazioni e arruolamenti inducono Celan a trovare impiego come aiutante sanitario nella clinica psichiatrica del dottor Pinkas Mayer; qui osserva da vicino le malattie mentali e si avvicina alla filosofia freudiana.

Nel 1945 decide di emigrare nella «Parigi dell'Est»: Bucarest; ottiene un visto dalle autorità sovietiche e parte a bordo di camion militari. Il periodo bucarestino è fervido di incontri importanti sia a livello umano che artistico-letterario. Da preziose testimonianze, in particolare quella di un caro amico di Celan, Petre Solomon, si evince che il poeta fosse preda di una «spumeggiante giovialità»¹⁶²; appare a tutti socievole, incline ad innamorarsi molto frequentemente ora di una donna, ora di un'altra. Comincia qui a lavorare per una casa editrice e a tradurre importanti testi dal russo; inoltre, stimolato dal contesto, scrive anche in rumeno,

¹⁶⁰ Ivi, p. CXLI.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² G. Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, cit., p. XIX; così P. Solomon in *Paul Celans Bukarester Aufenthalt*, in «Zeitschrift für Kulturaustausch», XXIII, 1982, 3, p. 221.

prima di scegliere definitivamente il tedesco, «*die Muttersprache*» (lingua materna e lingua della madre) come medium espressivo esclusivo. Non è un caso che la prima versione di *Todesfuge*, poesia che lo consacrerà al successo, venga pubblicata prima in rumeno, nel numero di maggio del 1947 della rivista «*Contemporanul*»¹⁶³.

Successivamente, nel 1947, Celan si trasferisce a Vienna; anche qui intrattiene relazioni importanti e prolificue, anche se non ci pervengono molte notizie del soggiorno viennese, durato solo sette mesi. Quello che sappiamo è che l'immagine di Vienna di patria ideale e unica meta «raggiungibile»¹⁶⁴, che Celan e tutti gli ebrei delle province orientali avevano maturato, viene meno. Vienna, seppure animata dall'entusiasmo e dal fervore degli intellettuali, è segnata dalla guerra e la politica viennese pare dedicarsi a ben altre cose che non la «ricostituzione di una patria letteraria»¹⁶⁵. È durante questo breve soggiorno che Paul incontra Ingeborg, il 16 maggio 1948; qui cominciano un'amicizia e un amore che, nonostante le distanze intermittenti sia fisiche che sentimentali, accompagneranno i due poeti per tutta la vita.

Sempre nel '48, Celan dà alle stampe, presso l'editore viennese A. Sendl, le poesie pubblicate, fino a quel momento, su «*Plan*» e sul quotidiano «*Die Tat*», nel volume *Der Sand aus den Urnen* (*La sabbia delle urne*), ma, poco tempo dopo, ripudia il volumetto, adducendo a ragione la presenza di errori di stampa.

A malincuore, nonostante Vienna abbia favorito la nascita di relazioni importanti, sodalizi umani oltre che artistici, vedi Edgar Jenè, il pittore surrealista, il critico d'arte e scrittore Klaus Demus e sua moglie Nani, Ingeborg Bachmann sopracitata, Paul Celan decide di lasciare la città, forse perché, dopotutto, percepisce tristemente una «diffusa disposizione a dimenticare il passato più recente»¹⁶⁶, e parte alla volta di Parigi nel luglio dello stesso anno. Qui conclude gli studi universitari e si laurea in germanistica e filologia presso l'École Normale Supérieure, dove insegnerà di lì a poco. Fa la conoscenza 'nefasta' del poeta Yvan

¹⁶³ Cfr. G. Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, p. XXII.

¹⁶⁴ M. Specchio, *Cronologia*, cit., p. CXLV.

¹⁶⁵ G. Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, cit., p. XXV.

¹⁶⁶ C. Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 261.

Goll, ebreo-alsaziano con il quale simpatizza e che, prima di morire, gli chiede di tradurre in tedesco la sua opera. Dopo la morte di Goll, la vedova ferma il lavoro accusando Celan di tradurre in modo troppo personale. Nel 1953, Claire Goll, dà inizio ad una campagna diffamatoria contro Celan che, accusato di plagio, sprofonda in un profondo baratro psicologico.

Nel 1952, la Deutsche Verlags-Anstalt di Stoccarda pubblica *Mohn und Gedächtnis* (*Papavero e memoria*), una raccolta di liriche scritte tra il 1944 e il 1952, che include una parte della raccolta giovanile *La sabbia delle urne*.

Alla fine del '52, a Parigi, sposa la giovane grafica Gisèle de Lestrang, dalla quale avrà due figli: François, morto precocemente, ed Eric, nato nel 1955¹⁶⁷. Nel 1960 riceve il premio Büchner, a Darmstadt, e nel discorso tenuto per l'occasione, *Il meridiano* (*Der Meridian*), mette a punto le linee della sua poetica. Intanto Celan continua a vivere una condizione psicologica molto precaria e delicata che lo costringe a frequenti soggiorni in una clinica psichiatrica; nel 1965 giunge, addirittura, in preda al delirio, a tentare l'omicidio della moglie Gisèle. Nel '67 abbandona la famiglia perché teme di poter nuocere alla salute dei suoi cari. L'ultimo estremo contatto, prima della morte per suicidio nella Senna, il 1 maggio 1970, è testimoniato dal carteggio con l'amica d'infanzia, Ilana Shmueli, che Celan incontra in Israele, durante il suo primo viaggio in terra ebraica. La donna gli regala una speranza di nuova vita e nuova patria che sarà, però, destinata ad esaurirsi rapidamente.

Poetica

Tutta la poesia di Paul Celan orbita intorno ad una data che rappresenta, non solo per il poeta ma per tutti gli ebrei, un momento esiziale dalle ripercussioni inalienabili: il 20 Gennaio 1942, giorno in cui ebbe luogo la conferenza di Wannsee, durante la quale i tedeschi decisero la "soluzione finale". Da quel momento, le deportazioni forzate nei campi divennero finalizzate all'eliminazione fisica degli internati. Celan riconosce in questo giorno la causa di tutti i suoi mali e gli attribuisce una valenza simbolica universale; nel *Meridian*, infatti, il poeta

¹⁶⁷ Ivi, p. 262.

parla dell'esistenza di un 20 gennaio nella vita di ogni uomo e invita a trovarlo. Lo stesso protagonista dell'omonimo romanzo di Georg Büchner, Lenz, il 20 gennaio di un anno imprecisato, si mette in viaggio lungo un cammino che lo conduce alla follia¹⁶⁸. In questo modo, Celan stabilisce un contatto tra la sorte del popolo ebraico, costretto ad andare verso la morte, dopo l'ora fatale, e il destino di un poeta che impazzisce. Egli intuisce il rischio a cui espone se stesso, nel tentativo di dissotterrare una parola vera, autentica, che sia in grado di raccontare un destino di morte e dis-umanità senza sprofondare nel silenzio a cui simili tragedie conducono. Scrive in un appunto, tratto dai materiali preparatori al *Meridian*¹⁶⁹: «Non si può fingere di non percepire la tendenza all'ammutolimento». Nasce così l'esigenza di scrivere, di rammentare, per mezzo del linguaggio poetico, un dramma: in primo luogo, la perdita dei genitori, portati via dai tedeschi il 27 giugno del '42, nonostante li avesse esortati a seguirlo nel nascondiglio sicuro che a lui permise di scampare al rastrellamento di quella notte, poi, la personale esperienza nei campi di lavoro in Moldavia, dove sperimenta la condizione dell'apolide a cui è negato l'appello a qualsivoglia giustizia, perché vive uno «stato d'eccezione»¹⁷⁰ che implica l'«extraterritorialità»¹⁷¹ e, quindi, la “non appartenenza” ad alcun territorio e la totale sospensione, fuori dagli argini della sovranità, di qualsiasi diritto, senza che questo sia considerato illegale e, dunque, perseguibile in quanto crimine. I campi di concentramento diventano luoghi «assolutamente altri»¹⁷² in cui l'uomo è privato della sua 'umanità', qui intesa sia come la serie di attributi che rendono l'uomo unico e riconoscibile: il nome, l'appartenenza ad un gruppo, ad una nazione, e che, quindi, costituiscono la natura composita della sua identità; sia come senso umano del sentire, della capacità di amare, di provare gioia e dolore, ma anche odio e risentimento. Il Lager è la più mostruosa delle «etero-topie»¹⁷³

¹⁶⁸ Cfr. C. Miglio, *Vita a fronte*, pp. 176-177.

¹⁶⁹ Ivi, p. 61.

¹⁷⁰ G. Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati-Boringhieri, Torino 2003.

¹⁷¹ C. Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 60.

¹⁷² M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2006, cit., p. 14.

¹⁷³ Ibidem.

novecentesche, luogo che esiste nella realtà, in tutta la sua brutalità, ma viene spiegato a “quelli che sono fuori” come uno spazio costruito al fine di ‘rieducare’ gli emarginati, i confinati, ed è, per questa ragione, posto “ai margini” della città. Questa collocazione mentale fa del campo una zona franca per gli assassini, un non-luogo che trascende la realtà perché, sebbene sia situato dentro la città, è fuori dagli spazi pubblici di ordinaria condivisione, è chiuso, e tutto quello che succede al suo interno viene percepito ‘oltre’ ciò che è reale e possibile, tanto da non essere riconosciuto immediatamente per quello che in verità è: un abominio. In questa fantomatica irrealtà, in cui anche il linguaggio è trasfigurato e ‘denaturalizzato’, piegato al servizio della cieca e fredda macchina della morte del regime hitleriano, l’unica rivoluzione possibile è restare trincerati in quella stessa lingua per riedificarla dall’interno, epurarla, per mantenere «una testimonianza dell’umano»¹⁷⁴. Il linguaggio poetico, diventa così, per opposizione, un’eterotopia positiva, feconda, perché si struttura contro qualsiasi sistema linguistico, differisce da qualsiasi norma che non sia la sua. Scrive Paul Celan: «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 di fronte alla lingua. Questo stare a fronte non è superabile»¹⁷⁵. Paul Celan pone se stesso «a fronte» della voce dell’altro, nella poesia ma anche nel suo lavoro di traduzione; la sua poesia è prima di tutto dialogo. La poesia di Celan scaturisce, dunque, da un trauma e si sviluppa, nel corso degli anni, come lo sforzo protesico a dare voce a quel trauma nella lingua, ripeterlo in avanti¹⁷⁶, nello spazio di una poesia che ripercorre «quello che è stato» e scaglia una speranza, nel presente, per quello che verrà. Questa «repetitio»¹⁷⁷ si declina diversamente nella sua opera poetica, non solo come memoria della catastrofe ma anche ricostruzione di una patria perduta e, nella produzione più tarda, diventa resurrezione di una voce,

¹⁷⁴ C. Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 61.

