

rente nei suoi ultimi testi. Attraverso Hamesh in lei si è risvegliato qualcosa che solo col tempo potrà riconoscere in tutta la sua portata. L'ardente desiderio di «essere liberi», di «studiare, lavorare, scrivere» sarà presto strettamente collegato all'esperienza degli esiliati ebrei, e niente più apparirà in modo univoco.

È tempo che si sappia!
Il codice segreto dell'amore

Il 24 giugno 1949, un anno dopo la primavera di Vienna, Ingeborg Bachmann scrive a Paul Celan a Parigi: «Ci ho pensato spesso, *Corona* è la tua poesia più bella, 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».

Il sentimento di anelare a qualcosa a lei negato si avverte presto in Ingeborg Bachmann, vi orbitava attorno già nei suoi primi testi in prosa come *Il traghetto*. Ma ormai Celan è un «signore» difficilmente separabile dalla vita della Bachmann, né relegabile ad altre sfere, perché esiste in carne e ossa. Il tono delle lettere a lui indirizzate, dopo la sua partenza da Vienna, si differenzia sostanzialmente dal tono delle lettere a Hans Weigel.

La poesia *Corona* è un testo intimo e codificato della loro relazione. Da molte allusioni postume emerge chiaramente che dietro l'«amata» evocata nei versi si cela l'esperienza concreta di Celan con Ingeborg Bachmann. *Corona* è una delle ventiquattro liriche della raccolta *Papavero e memoria* che l'autore le dedicherà, apponendo a ognuna la scritta «Per te». La Bachmann è desiderata come la «straniera», già intenzionalmente citata, e in *Corona* la lontananza tra i due amanti viene superata sul piano artistico. Questa è la poesia a cui entrambi alluderanno più spesso negli anni successivi. Il riferimento della Bachmann al fattore «tempo» nella lettera succitata, un anno dopo il loro incontro a Vienna, è solo l'inizio. Passaggi di *Corona* diventano frasi rituali che verranno usate nel corso della loro relazione co-

me reciproca conferma: «Ci guardano dalla strada» oppure «È tempo che si sappia!» Quello che a Natale 1948 la Bachmann scrive a Celan in una prima lettera non spedita non è da riferirsi concretamente a *Corona* ma, comunque, all'effetto di riverbero prodotto dalla lirica. La primavera condivisa l'anno prima è rievocata nelle parole: «È stata bella, come le poesie e la poesia che abbiamo fatto insieme».

Il discorso della «poesia che abbiamo fatto insieme» ha un sapore erratico e non è dimostrabile concretamente. Nella formulazione c'è però qualcosa di nascosto di cui, peraltro, non si trova traccia in nessun archivio. In ogni caso le «poesie» sono il metro della loro relazione, ne sono il fondamento. Della loro specificità fanno parte sostanzialmente anche dei lati oscuri, e questa forma di oscurità trova forse in *Corona* la sua espressione più compiuta. Il verso «Ci diciamo l'oscuro» è il codice del loro amore. Più avanti Celan lavorerà a una conferenza sul tema dell'oscurità che gravita attorno alla sua definizione di poesia. «La poesia è scura perché questo è poesia» annota, e dunque si tratterebbe della parte più intima, dell'esistenza stessa, della poesia. E aggiunge che proprio per questo si fonda su un incontro e una conversazione.

Corona fu scritta a Vienna e sembra dire segretamente molto di più sul rapporto tra la Bachmann e Celan di quanto riescano dati e documenti concreti.

Corona

Dalla mano l'autunno mi brucia una sua foglia: siamo amici.
Sgusciamo il tempo dalle noci e gli insegniamo a camminare:
il tempo torna indietro, nel guscio.

Nello specchio è domenica,
nel sogno c'è chi dorme,
la bocca dice il vero.

Il mio occhio scende giù al sesso dell'amata:
ci guardiamo,
ci diciamo l'oscuro,
ci amiamo l'un l'altra come papavero e memoria,
dormiamo come vino nelle conchiglie,
come il mare nel raggio sanguigno della luna.

