

Indice

| | |
|---|----|
| Indice..... | 3 |
| Introduzione..... | 4 |
| Dalla <i>Sabbia</i> alla <i>Neve</i> . Accettando un dono che porta con sé destino..... | 4 |
| 0. Bio-bibliografia..... | 7 |
| 0.1 Dalla <i>Terra del pane</i> al ponte Mirabeau..... | 7 |
| 0.2 Quarantatremiladuecentocinquantasei parole prima del silenzio..... | 11 |
| 1. «Latte nero». L'infanzia del più grande traduttore del Novecento..... | 13 |
| 1.1 “Attorno alla parola si addensa la neve”..... | 13 |
| 2. Il 20 gennaio: “il senso delle proprie date”..... | 17 |
| 2.1 « <i>Mein Judenfleck</i> »..... | 17 |
| 2.2 Parola ventura sullo gnomone dei meridiani..... | 20 |
| 2.3 Il verbale della riunione sulla soluzione finale..... | 23 |
| 2.4 Il partigiano dell'assolutismo erotico..... | 29 |
| 2.5 Come si parla alla pietra..... | 33 |
| 3. Cristallo di respiro e metafore che collidono..... | 36 |
| 3.1 «Poesia, invidia la cristallografia!»..... | 36 |
| 3.2 Alla ricerca dell' <i>Atemkristall</i> | 39 |
| 3.3 <i>Wortmond</i> vs. <i>Genicht</i> . Alla ricerca di una gruccia e di un'ala..... | 53 |
| 4. Appunti di poetica: il Meridiano e la stretta di mano..... | 60 |
| 4.1 «Viva il re!»: la controparola che strappa i fili..... | 60 |
| 4.2 «Ma la poesia parla!»..... | 64 |
| 4.3 Il respiro-poesia alla luce dell'utopia..... | 67 |
| 4.4 «Dove il tempo dice la parola di soglia»..... | 70 |
| 5. «Tutti i poeti sono ebrei». L'ebraismo di Paul Antschel..... | 75 |
| 5.1 «Le poesie sono progetti esistenziali»..... | 75 |
| 5.2 «Il tacere non è vero tacere». Conversazioni..... | 78 |
| 5.3 Vivendo nella patria invisibile..... | 81 |
| 6. Neve e silenzio. Paul Celan e la lingua materna..... | 84 |
| 6.1 Il dolore dorme con le parole..... | 84 |
| 6.2 «Il tedesco di risciacquatura»: <i>Muttersprache</i> vs. <i>Mördersprache</i> | 88 |
| 6.3 «Nostro figlio lo sa e dorme.»..... | 91 |
| Conclusione..... | 95 |
| « <i>Dein unumstößliches Zeugnis</i> »..... | 95 |
| Bibliografia..... | 97 |

Introduzione

Dalla *Sabbia* alla *Neve*. Accettando un dono che porta con sé destino.

« **Io** non faccio “letteratura”. *La mia vita, la nostra vita, quella di mia moglie e di mio figlio Eric, che adesso ha sei anni e mezzo, è stata davvero sconvolta dai Signori Tedeschi, che sono rimasti proprio gli stessi.*»¹. Così scriveva Paul Celan in una lettera del 19 gennaio 1963. In quest’affermazione c’è tutta la specificità della poesia celaniana.

Specificità con cui si sono confrontati grandi maestri del pensiero come Adorno, Heidegger, Gadamer, Levinas e Derrida. Dietro ogni confronto è palpabile la volontà di accogliere quel dono² insito nella *poesia-soglia* di Paul Celan.

*Poesia-soglia*³: soglia tra memoria e dimenticanza, soglia in cui si rende possibile l’incontro con la **testimonianza** del “maggior poeta europeo del periodo successivo al 1945”⁴. È un incontro voluto e cercato, incontro-confronto anche con la concezione che dell’arte ha Celan. Quest’incontro poteva avvenire soltanto nello spazio del *Gedicht*, la parola che il poeta ha cercato INFONDOALLANEVE. Lì, tra i “sassi muti” da conquistare per tracciare un percorso che, sin d’ora, ci impegniamo a riprendere e continuare.