¹⁷⁵ P. Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Bernhard Böschstein e Heino Schmull, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, p. 104; traduzione di Camilla Miglio in *Vita a fronte*, p. 64.

¹⁷⁶ Cfr. C. Miglio, *Vita a fronte*, pp. 13-14.

¹⁷⁷ Ivi, p. 15.

della parola dei morti, attraverso un dialogo in assenza¹⁷⁸ con le vittime della Shoah, che si riflette nei ripetuti riferimenti alla madre morta. La scrittura poetica di Paul Celan si inserisce nel dibattito intorno alla scrittura, e più in generale alla letteratura, del secondo dopoguerra, più spesso impegnata ad occultare il passato, nell'ansia di una ricostruzione, che ad elaborarlo; egli fa vacillare il monito di W. Theodor Adorno secondo cui scrivere dopo Auschwitz è barbarie; fa, al contrario, del silenzio che lo attanaglia lo slancio per ricostruire un luogo abitabile nella lingua, un paesaggio di parole che possa restituirgli l'identità negata. Celan opera un movimento interno al linguaggio, un'opera di scavo nella lingua che intende portare alla luce momenti di verità; lotta per «stare nel vero», («Im Wahren stehen»), come scrive in alcune lettere a sua moglie Gisèle Lestrange e all'amica della prima giovinezza, Ilana Shmueli.

¹⁷⁸ Ivi, pp. 20-21.

3. *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*

La relazione tra Ingeborg Bachmann e Paul Celan comincia nella primavera del 1948, a Vienna, e si evolve nelle sei settimane che Celan trascorre nella capitale austriaca, dopo aver lasciato Bucarest. Dopo il trasferimento di Celan a Parigi, i due autori danno inizio ad un dialogo epistolare che durerà diciannove anni (1948-1963), documentato nel carteggio *Troviamo le parole*¹⁷⁹, edito dalla casa editrice Nottetempo e qui preso a riferimento.

Entrare nella fitta trama di questa storia comporta notevoli difficoltà per il lettore perché, imbrigliata tra le maglie dei sentimenti e dell'affetto reciproci che i due autori sempre si dimostrarono, c'è una relazione che nasce sotto il segno della poesia e che potremmo definire 'pericolosa' perché costantemente attraversata da quel senso di responsabilità e di colpa che scuote le coscienze del secondo dopoguerra e che impone loro una profonda riflessione su «ciò che è stato», sugli orrori della seconda guerra mondiale, sulle vittime e sugli assassini. Questa riflessione è ancora più fondamentale nel caso di Celan e Bachmann perché i due autori provengono da contesti storico-linguistici opposti: Paul Celan, ebreo esule dalla Bucovina, ha perso entrambi i genitori nel campo di Michailovka ed ha vissuto in prima persona la terribile esperienza del concentramento; la sua voce nel dialogo amoroso è quella della vittima ma anche e, soprattutto, del testimone. Ingeborg, nata in Carinzia, che ha deciso di vivere a Vienna per compiere i suoi studi, al contrario, è figlia del carnefice: suo padre, infatti, fu un nazista della prima ora e dunque, sulla poetessa grava il senso di responsabilità che attanaglia le nuove generazioni tedesche e una forte volontà di riscatto. L'amore che nasce a Vienna non può prescindere da questa forte dicotomia e, nelle pagine del carteggio, emergono di frequente forti incomprensioni, lunghi silenzi e assenze significanti. Quello che qui intendiamo formulare è un'analisi del ruolo che i due autori hanno assunto, nella vita e nell'arte, l'un per l'altra, dire come si sono influenzati reciprocamente, facendo in modo che affiori, attraverso i frequenti

¹⁷⁹ I. Bachmann - P.Celan, *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, a cura di B. Badiou, H. Höller, A. Stoll e B. Wiedemann, Nottetempo, Roma 2010.

riferimenti poetici che si sono dedicati teneramente nel corso della vita, una mappa del cuore che possa ricucire lo strappo della distanza.

La prima poesia che Paul dedica ad Ingeborg, poco dopo il primo incontro del '48, è *In Egitto*¹⁸⁰ che apre lo scambio epistolare.

È anche la prima poesia che Celan compone a Parigi. Il titolo è un esplicito riferimento biblico, traduce infatti la parola ebraica *b'Mitzraym* che significa schiavitù, esilio e la struttura della poesia richiama i dieci comandamenti che il profeta Mosè ricevette sul monte Sinai, secondo le Sacre Scritture. Ogni verso si apre con l'imperativo "du sollst" che, in tedesco, significa "tu devi"; è evidente che i comandamenti qui esposti sono 'positivi', nel senso che ribaltano l'imperativo negativo del "non devi" delle Tavole.

In Egitto

Per Ingeborg

Tu devi dire all'occhio della straniera: Sii l'acqua!
Tu devi, quelle che sai nell'acqua, cercarle nell'occhio
della straniera.

Tu devi evocarle dall'acqua: Ruth! Noemi! Miriam!
Tu devi adornarle, se ti giaci con la straniera,
Tu devi adornarle coi capelli a nube della straniera,
Tu devi dire a Ruth e Miriam e Noemi:
Vedete, io dormo con lei!
Tu devi giacendo ornare la straniera nel modo più bello.
Tu devi ornarla con il dolore per Ruth, per Miriam
e Noemi.

Tu devi dire alla straniera:
Vedi, io ho dormito con costoro.

Vienna, il 23 maggio 1948

Alla meticolosamente precisa
22 anni dopo il giorno della sua nascita
il meticolosamente (*im*)preciso [aggiunta mia]

La voce che parla si rivolge ad un Tu maschile con un'esortazione che fonda il rapporto con la straniera: «Tu devi dire all'occhio della straniera: Sii l'acqua!»¹⁸¹

¹⁸⁰ Ivi, p. 9.

recita il primo verso. Con l'aggettivo straniera Celan nomina Ingeborg Bachmann. Una voce fuori campo conduce il poeta verso questa straniera che, come interlocutrice scelta, rappresenta un'alterità lontana e vicina. Se la lontananza è una condizione implicita al dialogo di un Tu che non può mai totalmente identificarsi con un Io, la vicinanza è generata dal verso poetico, dalla parola, che getta un ponte verso l'amata e le consegna il ruolo di *medium* di un contatto più profondo, non solo con la donna straniera-estranea, Ingeborg destinataria e prima lettrice, ma con tutte le donne che non saranno mai più amanti né amate, le donne ebrae, morte per mano nazista, che Celan deve «cercare nell'acqua»¹⁸². I nomi delle donne invocate nel testo poetico, Ruth, Miriam e Noemi, sono, infatti, propriamente ebraici. Questa poesia sancisce il legame d'amore tra Celan e Bachmann e lo investe dell'impegno morale che Paul Celan ha assunto su di sé come poeta e come uomo: testimoniare «quello che è stato». In tal senso, l'amore per Ingeborg sublima questa missione ed è, simbolicamente, foriero di una rinascita "dall'acqua" capace di rimettere in circolo sentimenti ormai morti e sepolti, speranze tappate, nascite estinte dall'accanimento umano; tutto è di nuovo possibile nella lingua e nella poesia, grazie all'amore. È l'acqua, nella poesia celaniana, cifra di vita e rinascita. Nella sua prima produzione le immagini d'acqua rimandano alla terra d'origine, la Bucovina, contrariamente alle immagini di neve che evocano paesaggi di morte e violenza e fanno riferimento all'Ucraina, alludendo, più precisamente, alla madre morta¹⁸³.

La poesia *in Egitto* è anche una dichiarazione programmatica di intenti, il poeta si inserisce nel solco della storia del destino ebraico e accosta la sua immagine a quella di Mosè: come il profeta liberò il popolo ebraico dall'Egitto e dalla condizione di schiavitù e li condusse in salvo, con miracolosi prodigi, attraverso le acque del Mar Nero, così il poeta annuncia una nuova liberazione, quella che possa ridare voce alle vittime della Shoah, una resurrezione sempre attraverso l'elemento fertile dell'acqua che gli appare possibile solo nella lingua materna, il tedesco, e per mezzo di un amore impossibile con l'estranea.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Cfr. C. Miglio, *Vita a fronte*, p. 32.

La poesia, scritta nel 1948 e pubblicata diverse volte, fu edita solo nel 1952, nella raccolta *Mohn und Gedachtnis (Papavero e Memoria)*.