Stiamo abbracciati alla finestra, ci guardano dalla strada:
è tempo che si sappia!
È tempo che la pietra accetti di fiorire,
che l'affanno faccia battere un cuore.
È tempo che sia tempo.

È tempo¹⁰.

Nella lirica si parla di un accordo sulle possibilità insite nella poesia, la quale può fissare un preciso istante e, sebbene questo ineluttabilmente passi, ha comunque una sua durata. Che questo istante sia un istante d'amore diviene chiaro nel corso della poesia, come pure il fatto che i due amanti incarnino dei contrasti. *Corona* racchiude una galleria d'immagini in cui sia Ingeborg Bachmann che Paul Celan possono riconoscersi in ogni momento e senza che ciò sia subito visibile all'esterno. Essi sono in grado di intendersi sul tempo e sul poetare semplicemente evocando tali immagini.

Nella lirica si parla innanzitutto delle comunanze tra il poeta e l'autunno, al cui centro c'è la «foglia», parte dell'autunno ma anche del poeta. La foglia nella mano del poeta ha evidenti in sé i segni della stagione. Non è più verde né vigorosa e, vivendo un momento di transizione, oscilla in un intervallo fra maturazione e appassimento, in uno stadio nel quale prima di sfiorire pare voler concentrare tutte le sue forze e avvampare da dentro. Contrariamente all'estate – alla vita, all'istante, al fluire fulmineo – l'autunno è il momento in cui questo fluire fulmineo diviene consapevole, è il momento in cui la vita può rendersi poesia.

Entrambi, il poeta e l'autunno, stanno sulla soglia tra una vita scandita dai momenti e il ricordo. Nell'autunno il contrasto tra estate e inverno viene sospeso per un po', è al contempo compimento e fluire. Il soggetto «Noi», che contrassegna i primi due versi, riunisce l'«Io» e l'«autunno». Entrambi portano qualcosa a maturazione: «Sgusciamo il tempo dalle noci e gli insegniamo a camminare». Ma è solo un istante di un determinato ciclo. Il tempo, sebbene in certe situazioni esista, alla fine sfugge sempre. E, sebbene possa divenire fecondo per il poeta, non impedisce che questi non se ne ritrovi in balia. Il «tempo» verso il quale va la poesia è duplice.

Si possono infatti distinguere due categorie di tempo: da un lato quello della reversibilità e della linearità, ovvero il tempo della «Storia», dall'altro quello dei processi ciclici, ovvero giorno e notte o le stagioni. Il tempo della linearità implica cambiamento, il tempo dei cicli implica mantenimento. «Sgusciamo il tempo dalle noci e gli insegniamo a camminare: / il tempo torna indietro, nel guscio»: qui tempo lineare e tempo reversibile si toccano. Quando l'istante diviene concreto, l'io conosce se stesso. Ma simultaneamente si rende conto del processo del fluire: il singolo istante è irripetibile.

Si tratta di un'esperienza centrale, che costituisce il presupposto per creare un deposito dei ricordi, e dunque la memoria. Essa media tra il tempo che scorre linearmente e il ritorno, un processo che va inteso in costante evoluzione. Consapevolmente viene percepito ciò che fluisce, ovvero la Storia; tuttavia il cerchio chiuso in sé del ritorno si sottrae alla riflessione. Qui il consapevole e l'inconsapevole possono intersecarsi. Attraverso gli impulsi del momento quelle esperienze non immediatamente accessibili possono divenire attualizzabili.

In un'occasione Celan parlò della «specchiabilità del Tu». Il poeta era sempre alla ricerca di nuove espressioni per definire il difficile rapporto tra l'Io e il Tu. Nei *Quaderni*

di Malte Laurids Brigge di Rilke, una lettura fondamentale per Celan, c'è una scena in cui l'Io del testo sta davanti a uno specchio e percepisce di non essere accolto. Lo specchio rivela se l'Io è sicuro di se stesso – un'immagine che Rilke riprende negli «angeli» delle *Elegie duinesi*. In tale dialettica si colloca anche il verso dello «specchio» in *Corona*. La domenica media tra l'istante e l'eternità e la poesia prosegue in quella direzione. «Nel sogno c'è chi dorme»: è un raccogliersi, è il sonno inteso come nuovo inizio, come il cammino lungo il quale la poesia arriva a se stessa. Questa sarebbe la meta. La poesia, e non la lingua di tutti i giorni nella quale avanziamo incerti, può quindi affermare di sé: «La bocca dice il vero».