L’intima coesione che caratterizza l’opera di Paul Celan, ravvisabile nell’unità tematica che collega le prove giovanili della *Sabbia dalle urne* alle ultime, criptiche e postume di *Parte di neve*, ci autorizza — in virtù del principio ermeneutico della circolarità tra le parti e il tutto — a cercare nel corpus poetico un punto attraverso cui guadagnare l’inizio. Abbiamo scelto di “attraversare” la soglia delle ventuno poesie del ciclo *ATEMKRISTALL*, uno dei risultati più notevoli di tutta l’opera celaniana.

Sulla scia di quella «possibilità condizionale di partecipazione intellettuale-emotiva»⁵ che caratterizza ogni approccio interpretativo, premettiamo sin da queste primissime righe che abbracciamo l’interpretazione che del ciclo ha dato Giuseppe Bevilacqua, storica “voce italiana” di Paul Celan.

¹ La lettera, diretta a Tanja Adler-Sterberg, è riportata per intero in Ilana Shmueli, *Di’ che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970*, a cura di Jutta Leskien e Michele Ranchetti, Quodlibet, Macerata 2003, p. 23-24.

² “Le poesie: sono anche regali - regali per chi è attento, regali che portano con sé destino.” Paul Celan, *Lettera a Hans Bender*, in Paul Celan, *La verità della poesia. Il Meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Einaudi, Torino 1998, p. 58 (d’ora in poi citato come «VP»).

³ «La poesia è allora espressione di transizioni, di affetti e di passioni, di sentimenti che indicano passaggi» in Ubaldo Fadini, “La scrittura dei corpi. Su Paul Celan” in «aut aut» n. 228, p. 85.

⁴ George Steiner, *DOPO BABELE. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 2004, p. 225.

⁵ Emilio Garroni, *L’arte e l’altro dall’arte*, Laterza, Bari 2003, p. 137.

Nel farlo, terremo presente anche la monografia che Hans Georg Gadamer ha dedicato al ciclo *ATEMKRISTALL*, sottolineando però come il grande ermeneuta, trincerandosi dietro la sua concezione a-metodica della verità, riesca a dare quanto meno “personalissime” interpretazioni di alcune poesie del ciclo.

Tra le molteplici differenze d’approccio degli interpreti con cui continuamente ci confronteremo, c’è almeno un vistoso punto di contatto. Esso riguarda la primissima sensazione che accomuna i lettori di Celan. Le poesie di Celan (spesso) sembrano impenetrabili, soprattutto quelle dell’ultimo periodo.

Dinnanzi alla complessità di alcune metafore celaniane il lettore ha la sensazione di doversi confrontare con le *kenningar*⁶ degli antichi Germani. Più che leggere, si cozza contro il testo, un testo che, per usare un’espressione del ciclo, sembra quasi prenderci a cornate. A tal proposito Giuseppe Bevilacqua ha parlato di un azzardo che di necessità accompagna ogni lettura: «chi vuole interpretare la poesia di Celan deve abituarsi al rischio»⁷.

Gadamer è riuscito a condensare le sensazioni connesse a questa principale difficoltà in quella che suona come una sentenza non appellabile: «le poesie di Celan ci raggiungono, ma noi non riusciamo a coglierle»⁸.