Celan desume questo titolo dalla poesia *Corona*¹⁸⁴ contenuta nella prima raccolta poi ripudiata, *La sabbia delle urne*, e trasposta nella nuova successivamente. Qui scrive «noi ci amiamo come papavero e memoria»¹⁸⁵, dove il papavero assume il significato traslato, già attestato letterariamente, di «oblio»¹⁸⁶, «dolce rimedio alla pressione dei ricordi o di una realtà opprimente»¹⁸⁷, scrive Giuseppe Bevilacqua. I due contrari di memoria e oblio sono cifre fondanti del dialogo che qui esaminiamo. Per la seconda volta, in prossimità del compleanno di Ingeborg, Paul ha un dolce pensiero per lei e scrive in una lettera nel giugno del '49: «[...] vorrei che nessuno, tranne te, fosse presente, quando io pongo papavero, moltissimo papavero e memoria, altrettanta memoria, due grandi mazzi di fiori luminosi sul tavolo del giorno del tuo compleanno»¹⁸⁸. E così risponde Ingeborg, nella lettera successiva: «Il tuo papavero l'ho di nuovo sentito, profondo, profondissimo, hai fatto una tale magia, io non la dimenticherò mai»¹⁸⁹. Il papavero è quello dell'amore, dimentico delle cose del mondo, degli altri intorno, che conduce l'innamorato al totale smarrimento e alla perdita di ogni coscienza di realtà perché si astrae dalla materialità, è etereo, e così lo ritiene la tradizione letteraria e filosofica. La frase sull'amore che Georg Wilhelm Friedrich Hegel scrive nel frammento *Die Liebe*, contenuto negli *Scritti teologici giovanili* del 1907, è esemplificativa di tale rapporto e ci aiuta a comprendere meglio questa dimensione di oblio che, forte, si ravviva nelle coscienze dei due autori. Scrive Hegel: «La vera essenza dell'amore consiste nell'abbandonare la coscienza di sé, nell'obliarsi in un altro se stesso e tuttavia nel ritrovarsi e possedersi veramente in quest'oblio». È il vivo scambio d'amore per mezzo del quale l'innamorato ritrova la strada, dopo una lunga notte di buio e incertezze, che è al contempo perdita di se stesso e guadagno del 'noi' auspicato; questo oblio, però, non è mai

¹⁸⁴ P. Celan, *Poesie*, p. 59.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ G. Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, cit., p. XXXV.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ I. Bachmann - P. Celan, *Troviamo le parole*, cit., p. 14.

¹⁸⁹ Ibidem.

dimenticanza per Celan, ma si staglia necessariamente sullo sfondo della triste memoria del recente passato, ruota totalmente nell'orbita di questo dramma storico-esistenziale, un fardello che grava sul giovane poeta e dal quale nessun amore può prescindere. Anzi il 'noi' in Celan non giunge mai a compimento, resta un Tu sulla soglia del cuore, sempre un po' lontano, sempre un po' estraneo: «E TU COSÌ sei divenuta come mai ti ho conosciuta»¹⁹⁰, scrive in un'altra poesia di *Papavero e Memoria*.

La relazione tra i due scrittori stabilisce il *trait d'union* di queste due istanze che all'apparenza sembrano così inconciliabili; chiude il movimento circolare di creazione letteraria e ricezione e lo porta a compimento in un incontro che trascende la poesia, perché intriso di realtà e storia del presente e, al contempo, trascende la realtà, perché è anche amore.

Ingeborg Bachmann è, dunque, un interlocutore privilegiato nel dialogo poetico di Paul Celan e questa posizione le consente di comprenderne meglio la complessità. La poetessa riconosce a se stessa il ruolo di lettrice ideale che prende su di sé consapevolmente. Sempre nel carteggio, in una lettera di fine maggio-inizio giugno del 1949, Bachmann rimprovera Celan di aver ricevuto alcune sue nuove poesie per «vie traverse»¹⁹¹ e scrive: «So leggerle meglio degli altri, perché in esse ti ritrovo, da quando non esiste più una Beatrixgasse»¹⁹². Quando Paul giunge a Vienna, Ingeborg abita nella Beatrixgasse, è questo il luogo in cui tutto ha inizio e che diventa, per la poetessa, utopico, simbolo di una vicinanza e un'unione che si realizzerà, dopo la partenza di Celan dalla città, solo nella poesia. Paul Celan auspica a quell'«unità di amore e storicità»¹⁹³ che preannuncia nella lirica *Corona*, scritta sempre nel 1948 e ancora una volta dedicata ad Ingeborg:

L'autunno mi bruca dalla mano la sua foglia: siamo amici.
Noi sgusciamo il tempo dalle noci e gli apprendiamo a
camminare:
lui ritorna nel guscio.

¹⁹⁰ P. Celan, *Poesie*, p. 97.

¹⁹¹ I. Bachmann - P. Celan, *Troviamo le parole*, cit., p. 13.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ R. Calzoni, *La letteratura tedesca del secondo dopoguerra*, cit., p. 214.

Nello specchio è domenica,
nel sogno si dorme,
la bocca fa profezia.

Il mio occhio scende al sesso dell'amata:
noi ci guardiamo,
noi ci diciamo cose oscure,
noi ci amiamo come papavero e memoria,
noi dormiamo come vino nelle conchiglie,
come il mare nel raggio sanguigno della luna.

Noi stiamo allacciati alla finestra, dalla strada ci
guardano:

È tempo che si sappia!
È tempo che la pietra accetti di fiorire,
che l'affanno abbia un cuore che batte.
È tempo che sia tempo.

È tempo.

Il poeta apre a questo amore un varco temporale, faticosamente sgusciato dalle noci d'autunno in cui tutto è fermo, in pausa; la foglia autunnale è caduta, morta, ma dalle noci si apre un nuovo tempo che, come un seme, depone una speranza per il futuro, sebbene al principio stenti «a camminare» e minacci di tornare al riparo nel guscio da cui è stato cacciato. La seconda strofe costruisce una dimensione onirica tra sogno e riposo domenicale, troncata però dalla profezia: ora il poeta apre un varco al futuro, la sua bocca parla, prevede ciò che sarà e il suo occhio «scende al sesso dell'amata»; scende, e questo implica l'avanzamento lungo una linea verticale in discesa che lo conduce nel punto di estremo contatto con la donna amata, ma non solo: «il *Geschlecht der Geliebten* cui lo sguardo si rivolge significa tanto “sesso dell'amata”, quanto “stirpe, famiglia degli amati”, riunendo in un'unica figura l'amata e gli amati, raccolti in una famiglia in cui si riconosce: i simili, gli antenati, o anche l'intero popolo vittima dello sterminio, i morti della shoah»¹⁹⁴. Gli amanti si dicono cose oscure, pronunciano parole sulla soglia dell'indicibile; si amano, già sopra è stato chiarito, come «*Mohn und*

¹⁹⁴ F. Marengo, *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, cit., p. 437.

Gedächtnis»¹⁹⁵, oscillando tra l'oblio e la memoria dei morti. Entrambi dormono nell'oscurità della notte, come il mare, illuminato solo dal raggio della luna che qui è «sanguigno» e carica il paesaggio di una valenza mortifera che porta i segni delle vittime, della morte. Ma adesso si accende una speranza, gli amanti si mostrano alla finestra nel qui ed ora, afferrano un presente che li chiama a testimoniare per il loro amore ma anche per quello che questo amore rappresenta: l'occasione per la pietra finalmente di fiorire, dare voce ai morti, testimoniare per quello che stato senza lasciarsi inabissare dal ricordo e dalla sofferenza che questo comporta, dall'oscurità. È la conciliazione tra la vittima e il carnefice, come scrive Anna Ruchat nella recensione al nuovo romanzo di Helmut Böttiger, *Wir sagen uns Dunkles*¹⁹⁶, «Ci diciamo cose oscure», che ricostruisce non solo la vicenda di Celan e Bachmann, già ampiamente documentata dal carteggio *Troviamo le parole*, ma anche e soprattutto il contesto storico-culturale in cui i due poeti agiscono e lottano per affermare la propria identità.

Corona è emblematica del rapporto tra Celan e Bachmann, una dichiarazione d'amore aperta, gli amanti rendono manifesta la loro unione in un presente senza tempo ma storicamente pregno di responsabilità. Tuttavia, nel parlare «balbettando» dello scambio epistolare, si legge l'esitazione della poetessa che sente tutto il peso di questa responsabilità. Così scrive, dopo aver ricevuto la poesia: «Ci ho pensato spesso, “Corona” è la tua più bella poesia, è la perfetta anticipazione di un istante nel quale tutto diventa e rimane marmo per sempre. Ma qui per me nulla è “tempo”. Anelo a qualcosa, che non raggiungerò, tutto è piatto e scialbo, estenuato e consunto, già prima di essere usato»¹⁹⁷. Eppure si immola perché tormentata dal senso di colpa e perché consapevole di rappresentare per lui un'ancora di salvezza, un «vascello»¹⁹⁸ che possa ricondurlo lontano dal suo «smarrimento»¹⁹⁹. Lo esorta: «Scrivimi presto, ti prego, e scrivi se vuoi ancora una mia parola [...], se tu ogni tanto tendi ancora la mano verso di me

¹⁹⁵ P. Celan, *Poesie*, p. 58.

¹⁹⁶ H. Böttiger, *Wir sagen uns Dunkles*, Deutsche Verlags-Anstalt, München 2017.

¹⁹⁷ I. Bachmann - P. Celan, *Troviamo le parole*, cit., p. 15.

¹⁹⁸ Ivi, p. 17.

¹⁹⁹ Ibidem.

e mi oscuri con il sogno pesante, nel quale vorrei splendere come una luce»²⁰⁰. Purtroppo, però, nonostante le premesse, nell'amore tra Ingeborg e Paul cominciano ad interferire le assenze; il loro maggio e il loro giugno del '48 sono sempre più lontani e la distanza fa spazio alle incomprensioni. Entrambi vorrebbero scriversi di più ma faticano a trovare le parole; Paul, tuttavia, spiega così il suo silenzio: «[...] forse colpevoli siamo tutti e due. Ma talvolta mi dico che il mio silenzio è, in qualche modo, più comprensibile del tuo, perché il buio che mi impone è più antico»²⁰¹.

Nel settembre del 1950, Ingeborg decide di fargli visita a Parigi e, ottenuto il visto francese grazie all'intercessione di Paul, parte. L'incontro si rivela però un fallimento; sembra che in quell'occasione i due amanti avessero fatto un tentativo di convivenza finito male. Il periodo che segue l'incontro del '50 è infatti drammatico, i due si allontanano molto e le lettere che si scambiano sono molto poche. Paul è sempre più diffidente nei confronti di Ingeborg e della loro stessa relazione. Non riesce a tollerare l'attributo di esemplarità che la poetessa accosta al loro legame («Come potrei mai statuire un esempio prendendo come misura me stesso?»²⁰²), tutto gli appare sospetto, anche il progetto di un viaggio in America che Ingeborg condivide con lui e la stessa comunità intellettuale viennese, a cui lei appartiene, viene accusata duramente dal poeta. Scrive a tal proposito: «Ho l'impressione – e questa impressione viene confermata da molte parti –, che a Vienna soltanto in qualche rarissimo caso si è ciò che si dà ad intendere di rappresentare. Intendo dire che a Vienna molte persone importanti quasi sempre hanno l'orecchio sordo e la bocca indiscreta»²⁰³. Tutto ciò che hanno condiviso sembra frammentarsi tra l'amarezza delle parole e i rimproveri; Paul ora percepisce una Ingeborg che reputa pretenziosa, desiderosa di «collezionare esperienze proprio dove vengono misurate soprattutto sul metro del successo»²⁰⁴, e non è più sicuro che lei veda il passato «per quello che è stato veramente,

²⁰⁰ Ivi, p. 18.