A questo punto compare l'amata, che subentra all'autunno, e il pronome personale «Noi» diviene un noi poetico. È come un manifesto: due poeti si sincerano del loro amore. L'originale recita *zum Geschlecht der Geliebten* (al sesso dell'amata): mediante l'anafora, la ripetizione del prefisso *ge-*, è anticipato il tempo del *Ge-dächtnis* (memoria). Il tentativo della poesia consiste nell'unificare, in un istante statico, il fugace e l'eterno. L'Io del poeta si fonde con quello dell'amata in una sorta di ebbrezza e viene sostituito dal processo lirico: «Ci guardiamo, / ci diciamo l'oscuro».

La conversazione ha luogo, ma accade in un crepuscolo, in un limbo tra il giorno e la notte, tra la notte e la mattina, tra le parole e il silenzio. Le zone chiare della consapevolezza non sono il luogo dell'«oscuro». Questo è qualcosa d'incomprensibile, d'incerto, e tuttavia il movimento va in una direzione univoca. La distanza «tra la bocca dice il vero» e «ci diciamo l'oscuro» si accorcia sempre più. Istante e ricordo, l'irripetibile dei sensi e il capire della mente, arte e vita non devono più contraddirsi. L'«oscuro» di cui si parla corrisponde dunque al divenire della poesia, a una forma che è tracciata dallo stato senza tempo di quelle sfere dove la consapevolezza non arriva, e che è alla ricerca di qualcosa di nuovo.

Nell'amore il tempo è abrogato. Esiste solo il tempo individuale del vivere. L'amore è la sincope nel processo del ricordo, del lutto, della perdita; «papavero e memoria» sono i due poli tra i quali si muovono le esperienze. La lirica parla dell'esperienza degli amanti, in una dimensione tra l'istante e l'eternità, ma parla anche dell'esperienza del poeta. «Papavero e memoria»: viene così misurato il divario tra quello che l'autore tenta e l'oggetto del confronto – «Sgusciamo il tempo dalle noci e gli insegniamo a camminare» e «il tempo torna indietro, nel guscio».

La poesia passa attraverso l'ebbrezza; l'amore segue lo stesso decorso del processo lirico conservandone la forma. Nel suo discorso in occasione del conferimento del Premio Büchner, Celan graviterà attorno a questo fondamentale paradosso: «La poesia: questa patente d'infinito offerta a quanto è pura mortalità e vanità!»

«Vino» e «mare» appartengono alla sfera inebriante, «conchiglie» e «luna» a quella statica profonda. Ma tra «conchiglie» e «mare» c'è un nesso indissolubile, che si perpetua quando si tiene una conchiglia all'orecchio: si sente un mormorio, è il suo circolo sanguigno. Nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* s'incontra una considerazione che pare riflettersi nel verso di Celan: «Poiché i versi non sono, come crede la gente, sentimenti (che si hanno già presto), sono esperienze. [...] Si devono avere ricordi di molte notti d'amore, nessuna uguale all'altra [...] E anche avere ricordi non basta. Si deve poterli dimenticare quando sono molti, e si deve avere la grande pazienza di aspettare che ritornino, poiché i ricordi di per se stessi ancora non sono. Solo quando divengono in noi sangue, sguardo e gesto, senza nome e non più scindibili da noi, solo allora può darsi che in una rarissima ora sorga nel loro centro e ne esca la prima parola di un verso».

C'è infine un momento di assoluta comunanza: «Stiamo abbracciati alla finestra, ci guardano dalla strada». La finestra media tra l'esterno e l'interno, tra gli amanti e l'am-

biente circostante. Questo è un luogo dell'utopia. E questa utopia si trascina dietro una catena di imperativi, invocando ripetutamente «È tempo». La poesia va in quella direzione. Lo sforzo di mettere insieme i contrasti è sempre più evidente: «È tempo che si sappia!» Il tempo – che passa – e il sapere – che resta – si disgiungono, la poesia li costringe a stare insieme in un imperativo che si trascina dietro altri imperativi. L'invocazione ripetuta «È tempo» è pervasa dal rapimento mozzafiato dell'esperienza amorosa. La lirica va verso se stessa.