Consci di questo rischio sempre latente, nell’accostarci all’intima unità del ciclo, cercheremo soprattutto la *centralità* e la *ricorrenza* del tema della “testimonianza” che sta lì ad aspettare nel favo di ghiaccio. Sta lì, rinchiusa nel cristallo di respiro. Messa da parte l’arte-sabbia delle prove giovanili, tutta la parabola umana e poetica di Celan coincide nel costante sforzo verso questo ATEMKRISTALL. In questo conato la sua poesia accantona la sua natura di *nullapoesia*, tende a diventare *parola di luna*. L’io del ciclo deve scivolare in fondo alla neve, solo lì può rispondere alla sfida lanciata dal celeberrimo monito adorniano sulle possibilità della Poesia nel dopo-Auschwitz. Il poeta si gioca la vita in questa sfida. Conosciamo già il tragico epilogo: Celan ha scelto infine il silenzio in fondo allo scorrere della Senna.⁹

⁶ Sono quelle metafore così complesse che trasformano i componimenti poetici degli antichi Germani in enigmi.

⁷ Giuseppe Bevilacqua, *Lecture celaniane*, Le Lettere, Firenze 2001, p. 90. (Corsivo mio).

⁸ H. G. Gadamer, *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, tr. it. di F. Camera, Marietti, Genova 1989, p. 3.

⁹ In questo contesto prendiamo semplicemente atto del suicidio del poeta. Ogni ulteriore parola sarebbe inutile. Dietro ogni suicidio c’è un mistero e una dignità su cui non deve essere lecito indagare.

Il nostro percorso si articolerà in sei capitoli. Partiremo da un appunto bio-bibliografico in cui cercheremo di sottolineare gli snodi fondamentali della vita del poeta. Un unico filo, dall'infanzia tra gli alberi di gelso di Czernowitz al ponte Mirabeau.

Nel primo capitolo la nostra attenzione sarà focalizzata soprattutto sull'infanzia di Celan e sul suo rapporto con i genitori. Nello sviluppo della sua poesia e della sua poetica, la madre e soprattutto la lingua della madre, il tedesco, rimarranno centrali. Cercheremo appigli tra i versi del "ciclo della testimonianza" e quelli della prima fase, l'arte-sabbia, combattuta tra la necessità di coltivare la memoria e la dolce pace del papavero.

Il secondo capitolo ruoterà intorno a una data: il 20 gennaio. Il 20 gennaio del 1942 fu presa la decisione della «soluzione finale».

Il terzo capitolo rappresenta il fulcro del nostro lavoro, analizzeremo puntualmente i ventuno componimenti del ciclo *ATEMKRISTALL* (confluito poi nella raccolta *ATEMWENDE* del 1967). Nel farlo, come abbiamo già detto, ci lasceremo guidare dalla meritoria analisi di Bevilacqua.

Per il quarto capitolo ci baseremo sui brevi e pregiatissimi appunti di poetica del nostro poeta. Esamineremo con particolare attenzione tre figure chiave: il messaggio nella bottiglia, la stretta di mano e *il Meridiano*. Li accomuna l'apertura all'Altro, tema centralissimo nella riflessione poetologica celaniana.

L'identità ebraica del poeta sarà il tema conduttore del quinto capitolo, cercheremo di coglierla nel fitto dialogo che s'instaura tra la poesia di Celan ed alcuni suoi illustri referenti: Kafka, Adorno, Benjamin, Nelly Sachs e, soprattutto, il poeta Osip Mandelstamm.

Concluderemo spiegando il titolo di questo nostro lavoro: "neve e silenzio". Nel farlo, "rischieremo" confrontandoci con il delicatissimo e importantissimo rapporto tra Celan e la lingua materna.

0. Bio-bibliografia

0.1 Dalla *Terra del pane* al ponte Mirabeau

1920 Paul (*Pessach*) Antschel nasce il 23 novembre a Czernowitz (oggi Cernovcy), in Bucovina. È l'unico figlio di Friederike (Fritzi) Antschel, nata Schrager, e Leo Antschel, entrambi di «confessione mosaica».

1926-27 Scuola elementare tedesca. Nonostante le difficoltà economiche, Paul frequenta il Meisler-Kindergarten, asilo fra i più esclusivi dove il tedesco è lingua ufficiale. Sarà la madre, in particolare, a trasmettere al figlio l'amore per la lingua e la letteratura tedesca.