²⁰¹ Ivi, p. 16.

²⁰² Ivi, p. 32.

²⁰³ Ivi, p. 33.

²⁰⁴ Ivi, pp. 32-33.

qualcosa che non può essere annullato ma ridestato attraverso una memoria fedele alla verità»²⁰⁵. Ingeborg, da parte sua, si assume tutte le responsabilità, mette in discussione i suoi stessi desideri, ammette di essere stata spesso vicina a decidere contro se stessa ma, al contempo, riconosce dentro di sé «qualcosa di Luminoso»²⁰⁶, una parte, annuncia con fierezza, «grazie alla quale davvero vivo e che per nessuna ragione al mondo [...] alla fine abbandonerò»²⁰⁷. Intanto la poetessa non viene meno al suo impegno verso le poesie di Celan, di cui favorisce, attraverso i suoi numerosi contatti, le pubblicazioni, e riesce ad ottenere, nel novembre del '51, un invito per il poeta alla riunione primaverile del Gruppo 47 ad Amburgo. L'invito, però, a Celan non arriva se non nel maggio del '52, poco prima della partenza, e il poeta, nonostante venga esortato dall'amico e intellettuale Milo Dor e dallo stesso organizzatore Hans Werner Richter, rifiuta di partecipare. Nello stesso anno, Paul Celan sposa Gisèle de Lestrange, conosciuta l'anno precedente, e si allontana ancora una volta da Ingeborg che, risentita, scrive: «ora non capisco come mai tu, [...], quando già sapevo che andavi da qualcun altro, hai potuto rimproverarmi di non essere stata vicino a te in questa “foresta vergine” tedesca»²⁰⁸. Si apre una nuova frattura, Ingeborg continua a scrivere ma non riceve alcuna risposta. Solo nel marzo del '53 Paul riaccende il dialogo inviando alla poetessa la raccolta *Papavero e Memoria* a cui allega una dedica: «Per Ingeborg, una piccola brocca d'azzurro»²⁰⁹, con aperto riferimento alla poesia *Marianne*²¹⁰, sempre edita nella medesima raccolta. Ingeborg ricambia il favore e, nel dicembre dello stesso anno, gli invia la sua raccolta *Il tempo dilazionato*, con dedica annessa («Per Paul – scambiati per avere conforto»²¹¹, citazione dalla poesia *Da cuori e cervelli*²¹² di Celan); ma la risposta non arriva, Paul sembra trascurare le sue poesie, quasi non le legge. Intanto la poetessa ha

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Ivi, p. 36.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Ivi, p. 61.

²⁰⁹ Ivi, p. 65.

²¹⁰ P. Celan, *Poesie*, p. 13.

²¹¹ I. Bachmann - P. Celan, *Troviamo le parole*, p. 68.

²¹² P. Celan, *Poesie*, p. 115.

deciso di lasciare Vienna e trasferirsi in Italia e si accinge a partire alla volta di Ischia con il suo amico musicista Hans Werner Henze. La scintilla che si era esaurita nello sterile scambio di poesie trova occasione di riaccendersi solo nel 1957, quando i due poeti si incontrano a Wuppertal e poi a Colonia, in occasione di un convegno letterario. Tutto è di nuovo possibile. Il carteggio testimonia questa svolta importante nella vita della loro relazione che riprende con un'eccitazione e un'euforia senza precedenti, soprattutto da parte di Paul. Il poeta investe Ingeborg di una nuova luce, un nuovo «destino e compito»²¹³, la travolge con il flusso ininterrotto delle sue poesie che non smette di mandarle anche davanti ai suoi ripetuti silenzi; riconosce in lei «il Senso e lo Spirito»²¹⁴ e le dichiara: «tu sei il fondamento della vita, anche perché sei e resti la giustificazione del mio Dire»²¹⁵. E ancora la ringrazia per la poesia *Colonia, Am Hof*²¹⁶, in cui il poeta parla di quegli “esseri sognati” che Ingeborg aveva menzionato nelle lettere precedenti («Il compimento, come dici tu, deve essere “nella vita”. Questo vale per gli esseri sognati. Ma siamo noi soltanto esseri sognati?»²¹⁷), e dice: «Colonia, Am Hof non è una bella poesia? [...]. Grazie a te, Ingeborg, grazie a te. Sarebbe mai arrivata se tu non avessi parlato degli “esseri sognati”? Una tua parola – e io posso vivere»²¹⁸. La relazione continua e ormai anche Gisèle ne è a conoscenza; Ingeborg e Paul si rivedono prima nel gennaio del '58 a Monaco, dove la poetessa vive già da un anno, poi a maggio, sempre presso di lei. Si scrivono ancora molto ma l'intensità scema enormemente, numerosi i cambiamenti nelle loro vite e le sferzate del destino rendono tutto più complicato. Ora nella vita di Bachmann c'è un altro uomo, Max Frisch, un intellettuale con il quale ha una relazione molto tormentata; la vita di Paul, d'altra parte, subisce un urto fortissimo dalle accuse di plagio da parte della vedova di Yvan Goll, che mina irrimediabilmente la sua stabilità psichica, costringendolo a ripetuti soggiorni in una clinica psichiatrica. Questa volta la rottura è definitiva. Ingeborg compie un ultimo disperato

²¹³ I. Bachmann - P.Celan, *Troviamo le parole*, p. 78.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ P. Celan, *Poesie*, p. 297.

²¹⁷ I. Bachmann - P.Celan, *Troviamo le parole*, p. 76.

²¹⁸ Ivi, p. 80.

tentativo: in una lettera di giugno del 1958 fa sapere a Paul che si trova lì a Parigi e gli dà appuntamento in un caffè, chiedendogli massima segretezza con chiunque, fuorchè Gisèle. In allegato alla lettera, la sua poesia *Nella bufera di rose*²¹⁹.

I toni ormai amichevoli e condiscendenti trasformano totalmente l'andamento del dialogo che appare, paradossalmente, meno frammentario, più scorrevole. Non senza esitazione Ingeborg confessa all'amico nell'ottobre del '58 che, di lì a poco, raggiungerà Zurigo per vivere con Max. E si premura di precisare «Credo di poterti dire questo – perché sappiamo che per noi [è] quasi impossibile vivere con un'altra persona»²²⁰. Sebbene le speranze che quel «compimento» si realizzi nella vita siano ormai evaporate, è forte ancora la volontà di non perdersi, di non abbandonarsi l'un l'altro. Ancora Ingeborg: «Quando vieni? Devo venire io da qualche parte? Vieni tu da me? Dimmi! Io posso farlo apertamente e lo potrò sempre fare, e per questo sono anche felice»²²¹. La corrispondenza si amplia, è a più voci. I saluti sono sempre anche per Gisèle, Eric, il figlio che Celan ha avuto da sua moglie, e Max; cominciano addirittura scambi di lettere tra Ingeborg e Gisèle, Celan e Max, separatamente. I due uomini avranno modo di incontrarsi e si cercheranno diverse volte, dimostrandosi stima reciproca. L'oscurità, però, in cui Paul Celan, testimone e vittima dell'Olocausto, sprofonda, inghiotte, oltre che lui stesso, anche gli ultimi anni di questo legame. Alle accuse di plagio, perpretrate da Claire Goll, si aggiunge, nel 1959, la recensione che Günter Blöcker scrive su *Sprachgitter (Grata di parole)*, il terzo volume di liriche di Paul Celan. Blöcker accusa Celan di parlare per mezzo di un linguaggio figurato, senza alcuna connessione con la realtà; «*raramente la sua lirica ha davanti a sé un oggetto*»²²² scrive, e ancora: «*La ricchezza metaforica di Celan non è assolutamente ricavata dalla realtà né serve alla realtà*»²²³. Disconosce, dunque, al poeta il fondamento della sua poesia, il soffio vitale del suo Dire, tutto ciò che

²¹⁹ I. Bachmann, *Poesie*, a cura di Maria Teresa Mandalari, Ugo Guanda Editore, Parma 1988, pp. 56-57.

²²⁰ I. Bachmann - P. Celan, *Troviamo le parole*, p. 116.

²²¹ Ivi, p. 117.

²²² Ivi, p. 152.

²²³ Ibidem.

Celan mette a disposizione della sua arte, della letteratura, affinché si sappia, affinché nessuno dimentichi: la sua tragica esperienza di vita, i campi di concentramento, i morti per mano nazista, tutto ciò che è stato. E Blöcker parla di «COSTRUZIONI GRAFICHE»²²⁴ (così il titolo della recensione), nega la realtà, si accanisce contro la verità, replica il trauma. Paul scrive subito ad Ingeborg e, poco dopo, anche a Max, «nella necessità»²²⁵, come egli stesso sottolinea; allega la recensione-calunnia, grida tre volte all' «hitleria»²²⁶, cerca disperatamente una parola di conforto ma invano. Ingeborg gli risponde con parole che gli appaiono banali, insufficienti, e lo feriscono profondamente. La poetessa cerca di tranquillizzarlo adducendo motivazioni come «l'ammirazione»²²⁷, «l'impressione che suscitano»²²⁸ le sue poesie, nel tentativo di ridimensionare l'impatto di quell'«attacco immotivato»²²⁹, conscia sicuramente delle forti ripercussioni che avrebbe avuto sul poeta, già molto fragile. Max Frisch, dal canto suo, non fa che peggiorare la situazione. Il rapporto ormai è fortemente compromesso. Paul si sente tradito anche dall'amica più cara, colei che 'sapeva'. Così le scrive in un momento di rabbia e disperazione: «Sai pure – o meglio: una volta sapevi – ciò che ho cercato di dire in “Fuga dalla morte”. Sai – no, tu sapevi – perciò, ora devo ricordartelo – che “Fuga dalla morte” è anche questo per me: un'epigrafe e una tomba. Chi su “Fuga dalla morte” scrive quello che il signor Blöcker ha scritto profana le tombe. Anche mia madre ha soltanto questa tomba»²³⁰.