Nei versi finali c'è un rallentamento, una progressiva decelerazione; l'ultima riga simboleggia la tregua, il momento presente, un vuoto temporale nel momento presente, in cui si colloca la poesia. «È tempo»: quest'ultimo, isolato verso, è come un approdare alla quiete, un superamento dei contrasti. Esprime qualcosa d'impossibile. L'impossibile diviene possibile nella lirica. Il circolo, dal quale la poesia vorrebbe evadere, è presente in essa stessa. I primi versi vengono ripresi negli ultimi, seppure in un nuovo ciclo del ritorno, come un albero che forma sempre nuovi anelli di crescita. «Il tempo torna indietro, nel guscio»: l'esperienza dell'inizio si ripete nell'ultima strofa ma trascende grazie al lirismo.

Il gioco metrico di dattilo e anapesto – l'abbracciarsi delle sillabe accentate e delle due non accentate, la ghirlanda, ovvero il ritorno, da cui non si può evadere – viene designato dal titolo di questa poesia. Il significato primario di «corona» è nel termine latino *corona*, dunque corona nel senso di ghirlanda. Un significato secondario, a quanto pare, tuttavia determinante per questa poesia: «corona solare», la parte più esterna dell'atmosfera del sole, visibile solo durante un'eclissi totale. In una simile oscurità splende anche questa poesia.

La Bachmann e Celan individuano presto in *Corona* una sorta di codice segreto del loro amore. È il poetare che fonda la loro alleanza, in esso i contrasti possono essere superati e fatti confluire in qualcosa di comune, e questi versi

di Celan lo dimostrano esemplarmente. *Corona* domina tra le poesie che probabilmente risalgono al breve tempo trascorso assieme a Vienna, un tempo di cui entrambi «sapevano», come recita il verso. E a questo sapere cercheranno di restare saldi, nonostante gli ostacoli, le ripercussioni e le impennate.

Dalla campana di vetro *Celan a Parigi*

Come prevedibile, lasciata Vienna nel 1948, Celan sentì il richiamo di Parigi. Doveva divenire il punto di fuga, un luogo lontano dalle calamità tedesche e con una sua storia carica di fascino. Vienna, e quindi anche Ingeborg Bachmann, sembravano allora solo una fermata di passaggio. Celan sapeva che a Parigi avrebbe incontrato altri compatrioti in esilio. La sua prima impressione nella capitale francese fu di tornare ai tempi di Bucarest, ai tempi dei giochi di parole e degli amici poeti. Parigi era il centro delle lingue romanze e il romeno, che era stato fin dalla nascita di Celan la lingua della sua nazionalità, rientrava tra queste. Suo migliore amico diventò Isac Chiva, originario della cittadina romena di Iași che Celan aveva conosciuto a Budapest fuggendo da Bucarest. Chiva avrebbe fatto carriera come antropologo sociale. Celan frequentava perlopiù gli ambienti degli immigrati dell'Europa orientale – tra i suoi amici c'era anche Serge Moscovici. Sbarcava il lunario con lavoretti saltuari e studiava alla Sorbonne. Nel 1950 ottenne la *Licence ès Lettres*, la laurea in lettere. Oggi è difficile immaginare la sua misera stanza all'ultimo piano dell'Hôtel d'Orléans in rue des Écoles nel Quartiere latino, una zona ora lussuosamente rimodernata. A pochi passi dalla pensione vi era una pasticceria boema; la vetrina con la torta ai semi di papavero e la focaccia con *powidln*, la composta di prugne, doveva destare in Celan reminiscenze della *Heimat* perduta: la madre era infatti originaria della Boemia.

A Parigi la lingua tedesca pareva essere stata meno devastata. Un giorno, verso la fine della sua vita, Celan avrebbe mostrato alla studentessa americana Esther Cameron la