1927-30 Scuola elementare ebraica. Le lezioni si svolgono in ebraico.

1930-35 Ginnasio statale rumeno. Le lezioni si svolgono in rumeno.

1934 Bar Mizwà, la cerimonia della maggioranza religiosa. Antschel lavora in un'organizzazione giovanile comunista.

1935-38 Ginnasio statale ucraino. Le lezioni si svolgono in tedesco.

1937-1938 Sono di questi anni le prime poesie che si siano conservate.

1938 *Giugno*. Esame di maturità.

9-10 novembre Viaggio a Parigi, passando per Cracovia e Berlino. Poi Facoltà di medicina a Tours.

1939 *Luglio*. Ritorno a Cernowitz.

Settembre. Corso di laurea in romanistica presso la facoltà di lettere.

1940 *20 giugno* L'Armata Rossa entra a Cernowitz.

Estate. Paul conosce l'attrice Ruth Lackner.

Settembre. Corso di laurea in romanistica e slavistica.

1941 *5-6 luglio* Cernowitz è occupata dalle truppe rumene, seguite poco più tardi dalle SS, reparto operativo D. Entro fine agosto vengono uccisi oltre 3000 ebrei.

11 ottobre Viene costituito il ghetto di Cernowitz. Prime deportazioni in Transnistria. Paul viene comandato al lavoro forzato in città.

1942 *Giugno* Seconda ondata di deportazioni. Il 27 giugno Paul cerca di convincere invano i genitori a riparare con lui in un buon nascondiglio. Dopo aver litigato col padre, passa la notte fuori di casa. Al ritorno trova la porta sbarrata. Non rivedrà mai più i genitori.

Luglio. Lavoro forzato sulla rete stradale di Tabarasti, nella Moldavia meridionale.

Autunno inverno. Morte del padre, poi della madre nel campo di concentramento di Michailovka, a est del Bug.

1944 Per non incorrere in nuove deportazioni, Paul lavora come assistente in una clinica psichiatrica. Si iscrive poi alla facoltà di anglistica, e ordina le sue prime poesie in due raccolte, donate a Ruth prima della partenza da Czernowitz.

1945 *Aprile*. Paul lascia Czernowitz alla volta di Bucarest. Diventa redattore e traduttore presso la casa editrice *Cartea Rusa*.

1946 Inizio dell'amicizia con Petre Solomon

1947 *2 maggio*. *Todesfuge* viene pubblicata in traduzione rumena (*Tangoul mortii*) con lo pseudonimo «Paul Celan».

Metà dicembre. Fuga a Vienna.

1948 Gennaio. Incontro con Ingeborg Bachmann. Inizia una relazione d'amore.

Febbraio. Diciassette poesie vengono pubblicate dalla rivista viennese *Plan*.

Luglio. Celan si trasferisce a Parigi. Fino al 1953 vive all'Hotel d'Orléans al 31 di rue des Ecoles (5ème), nei pressi della Sorbona.

Agosto. Esce *Egar Jenè. Il sogno del sogno*.

Settembre. Esce *Der Sand aus den Urnen* (La sabbia dalle urne). Celan chiede il ritiro del libro. Inizia gli studi di germanistica e di linguistica alla Sorbona.

1949 Celan conosce il poeta Yvan Goll e sua moglie Claire. Goll morirà il 27 febbraio 1950.

1950 Conseguimento della licenza alla ENS. Pubblicazione degli aforismi "*Gegenlicht*" (Controluce).

1951 *Novembre*. Incontro con la disegnatrice grafica Gisèle de Lestrangé (1927-1991), la sposerà un anno dopo.

1952 *Maggio*. Celan è in Germania per la prima volta dopo il 1938. Legge le sue poesie all'incontro del Gruppo 47 a Niendorf sul Baltico. Rivede Ingeborg Bachmann. Esce la sua prima *Mohn und Gedächtnis*.