Ingeborg e Paul vivono una catastrofe esistenziale che, scrive Anna Ruchat, «corre parallela» e si infrange, così com'è nata, nelle parole sempre più difficili da trovare davanti alla storia degli orrori, davanti al mondo sempre più cieco e sordo, davanti a un amore impossibile.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Ivi, p. 145.

²²⁶ Ivi, p. 202.

²²⁷ Ivi, p. 155.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Ivi, p. 157.

«342987 NON SOLTANTO QUESTA SERA FACCI TROVARE LE PAROLE. INGEBORG»²³¹, scrive così Ingeborg prima di troncare l'amicizia. Restano i saluti, i convenevoli fino alla tragica notizia: «Paul si è gettato nella Senna. Ha scelto la morte più anonima e solitaria»²³², con queste parole Gisèle comunica ad Ingeborg la morte di Paul, in una lettera del 10 Maggio del 1970. La poetessa di Klagenfurt, che allora stava scrivendo il romanzo *Malina*²³³, pubblicato un anno dopo la morte di Celan, inserisce nel testo chiari riferimenti a questo amore e lo consacra letterariamente: «Ma lui mi fa vedere una foglia secca, e allora so che ha detto il vero. La mia vita finisce, perché lui è annegato nel fiume durante la deportazione, era la mia vita. L'ho amato più della mia vita»²³⁴.

²³¹ Ivi, p. 159.

²³² Ivi, p. 235.

²³³ I. Bachmann, *Malina*, traduzione di M. G. Manucci, Adelphi, Milano 2010.

²³⁴ Ivi, p. 173.

III. Ingeborg Bachmann legge Paul Celan: «Una sorta di rimpatrio».

1. Il «dialogismo» celaniano

Abbiamo evidenziato, mediante l'analisi del carteggio, il tempo di vita che Ingeborg Bachmann e Paul Celan condividono, e abbiamo posto l'accento su come a queste contingenze apparentemente esteriori soggiacciano produzioni di significato che fondano un senso preciso per entrambi e aprono uno spazio nel presente, nell'*hic et nunc* della letteratura. Il circuito ermeneutico si innesta su una concezione moderna della letteratura, intesa come dialogo che accoglie l'alterità dell'interlocutore, del lettore, in un processo dinamico teso a ridurre l'estraneità. La poesia di Paul Celan è, in tal senso, emblematica perché, nella sua polimorfica attività letteraria di scrittore lirico, egli si pone «a fronte» (*Gegenüber*) dei molti interlocutori che sceglie nell'esercizio di scrittura e incessante traduzione. Tale posizione gli conferisce la premessa ad un dialogo che è anche confronto. Infatti, lo «stare a fronte» non si riduce a semplice «conversazione»²³⁵ ma impone uno studio dell'altro; Celan parla di un «salto come ingresso nella poesia»²³⁶ che accorcia le distanze inalienabili tra autore e lettore, favorisce l'incontro. Così scrive nella lettera a Hugo Huppert: «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. [...]. 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 attraverso la grata»²³⁷. La comprensione non è, dunque, lineare e immediata ma precaria ed è in questa precarietà che si annida la possibilità di un dialogo reale. La percezione dell'«estraneo in quanto estraneo»²³⁸ è una condizione positiva del comprendere

²³⁵ C. Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 63.

²³⁶ Ivi, p. 61.

²³⁷ 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; trad. it. Camillia Miglio in *Vita a fronte*, pp. 21-22.

²³⁸ C. Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 62.

intrinseca all'Essere uomo e umano, che garantisce la lezione di umanità della poesia. Citando ancora le parole di Celan: «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”»²³⁹. Questa «essenza» della poesia, e della poesia di Celan in particolare, è cifra di una riedificazione del linguaggio. La poesia di Celan si pone «a fronte» di una lingua ormai straniata e usurpata dalla retorica nazista e costruisce nella *langue* materna del tedesco, ormai fatto a pezzi, la sua *parole* necessaria affinché ancora si parli, in prima persona e soprattutto «*per conto di un Altro*»²⁴⁰. È questo l'unico modo possibile di fare poesia dopo Auschwitz e Celan lo chiarisce nel discorso *Il meridiano*, quando parla di una Poesia che non segue il cammino dell'Arte ma «fugge innanzi»²⁴¹, nella direzione tracciata dal «suo 20 gennaio»²⁴², una data che irrompe e genera un senso laddove ha fatto irruzione la storia, dando vita a una «svolta del respiro»²⁴³ ovvero alla capacità di far parlare il linguaggio in un modo totalmente antiestetico e «anartistico»²⁴⁴. La scrittura celaniana prende le distanze dalle manipolazioni tecniche e trova la forza di ergersi oltre la «chiacchiera versicolare»²⁴⁵ che costruisce brutalmente menzogne e inganni perché ha smarrito il senso delle sue date²⁴⁶. La poesia prescinde da qualsivoglia questione formale ma non può e non deve evitare in alcun modo la questione della lingua. A tal proposito, Ingeborg Bachmann, in un'intervista del 1961, citerà Karl Kraus per

²³⁹ P. Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, cit., p. 104; traduzione di Camilla Miglio, *Vita a fronte*, p. 64.

²⁴⁰ P. Celan, *La verità della poesia. Il Meridiano e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993, cit., p. 14.

²⁴¹ Ivi, p. 11.

²⁴² Ivi, p. 13

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ P. Celan, *Poesie*, cit., p. 551, traduzione di G. Bevilacqua; «variopinta chiacchiera» in H. G. Gadamer, *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, cura e traduzione di Franco Camera, Marietti, “Collana di Filosofia”, I ed., Genova 1989.

²⁴⁶ Cfr. P. Celan, *La verità della poesia*, p. 14.

dare evidenza ad un pensiero che racchiude il senso della poesia dopo Auschwitz: «Karl Kraus ha detto una volta che i pregi di ogni linguaggio si radicano nella sua morale, e per quanto mi riguarda ho cercato di capirlo. [...]. Non si deve pensare che quest'arrovellarsi per intuire la morale del linguaggio sia qualcosa di esoterico; le parole sono quello che sono, vanno già bene così, ma il modo in cui le mettiamo e le usiamo, raramente va bene. E quando va male, esse ci uccideranno»²⁴⁷. E lo ribadisce Ingeborg, nella seconda lezione di Francoforte *Sulle poesie*, quando, riferendosi apertamente a Gottfried Benn ed Ezra Pound, afferma che per entrambi i poeti «soltanto un passo divideva il puro empireo dell'arte dal traffico più indegno con la barbarie»²⁴⁸. Questa barbarie non è altro che l'irresponsabilità verso la storia e il presente di tanta letteratura a loro contemporanea, degli «automi»²⁴⁹ che hanno scelto «*l'art pour l'art*»²⁵⁰, ignorando la frattura irreparabile che il dramma della Shoah ha generato. Dal momento che la morte è stata privata di un senso, diventa un dovere interrogarsi con la lingua e nella lingua che a tutto questo ha asservito, perché il senso rinasca nella «sostanzialità della parola»²⁵¹. Più che una ri-costruzione Celan attua infatti una de-costruzione, che si manifesta, come nella teoria di Derrida, nella natura performativa del suo linguaggio, producendo una crepa profonda nella norma linguistica, una «*differance*»²⁵². Questo scarto linguistico ha una radice lontana, rappresenta quello che Kafka definisce, in riferimento all'impossibilità per gli ebrei di Praga di accedere alla scrittura, il «coefficiente di deterritorializzazione»²⁵³ che la lingua subisce quando viene destinata a una «letteratura minore»²⁵⁴ ovvero a «quella che una minoranza fa nella lingua maggiore»²⁵⁵. La deterritorializzazione di Celan – ebreo tedesco in terra rumeno-

²⁴⁷ I. Bachmann, *In cerca di frasi vere*, cit., pp. 43-44.

²⁴⁸ I. Bachmann, *Letteratura come utopia*, cit., p. 42.

²⁴⁹ P. Celan, *La verità della poesia*, cit., p. 9.

²⁵⁰ I. Bachmann, *Letteratura come utopia*, cit., p. 42.

²⁵¹ C. Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 177.

²⁵² Cfr. *infra*, p. 26.

²⁵³ G. Deleuze-F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010, cit., p. 29.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*.

ucraina – deriva suo essere parte di una minoranza nella minoranza: la minoranza ebraica nella comunità tedesca in Bucovina, e questo si traduce in un sentimento di non appartenenza che riecheggia con evidenza nella poesia. L’erranza a cui Celan è destinato lo induce a creare uno spazio sulla pagina, un paesaggio – *Gegend* – tradotto da Bevilacqua con il termine *contrada*²⁵⁶ - di parole, un luogo utopico che acquisisce un tempo e uno spazio che non sono più. La poesia-paesaggio di Celan prende corpo nella perpetuata ripetizione «in avanti» di parole, nomi di cose («cocci, nodi, ciottoli, parti di corpi, di ossa, fiori, fiumi, nomi di luoghi»²⁵⁷) che trovano significanza nel libero assetto del componimento in cui si compie un senso; mediante l’«intersezione tra linguaggio e storia»²⁵⁸ la poesia traccia una «direzione»²⁵⁹. La difficoltà per il lettore è proprio quella di intercettare questa direzione e «scavare» a fondo nel terreno alluvionale delle parole e delle etimologie, in un gioco di de-composizione, per portare alla luce la voce di un «io che ricorda il proprio oggetto in avanti»²⁶⁰, «l’Altro», e che ingloba l’altro (*Innerwerden*: «far divenire dentro di sé»²⁶¹), diventa l’altro: il suo tu. Questo «dialogismo»²⁶² dell’io che va verso un tu ha la sua matrice nella filosofia di Martin Buber, ma viene superato dalla dialettica celaniana perché essa, nel suo dire, «incorpora la morte»²⁶³, aprendo un circolo ermeneutico inevitabilmente lacunoso, quando l’altro, questo che abbiamo appena detto essere «a fronte», invade l’io lirico e lo scinde in due. Non siamo più davanti ad un «io che si rivolge a un tu»²⁶⁴ ma ad un «io-tu in attesa di un lettore»²⁶⁵. L’io lirico di Celan non coincide con il suo io biografico e storico ma si concretizza in questa dualità che appartiene al linguaggio stesso. L’uomo Celan, errante e senza patria,

²⁵⁶ Cfr. C. Miglio, *Vita a fronte*, p. 27.