1953 Contatti con vari personaggi della cultura francese, fra cui Renè Char. A ottobre nasce il primo figlio, François, che muore poche ore dopo la nascita. La vedova di Yvan Goll

avvia una prima campagna diffamatoria nei confronti di Celan, calunniandolo per un presunto plagio.

1954 Traduzioni di varie opere altrui, fra cui il "Sommario di decomposizione" di E. Cioran, che sarà fra gli ultimi amici del poeta, fino alla morte. Inizia un lungo carteggio epistolare con la poetessa Nelly Sachs.

1955 Cittadinanza francese. Nasce il figlio Eric. Pubblicazione di *"Von Schwelle zu Schwelle"* (Di soglia in soglia), dedicato alla moglie. Continua una intensa attività di traduttore.

1956 Premio letterario del Circolo culturale dell'Associazione federale degli industriali tedeschi.

1957 Sempre più frequenti inviti in Germania, per alcune letture di poesie.

1958 Premio letterario della Città di Brema, per il quale il poeta tiene una significativa allocuzione, in cui identifica la sua poesia con l'immagine del "messaggio in bottiglia".

1959 Inizia il lavoro come lettore di lingua tedesca all'ENS, che continuerà fino alla morte. Continua l'attività di traduttore (importanti le traduzioni da Mandelstamm e Valery). Ad aprile conosce Peter Szondi e Jean Bollack.

Pubblicazione di *"Sprachgitter"* (Grata di linguaggio). In seguito a un mancato incontro con Adorno, scrive un piccolo racconto, dal titolo *"Gespräch im Gebirge"* (Conversazione nella montagna).

1960 Nuove accuse di plagio da parte di Claire Goll, che provocano un profondo trauma psichico in Celan. Sono di quest'anno altri importanti incontri, fra cui quelli con Nelly Sachs, ricoverata a Stoccolma in clinica psichiatrica. In ottobre Celan riceve il premio Büchner, in occasione del quale pronuncia il discorso *"Der Meridian"* (Il meridiano).

1962 Primo ricovero psichiatrico di Celan, in seguito all'aggravarsi di un pesante sentimento di angoscia.

1963 Incontra lo scrittore Franz Wurm, con cui inizia una frequente corrispondenza. In autunno, pubblica *"Die Niemandrose"* (La rosa di nessuno), dedicato alla memoria di O. Mandelstamm.

1964 *Grosser Preis* della regione Nord-Westfalia.

1965 Nuovi soggiorni in clinica psichiatrica. Al Goethe-Institut di Parigi viene esposta l'edizione di lusso di *"Atemkristall"* (Cristallo di respiro), illustrata con le incisioni di Gisèle Lestrangé-Celan.

1967 Nuovo aggravamento delle condizioni psichiche, cui segue un prolungato soggiorno in clinica e la decisione, concordata con la moglie, di vivere da solo in un appartamento nel Quartiere Latino. A luglio, Celan tiene una lettura di poesie a Friburgo e incontra Martin Heidegger nella sua baita a Todtnauberg. In autunno esce *Atemwende* (Svolta del respiro).

1968 Durante i moti studenteschi parigini, Celan si mostra dapprima solidale con la protesta, per poi dissociarsi quando questa ricorre a schemi ideologici autoritari e violenti. In autunno pubblica *"Fadensonnen"* (Filamenti di sole), l'ultima silloge edita in vita.

1969 Ulteriori soggiorni in clinica. A metà anno, pubblicazione di *"Schwarzmaut"* (Pedaggio al nero), una plaquette illustrata con acquerelli, contenente il primo nucleo della raccolta postuma *"Lichtzwang"* (Luce coatta). A fine anno, viaggio in Israele.

1970 Ultime letture pubbliche di poesie, fra cui una a Friburgo:

«Celan lesse davanti a un pubblico scelto e ristretto la serie ancora inedita di *Lichtzwang*. Celan aveva appena finito di leggere e Heidegger ripeté fedelmente alcuni versi; e tuttavia poco dopo il poeta lo accusò di disattenzione [...]. Scosso dall'emozione in quel memorabile giovedì santo Heidegger mi disse: "*Celan è malato – e non esiste cura*"»¹⁰.

In aprile, ultimo seminario all'università, sul "Cacciatore Gracchus", un racconto di Kafka. Presumibilmente **il 20 aprile**, si suicida gettandosi dal ponte Mirabeau nelle acque della Senna. Il cadavere viene ritrovato da un pescatore solo il primo maggio. Postume escono tre raccolte di poesie, che Celan aveva portato a termine prima della morte: nel 1970 *"Lichtzwang"* (Luce coatta); nel 1971 *"Schneepart"* (Parte di neve) e nel 1976 *"Zeitgehöft"* (Dimora del tempo).

¹⁰ Gerhart Baumm, «Quello che Heidegger non disse mai a Celan», a cura di C. Miglio, in "Micromega", n. 4 (1997), pp. 235-36

0.2 Quarantatremiladuecentocinquantasei parole prima del silenzio.

«Indietro, via di qui, gente sommersa,
Andate. Non ho soppiantato nessuno,
Non ho usurpato il pane di nessuno,
Nessuno è morto in vece mia. Nessuno.
Ritornate alla vostra nebbia.
Non è colpa mia se vivo e respiro
E mangio e bevo e dormo e vesto panni»
Primo Levi, *Il superstite*¹¹

Primo Levi nell'ultima strofa della poesia "Il superstite" mette in bocca all'io narrante il fardello che accomuna tutti i sopravvissuti alla *Shoah*; è la pena che ritorna puntuale ed "a ora incerta" a tener compagnia ai *salvati*, l'ossessivo senso di colpa generato dalla loro stessa salvezza. Lo stesso sentimento è un'ombra chiaramente percepibile in quasi tutte le liriche di Celan (eccezion fatta per quelle in cui prevale l'istinto vitale e la pace cercata nel *Mohn*, nel papavero che dà il titolo alla prima¹² raccolta del poeta), nella sua opera, nel suo "parlare oscuro" non c'è mai un riferimento esplicito allo sterminio. Il poeta preferisce straniare il lettore, riferirsi a quella scheggia incarnita sempre con metafore che appartengono a due grandi gruppi semantici: quello della sabbia e quello della neve.

Bevilacqua, nell'analisi di *KEINE SANDKUNST MEHR*¹³, ha notato come la parabola poetica di Celan si dipani intorno a questi due sostantivi che, se consideriamo pure il *libro zero* (il volume "la sabbia dalle urne" pubblicato a Vienna e quasi subito ritirato e ripudiato da Celan dietro la scusa di troppi refusi) tracciano l'inizio e la fine del percorso poetico celaniano:

«E' significativo che la prima raccolta, peraltro poi ritirata, si intitolasse *Der Sand aus der Urnen* (1948), e l'ultima che il poeta abbia direttamente predisposto, anche se poi fu pubblicata postuma, abbia invece avuto il titolo *Schneepart* (Parte di neve).»¹⁴

Dalla Sabbia del *volume zero* alla Neve del postumo *Schneepart*. In mezzo ci sono quarantatremiladuecentocinquantasei¹⁵ parole. 43256 parole prima del silenzio.

¹¹ Ne riportiamo il testo completo: «a BV// Since then, at an uncertain hour./ Dopo di allora, ad ora incerta./ Quella pena ritorna./ E se non trova chi lo ascolti/Gli brucia in petto il cuore./ Rivede i visi dei suoi compagni/ Lividi nella prima luce./ Grigi di polvere di cemento./ Indistinti per nebbia./ Tinti di morte nei sonni inquieti./ Sotto la mora greve dei sogni/ Masticando una rapa che non c'è./"Indietro, via di qui, gente sommersa./Andate. Non ho soppiantato nessuno./Non ho usurpato il pane di nessuno./Nessuno è morto in vece mia. Nessuno./Ritornate alla vostra nebbia./Non è colpa mia se vivo e respiro/E mangio e bevo e dormo e vesto panni".»