²⁵⁷ Ivi, p. 15.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ P. Celan, *La verità della poesia*, cit., p. 17.

²⁶⁰ C. Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 13.

²⁶¹ P. Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, cit., p. 133; in C. Miglio, *Vita a fronte*, p. 62.

²⁶² C. Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 66.

²⁶³ Ivi, p. 184.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Ibidem.

crea una nuova identità, «arricchita»²⁶⁶ dall'io lirico che abita il linguaggio perché sceglie di rispondere al suo appello e di accogliere l'alterità (Heidegger-Gadamer), implicitamente congiunta alla sua natura dialogica. La poesia parla per il suo tu, al posto del suo tu, parla della morte dell'altro, di una morte precisa, per fucilazione, per gas²⁶⁷. Il lettore è chiamato a ripercorrere la «direzione» tracciata dall'autore, assumendosi il rischio di finire nella trappola di una comunicazione che, attraverso la «grata di linguaggio», è intermittente e lascia, quindi, qualcosa di sospeso, inafferrabile. Al contempo però l'io del lettore è irrimediabilmente «invaso» ed egli cede ad una inevitabile «autosospensione»²⁶⁸ della sua soggettività (l'alienazione di G. Poulet) che scaturisce da una «paradossale identificazione emotiva [*Einfühlung*]]»²⁶⁹ e gli impone la subordinazione.

Ingeborg legge.

È prima di tutto una forte subordinazione emotiva quella che Ingeborg sperimenta nell'incontro con Paul Celan, come lettrice del suo dramma letterario e come donna, nella vita. Lui non leggerà le sue poesie, almeno fino alla metà di ottobre del 1957, dopo l'incontro a Wuppertal, quando la relazione ricomincia e Celan si espone a lei e cerca un dialogo finalmente alla pari. Abbiamo ribadito più volte il ruolo chiave che Bachmann lettrice riveste nella produzione celaniana e, più volte, l'abbiamo definita «lettrice ideale»²⁷⁰. Tengo a precisare che questa 'idealità' poco c'entra con l'astrazione e l'irrealtà, nonostante in un dato momento della loro corrispondenza Ingeborg dirà: «Chi sono per te, chi sono io per te dopo tanti anni? Un prodotto della fantasia oppure una realtà che non coincide più con il prodotto della fantasia»²⁷¹. Ma tralasciamo l'amarrezza di quegli anni quando, per

²⁶⁶ P. Celan, *Allocuzione. In occasione al conferimento del Premio Letterario della Libera Città Anseatica di Brema*, in *La verità della poesia*, cit., p. 35.

²⁶⁷ Cfr. Camilla Miglio, *Vita a fronte*, p. 185.

²⁶⁸ P. Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, cit., p. 205; in C. Miglio, *Vita a fronte*, p. 184.

²⁶⁹ C. Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 185.

²⁷⁰ Cfr. *infra*, p. 53.

²⁷¹ I. Bachmann-P. Celan, *Troviamo le parole*, cit., p. 188.

«irruzione del silenzio»²⁷², i due si allontanano irreparabilmente. Ingeborg Bachmann, sin dal primo incontro con Paul Celan, ha fatto i conti concretamente con la responsabilità che amare un «testimone dell'Olocausto»²⁷³ comporti e, nel riconoscergli tale ruolo, ha affidato a se stessa la posizione di lettrice privilegiata. Questa posizione le si rivela, però, spesso scomoda e insostenibile, per il carico di inadeguatezza e estraneità che l'incomunicabilità e i silenzi di lui la costringono a fronteggiare: «Io volevo anche essere muto con te»²⁷⁴, scrive Paul in una lettera del 1957. Celan la elegge a «giustificazione» del suo «Dire», le consegna il fardello di una «testimonianza secondaria»²⁷⁵, come la definisce Lydia Koelle, e Ingeborg lotta per mostrarsi all'altezza di tale «destino e compito»²⁷⁶, legge le sue poesie avidamente e intercetta un codice linguistico oscuro, un «paesaggio nel buio»²⁷⁷ in cui intravede la possibilità di «una sorta di rimpatrio»²⁷⁸. Ingeborg sposa quell'oscurità che tanto sfama la sua estenuante ricerca personale di un luogo abitabile e la elabora in una ricerca poetica che supera, come per Celan, i limiti disposti dal linguaggio e genera un «altrove»²⁷⁹ che si realizza nel «punto d'incontro sotterraneo e "vero" tra parola e musica, tra danza e ritmo»²⁸⁰. Riporto qui un breve frammento del 1964, tratto da *Musica e poesia*, che è traccia di quella connessione tra musica e parola che Bachmann esalta nel ciclo dei *Lieder*, ma è anche traccia di quell'elaborazione ermeneutica che ella fa con le cifre della poesia di Celan:

«Musica e parola [...] sono uno scandalo, una rivoluzione, un amore, una confessione. Tengono svegli i morti e danno fastidio ai vivi [...]. [...] E si dovrebbe allora poter brandire una pietra e tenerla alta, nella selvaggia speranza

²⁷² Ivi, p. 187.

²⁷³ H. Höller-A. Stoll, *Il segreto epistolare delle poesie. Conclusione poetologica*, cit., p. 265, in I. Bachmann - P. Celan, *Troviamo le parole*.

²⁷⁴ I. Bachmann - P. Celan, *Troviamo le parole*, cit., p. 78.

²⁷⁵ H. Höller-A. Stoll, *Il segreto epistolare delle poesie*, cit., p. 265.

²⁷⁶ I. Bachmann - P. Celan, *Troviamo le parole*, cit., p. 78.

²⁷⁷ Ibidem.

²⁷⁸ P. Celan, *La verità della poesia*, cit., p. 19.

²⁷⁹ C. Miglio, *La terra del morso*, cit., p. 11.

²⁸⁰ Ivi, p. 13.

che cominci a fiorire, come la musica tiene alta una parola e la illumina attraversandola con tutta la forza del suono»²⁸¹.

Davanti alla speranza «selvaggia» che una «pietra» cominci a «fiorire» il rimando a Paul Celan è immediato, più precisamente al 'tempo' di *Corona*, in cui è Paul a sperare, grazie ad Ingeborg, «che la pietra accetti di fiorire»²⁸². La pietra è solo uno degli elementi che si apre al gioco delle simbologie e dei rimandi reciproci. Scrive G. Bevilacqua: «*Stein* è metonimia per tutto quel mondo che il genocidio ha sepolto»²⁸³. La poesia celaniana, come «arte funebre»²⁸⁴, che rievoca la parola dei morti, è anche lapide (pietra deriva dal latino *lāpis*) ed epigrafe perché restituisce una tomba a chi non l'ebbe mai, «una tomba nell'aria»²⁸⁵ recita la poesia *Todesfuge* (*Fuga dalla morte*). La pietra come metonimia dunque, ma anche come testimonianza inamovibile, una «parola assoluta»²⁸⁶ che si pone «a fronte» del linguaggio e parla in forma di poesia.

²⁸¹ Ivi, p. 51; da *Kritische Schriften*, a cura di M. Albrecht e D. Götsche, Piper, München 2005, cit., pp. 249-252; trad. it. Camilla Miglio.

²⁸² P. Celan, *Poesie*, cit., p. 59.

²⁸³ G. Bevilacqua, *Introduzione*, cit., p. XXX, in P. Celan, *La verità della poesia*.

²⁸⁴ C. Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 21.

²⁸⁵ P. Celan, *Poesie*, cit., p. 63.

²⁸⁶ G. Bevilacqua, *Introduzione*, cit., p. XXXII.

Ingeborg scrive.

Ho scelto la poesia *Canti di un'isola* di Ingeborg Bachmann, composta nel 1954, durante il soggiorno ad Ischia della poetessa insieme al musicista Hans Werner Henze, perché ritengo rappresenti simultaneamente un manifesto di poetica, ovvero un contenitore dei tratti peculiari di una sua certa poesia, quella di influenza italiana, e un'«applicazione ermeneutica»²⁸⁷ di temi e figure ricorrenti nella poesia di Paul Celan.

La scrittura italiana di Ingeborg Bachmann si connota di un forte elemento musicale, è prima di tutto una composizione. Scrive C. Miglio: un «palinsesto culturale»²⁸⁸ e una «partitura musicale»²⁸⁹ che descrive verticalmente l'incontro della poetessa con questo paese e lo configura come una «discesa agli inferi». Al di là dell'alto livello di referenzialità che questa poesia ha con le vicende personali della poetessa, come l'amicizia tra Bachmann e Henze, raccontata da lei stessa come «una cosa strana e particolare»²⁹⁰, l'Italia di Ingeborg Bachmann è molto lontana da quella tramandata classicamente dalla letteratura tedesca precedente; si ammanta di buio e rivela scenari in cui dominano presenze inquietanti, animali mortalmente pericolosi sullo sfondo di una natura fredda e desolante. È un «mondo ctonio»²⁹¹ che appartiene intrinsecamente al sud, a luoghi precisi e riconoscibili che Ingeborg esplora nel suo periodo di permanenza in Italia, ma è anche e soprattutto una creazione geo-poetica che risente fortemente della «questione dell'oscurità»²⁹² dibattuta nel secondo dopoguerra. Ingeborg recupera gli strati più profondi della memoria culturale e li connette alla memoria individuale servendosi della musica come raccordo e ripetizione. La tradizione antica viene recuperata dai versi bachmanniani che, con un movimento discendente, aprono scenari sotterranei che sembrano emergere dagli antri più bui della terra. È il sottosuolo che si apre un varco nella pagina e, grazie alla trasposizione musicale, allaccia un contatto simbolico con la storia, con la

²⁸⁷ Cfr. *infra*, p. 17.

²⁸⁸ C. Miglio, *La terra del morso*, cit., p. 58.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 63.

²⁹¹ *Ivi*, p. 66.

²⁹² *Ivi*, p. 17.

«violenza nazifascista che accomuna il passato tedesco e quello italiano»²⁹³. Anche Ingeborg sente ora il bisogno, nella sua produzione più matura, di «scavare» negli strati della lingua per recuperare un'origine pura, il «vero» in cui Paul Celan aspirava a «stare». È la storia recente artefice dell'oscurità che si modula nel linguaggio e lo invade, quell' «escrescenza di buio»²⁹⁴ celaniana che, nei versi italiani di Bachmann, ha contaminato luoghi ameni e lussureggianti e li ha trasformati in un «teatro di stragi e patiboli»²⁹⁵.

Riporto qui parte dei *Canti di un'isola*²⁹⁶, frammentariamente, aprendo una catena di rimandi alle poesie di Celan in una modalità a specchio, al fine di rendere più scorrevole e rapida la lettura.

II *Lied*:

Quando risorgi,
Quando risorgo,
non c'è pietra davanti alla porta
non c'è barca sul mare

La pietra e il mare sono due elementi ricorrenti nella poesia di Paul Celan.

In una lettera del 1951, Paul scrive ad Ingeborg: «Ma giaceva davvero a terra *davanti alla mia porta* la *pietra* che io adesso mi sforzo di rotolare via?[cv. mio]»²⁹⁷. È la stessa pietra che nella poesia *Corona*²⁹⁸, (dedicata ad Ingeborg), «è tempo che [...] accetti di fiorire»²⁹⁹. Qui il tempo della resurrezione («Quando risorgi, quando risorgo») non coincide più con quello della «pietra» che «non c'è», e la rinascita diventa simultaneamente anche liberazione dal fardello della testimonianza di cui Ingeborg si fa carico, come garante di una testimonianza secondaria e come intellettuale.

IV *Lied*:

Quando qualcuno va via, il cappello
con le conchiglie che ha raccolto
in estate, deve gettarlo in mare
e navigare coi capelli al vento,
il tavolo che aveva apparecchiato
per il suo amore deve precipitarlo in mare,

²⁹³ Ivi, p. 67.

²⁹⁴ I. Bachmann - P. Celan, *Troviamo le parole*, cit., p. 74.

²⁹⁵ C. Miglio, *La terra del morso*, cit., p. 67.

²⁹⁶ Ivi, p. 53, traduzione di Camilla Miglio.

²⁹⁷ I. Bachmann - P. Celan, *Troviamo le parole*, cit., p. 43.

²⁹⁸ P. Celan, *Poesie*, p. 59.

²⁹⁹ Ibidem.

il resto del vino
 rimasto nel bicchiere, deve precipitarlo in mare,
 il pane hai pesci deve dare,
 e una goccia di sangue col mare deve mescolare,
 il suo coltello nelle onde deve affondarlo bene
 e fare affondare la sua scarpa,
 cuore, àncora e croce,
 e navigare coi capelli al vento!
 Poi tornerà,
 Quando?
 Non chiedere.

Il IV Lied parla di abbandono. L'io lirico lascia andare, scaraventa nell'abisso le tracce di un amore irrimediabilmente perduto e, nella perdita, quei segni trovano nuovi specchi di significazione. Il primo elemento che ci rimanda alla poesia di Celan è la conchiglia. Sempre nella poesia *Corona*, Paul scrive: «noi dormiamo come vino nelle conchiglie»³⁰⁰; ma non è l'unica occorrenza. Nella poesia *Candela di sego*³⁰¹, Celan scrive «Un blu più profondo è assegnato ai tuoi capelli, ed io parlo di amore. Io dico conchiglie e nubi leggere, una barca si schiude nella pioggia». È interessante notare come la simbologia delle conchiglie e del mare si trovi, in Celan, legata all'immagine dei capelli o della chioma, altra cifra ricorrente. Ancora ritroviamo questa correlazione simbolica in *La pietra tratta dal mare*³⁰² quando Celan dice: «non più un cuore, bensì la chioma della pietra tratta dal fondo, il povero ornamento della sua fronte pensosa di onda e conchiglia».

Ma c'è un'altra poesia di Celan che non si apre soltanto a rimandi lessicali, ma traccia, curiosamente, allo stesso modo di Bachmann, un moto discendente, 'verticalmente' verso sud, verso un borgo, dove il poeta è condotto a forza: *I tuoi capelli al di sopra del mare*³⁰³. Riporto qui la poesia per intero, nella traduzione di Giuseppe Bevilacqua:

Pure i tuoi capelli si librano sopra il mare col ginepro
 d'oro.
 Si fanno bianchi con lui, poi li coloro azzurro-pietra:
 colore di quel borgo ove alla fine mi trassero e volsero a
 sud...
 Mi legarono con funi ad ognuna allacciando una vela
 e sputando su di me da fauci nebbiose cantarono:
 «Oh vieni oltre il mare!»
 Ma io dipinsi di porpora le mie ali come fosse una barca,
 mi spirai da me stesso rantolante la brezza e presi il largo
 prima che dormissero.
 Ora dovrei colorarli di rosso, i tuoi ricci, ma li amo
 azzurro-pietra:
 Voi, occhi della città, ove io caddi e strascinato fui

³⁰⁰ Ibidem.

³⁰¹ Ivi, p. 15.

³⁰² Ivi, p. 39.

³⁰³ Ivi, p. 21.

verso sud!

Col ginepro d'oro pure i tuoi capelli si librano al di
sopra del mare.

È evidente che le atmosfere ritornano e insieme anche campi semantici affini. Il «navigare coi capelli al vento» di Bachmann si specchia nei «capelli» che «si librano al di sopra del mare» di Celan. Il verbo 'librare' o 'librarsi' richiama concettualmente il «vento» perché è generalmente associato al volo (degli uccelli ad es.) e quindi alle correnti d'aria ascendenti che lo sostengono. (L'io lirico non a caso dipinge di «porpora» le sue «ali come fosse una barca»). Il verbo 'navigare' è semanticamente dipendente dalla parola 'mare', in un effetto di immediata associazione.

E ancora nella poesia *Mareggiare*³⁰⁴, troviamo le figure del coltello, l'onda e il pesce così disposte: «Il Tempo, di fine sabbia, canta fra le mie braccia: io giaccio con lui, un coltello nella destra. Dunque ribolli, onda! Pesce, azzardati fuori!» e ancora «Dove c'è acqua si può vivere un'altra volta[...]». Nella poesia di Celan le rinascite vengono «dall'acqua» e nell'acqua si compiono. In questo *Lied*, specularmente, l'amore viene precipitato in mare e l'io che parla sembra inabissarsi con «la sua scarpa» e le sue insegne «cuore, àncora e croce», quasi volesse morire per annegamento. E questo sprofondare nell'abisso marino è in sé perdita e speranza, certamente un passaggio obbligato: «Poi tornerà. Quando? Non chiedere».

Quest'ultimo verso rimbalza suggestivamente tra l'eco biografica del carteggio, Wuppertal 1957: «Quando parti? E quando ritorni?»³⁰⁵ e quello de *I segreti della principessa di Kagran*³⁰⁶, la storia che Ingeborg integra al romanzo *Malina*, in cui la principessa (Ingeborg) incontra lo straniero (Paul) «che celava il volto nella notte», e gli dice: «Lo so, ci rivedremo». Gli ultimi due riferimenti sopracitati sono successivi ai *Canti di un'isola* e sono qui riportati solo per restituire i toni e le sfumature del dialogo Bachmann-Celan che, tra vita e letteratura, occupa uno spazio trasversale, obliquo, che supera la pagina in lungo e in largo, occupa uno spazio utopico.

V Lied:

È un fuoco sotto terra
e il fuoco è puro.

È un fuoco sotto terra
e pietra liquida.

È un fiume sotto terra
che scorre dentro di noi.

È un fiume sotto terra
e ustiona le ossa

Viene un grande fuoco,
viene un fiume e scorre sulla terra.

Noi saremo testimoni.

³⁰⁴ Ivi, p. 113.

³⁰⁵ I. Bachmann - P. Celan, *Troviamo le parole*, cit., p. 69.

³⁰⁶ I. Bachmann, *Malina*, p. 58.

Al Tu del IV *Lied* subentra il Noi, un *pluralis maiestatis* che, come abbiamo accennato, sovrappone alla memoria individuale quella collettiva. È una stratificazione. E anche l'immagine del *Canto* si sviluppa, in un «*crescendo*»³⁰⁷, su un piano obliquo che da «sotto terra» sale «sulla terra», passando attraverso il corpo («dentro di noi»), fino alle «ossa». Fuoco e acqua percorrono la terra e dal sottosuolo orchestrano un rituale di distruzione e rinascita che chiama in causa l'umano, è appello. L'uomo è testimone di una catastrofe e, ancora una volta, la testimonianza è anche riscatto. Le forze telluriche e della natura rammentano all'uomo l'esistenza di una purezza archetipica, (il fuoco è «puro»), capace di generare una parola vera. I corpi e le ossa ustionate hanno anche un altro livello di significazione, sono parole «oscuri» che alludono letteralmente alle vittime dell'olocausto, ai morti, come nella poesia di Celan, e chiudono il cerchio di rimandi alla storia recente in cui la testimonianza dell'uomo e dell'umano è urgenza, necessità («pietra liquida»).

E sul binomio fuoco-acqua insiste proprio Paul Celan che iscrive le sue rinascite nell'acqua, come nella poesia *In Egitto*³⁰⁸, dove l'«occhio della straniera» è acqua e fonte per la resurrezione delle donne morte, evocate per mezzo della parola. E ancora, nella poesia *Mareggiare*, già citata, Celan scrive: «dove c'è acqua si può vivere altra volta». Nel 1951, allega alla sua missiva per Ingeborg la poesia *Wasser und Feuer (Acqua e fuoco)*³⁰⁹, e lei risponde: «Circa questa poesia: è assolutamente nuova e sorprendente per me, mi sembra che sia stata infranta una corazza di associazioni e si sia aperta una nuova porta»³¹⁰, e continua, come lei stessa afferma, abusando di una sua espressione tratta dalla medesima poesia: «penso che io ero ciò che sono»³¹¹.

Più tardi, l'io celaniano (qui inteso come lirico e biografico), dilatato e disperso nella disseminazione poetica, nella lotta estenuante con una memoria che arde e brucia la carne e le ossa, aggrappato ad una speranza 'disperata', morirà per acqua, suicida nella Senna; mentre Ingeborg, assorbita da un'oscurità sempre più profonda, troverà la morte per fuoco, in seguito a gravi ustioni causate da una sigaretta lasciata accesa nel suo appartamento romano.

³⁰⁷ C. Miglio, *La terra del morso*, cit., p. 74.

³⁰⁸ P. Celan, *Poesie*, p. 71.

³⁰⁹ Ivi, p. 127.

³¹⁰ I. Bachmann - P. Celan, *Troviamo le parole*, cit., p. 47.

³¹¹ *Ibidem*.

Conclusioni.

Condurre una riflessione su due autori come Paul Celan e Ingeborg Bachmann non è stato facile, per diverse ragioni. In primo luogo perché, nonostante in Italia poco sia stato scritto e tradotto, quel poco a mia disposizione ha aperto tante piccole porte, piccoli sentieri che avrei voluto battere fino in fondo e in cui mi sarei felicemente persa per quanto fossero stimolanti e fondamentali, a mio parere, nella comprensione del nostro presente; dunque, primo motivo di difficoltà è stato sicuramente chiudere queste porte e condurre la trattazione nei confini di una tesi di laurea triennale, compilativa. Un altro problema difficile da gestire ma che ho tentato, grosso modo, di ovviare, pur non potendovi affatto prescindere, è la riflessione sul linguaggio e sul valore della testimonianza che, come avrete visto, risulta imprescindibile dalle manifestazioni poetiche di Celan e Bachmann. Questo “mantenersi fedele alla verità” è stato per me motivo controverso, che mi ha spesso imbrigliata nelle sue sabbie mobili, rallentando anche i tempi di scrittura; tuttavia la scrupolosità a cui mi ha destinata mi ha impedito di riportare notizie dubbie o incerte o che non fossero ribadite da più e diverse fonti. Ma non solo, “trovare le parole” adatte a spiegare in modo chiaro e conciso concetti di tale pregnanza storica e filosofica è stato il vero cruccio e l’obiettivo che ho perseguito nel corso di questi mesi, per non tradire Ingeborg, per non tradire Paul. Infine, terza e ultima sfida è stata sicuramente quella di raccontare una storia d’amore, senza che questo amore offuscasse quanto di prezioso e di «esemplare» c’è nell’incontro tra i nostri due poeti, senza che la loro parola venisse circoscritta e ridotta a testimonianza di un evento meramente biografico, senza che la Vita prevaricasse l’Arte. Eppure la Vita c’è e si fa sentire, i poeti stessi, vediamo nel carteggio, ne colgono l’incidenza e la annoverano tra i motivi del loro parlare. Tuttavia è una Vita che parla non solo d’amore, ma anche e soprattutto di storia, di umanità, di responsabilità. Al di là della «spina», delle difficoltà, questo studio si è rivelato il *medium* per interrogare la mia realtà, il presente, in un raggio triangolare teso tra l’io dei poeti e il mio io “in ascolto” che, attraverso gli studi condotti finora circa le opere qui menzionate (storia degli effetti), ha accolto una parola che è ancora vera, ancora fragile, forse più di allora, ancora un «cristallo di

fiato» ma che, nonostante la precarietà, resiste e giunge attraverso il tempo a destare le coscienze. Mi sono inserita nel «cavo ermeneutico» del momento storico e letterario qui trattato, come lettrice prima e autrice di questo testo poi. Ho trovato il mio posto in questa costellazione e da qui, attraverso altre parole, altre storie, ho potuto leggere parte della mia.

Epilogo

Riscrittura «a fronte»

da **Paul Celan**, *Silenzio!*

[...]

Silenzio! La spina ti penetra

più a fondo nel cuore:

essa fa lega con la rosa.

Ingeborg Bachmann, *Nella bufera di rose*

Ovunque ci volgiamo nella bufera di rose,

la notte è illuminata di spine, e il rombo

del fogliame, così lieve poc'anzi tra i
cespugli,

ora ci segue alle calcagna.

Rosa Tortora, *Riscrittura «a fronte»*

La rosa spezzata dal vento

caldo, più non infuria.

Attende che l'acqua inondi

il tempo dell'ultima ora,

perché la corolla trionfi

sulla spina adunca e la nube,

tronfia, si dissipi tra le onde.

Bibliografia

OPERE CITATE IN ORDINE ALFABETICO

Abbagnano, Nicola-Fornero, Giovanni, *Il Nuovo protagonisti e testi della filosofia*, vol. 3B, Paravia, Varese 2007.

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

Bachmann, Ingeborg, *Diario di Guerra*, a cura di Hans Höller, traduzione di E. Dell'Anna Ciancia, Adelphi, Milano 2011.

- *Il dicibile e l'indicibile. Saggi radiofonici*, a cura di B. Agnese, Adelphi, Milano 1998.
- *In cerca di frasi vere*, colloqui e interviste a cura di C. Koschel e I. Weidenbaum, traduzione di C. Romani, Laterza, Bari-Roma 1989.
- *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, traduzione di M. G. Manucci, Adelphi, Milano 2010.
- *Malina*, traduzione di M. G. Manucci, Adelphi, Milano 2010.
- *Poesie*, a cura di M. T. Mandalari, Guanda, Parma 2004.
- *Kritische Schriften*, a cura di M. Albrecht e D. Götsche, Piper, München 2005.

Barbotin, Edmond, *Qu'est-ce qu'un texte? Éléments pour une herméneutique*, Corti, Paris 1975.

Bertoni, Federico, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Ledizioni, Milano 2011.

Bevilacqua, Giuseppe, *Eros - Nostos - Thanatos*, introduzione a P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998.

- *Introduzione*, in Paul Celan, *La verità della poesia. Il Meridiano e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993.

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1983, trad. it. di E. Zoratti, *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996.

Böttiger, Helmut, *Wir sagen uns Dunkles*, Deutsche Verlags-Anstalt, München 2017.

Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955; trad. it. di G. Zanobetti e G. Fofi, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1966.

Calzoni, Raul, *La letteratura tedesca del secondo dopoguerra. L'età delle macerie e della ricostruzione (1945-1961)*, Carocci, Roma 2013.

Celan, Paul, *Allocuzione. In occasione al conferimento del Premio Letterario della Libera Città Anseatica di Brema*, in *La verità della poesia. Il Meridiano e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993.

- *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausagabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Bernhard Böschenstein e Heino Schmuil, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.
- *La verità della poesia. Il Meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993.

- *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998.
- *Selected Poems*, tradotti e introdotti da Micheal Hamburger, Penguin, Harmondsworth 1988.

Culler, Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca 1982; trad. it. di Sandra Cavicchioli, *Sulla decostruzione*, Bompiani, Milano 1988.

Deleuze, Gilles-Guattari, Félix, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967; trad. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso, A. C. Loaldi, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 2006.

- *Margini – della filosofia*, traduzione di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997.
- *Positions*, Minuit, Paris 1972; trad. it. *Posizioni*, Bertani, Verona 1975.

Foucault, Michel, *Utopie Eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2006.

Fusillo, Massimo, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2016.

Gadamer, Hans Georg, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen 1960; trad. it. di G. Vattimo, *Verità e Metodo*, Bompiani, Milano 1983.

- *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, a cura e traduzione di Franco Camera, Marietti, "Collana di filosofia", I ed., Genova 1989.

Hamacher, Werner-Menninghaus, Winfried (a cura di), *Paul Celan. Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.

Hamburger, Micheal, *Introduction*, in Paul Celan, *Selected Poems*, tradotti e introdotti da Micheal Hamburger, Penguin, Harmondsworth 1988.

Hirsch, Eric Donald, *Validity in Interpretation*, New Haven – Yale University Press, London 1967; trad. it. di G. Prampolini, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1973.

Höller, Hans-Stoll, Andrea, *Il segreto epistolare delle poesie. Conclusione poetologica*, in I. Bachmann - P. Celan, *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, a cura di B. Badiou, H. Höller, A. Stoll e B. Wiedemann, Nottetempo, Roma 2010.

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

Ingarden, Roman, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Max Niemeyer, Tübingen 1968; trad. ingl. di R. A. Crowley e K. R. Olson, *The Cognition of the Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston 1973.

Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, Fink, München 1976; trad. it. di R. Granafè e C. Dini, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna 1987.

Jauss, Hans Robert, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria, II: Domanda e risposta, studi di ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1988.

- *History of Art and Pragmatic History*, in *Toward an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982.

Johnson, Barbara, *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1980.

Marenco, Franco, *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007.

Miglio, Camilla, *La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*, Quodlibet, Roma 2012.

- *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Roma 2010.

Muzzioli, Francesco, *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma 2005.

Poulet, Georges, *Phenomenology of Reading*, «New Literary History», 1, 1969.

- *Point de vue du critique: Lecture et interpretation du texte littéraire*, in E. Barbotin, *Qu'est-ce qu'un texte? Éléments pour une herméneutique*, Corti, Paris, 1975.

Sartre, Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1986; trad. it. di E. Bottasso, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 1976.

- *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1985; trad. it. di D. Tarizzo, *Che cos'è la letteratura? Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, Il Saggiatore, Milano 2009.

Specchio, Mario, *Cronologia*, in P. Celan, *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998.

Treder, Uta, *Il re nero: saggi di letteratura femminile tedesca*, Editori Riuniti, Roma 1993.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, a cura di A. G. Conte, Einaudi, Torino 1989.

CARTEGGIO CITATO

Bachmann I. – Celan P., *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, a cura di B. Badiou, H. Höller, A. Stoll e B. Wiedemann, Nottetempo, Roma 2010.