¹² La raccolta *La sabbia dalle urne*, pubblicata a Vienna e subito ritirata, è catalogata dalla critica come volume zero.

¹³ G. Bevilacqua, *Lecture celaniane*, cit., p. 177.

¹⁴ G. Bevilacqua, *Lecture celaniane*, cit., p. 180.

¹⁵ Tante ne segna il conta-parole di WORD conteggiando tutte le poesie delle 9 raccolte.

Neve e sabbia sono usati metaforicamente per riferirsi al genocidio ebraico, diventano quasi metonimici (gli ebrei dopo le docce di *zyclon B* venivano cremati, restava solo il fumo nel vento. Ricadevano a terra veicolati dai fiocchi di neve).

Soprattutto la neve. Essa compare già nel *volume zero* sotto forma di *SCHWARZE FLOCKEN*, *fiocchi neri*. Fiochi che bruciano. È la poesia scritta dopo aver ricevuto dal lager di Michailovka («oltre il fiume», in Transnistria) —non si è mai saputo come — la lettera in cui la madre comunica la morte del marito:

Neve è caduta, priva di luce. Una luna
è già due, che l'autunno sotto monacale tonaca
portò un messaggio anche a me, una foglia da ucraini pendii:

« Pensa che è inverno anche qui, per la millesima volta ora
nella terra, dove scorre il torrente più largo:
di Jaakov sangue celeste, benedetto da asce...
O ghiaccio d'un rosso interrestre — guarda il loro Ataman con tutto
Il carriaggio negli oscurantisi soli... Figlio, ah uno scialle,
per avvolgermi dentro, quando luccichi d'elmi,
quando la lastra, la rosea, si fenda, quando neve polverosa si facciano le ossa
di tuo padre sotto gli zoccoli stritolati il canto del cedro...
Uno scialle, uno scialletto anche stretto, ch'io conservi
adesso, che tu a piangere impari, al mio fianco
l'angustia del mondo, che mai sarà verde, o figlio, per tuo figlio! »

Sanguinò, madre, via l'autunno da me, mi bruciò la neve:
cercai il mio cuore, ché piangesse, trovai l'alito, ah, dell'estate.
Era come te.
Mi venne da piangere. Tessei lo scialletto.¹⁶

Considerando tutte le 9 raccolte di Celan, *Schnee* compare 54 volte (nel computo sono compresi i numerosi derivati). È la seconda parola per numero di occorrenze: «che cos'è il ritorno? Forse niente. Forse è un fiocco di neve»¹⁷ così rispondeva Paul in un questionario surrealista nella felice stagione dei *calembours*.

¹⁶ Paul Celan, *Poesie*, trad. di Moshe Kahn e Marcella Bagnasco, Milano, Mondadori 1976, p. 31.

¹⁷ John Felstiner, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, Yale UP, New Haven and London 1995, p. 46. (Trad. mia).

1. «Latte nero». L'infanzia del più grande traduttore del Novecento.

1.1 “Attorno alla parola si addensa la neve”¹⁸

Consapevoli dell'annosa *querelle* ermeneutica sulla legittimità o meno delle informazioni biografiche su Celan — *querelle* che contrappone i due possibili approcci alla sua poesia che sono emblematicamente rappresentati da Gadamer e da Szondi — abbiamo deciso di lasciare da parte tali discorsi sul metodo. Ci limiteremo a richiamare i momenti più significativi della vita del poeta per tentare di recuperare il “senso delle proprie date”. Facciamo nostre le parole di Bevilacqua:

quello sulla vita e sul testo sono due discorsi non omologhi e la loro connessione è destinata a rimanere imprecisabile. Il che tuttavia non significa: inesistente. Un'ulteriore più specifico movente alla cautela discende poi dal fatto che larghe zone, anche importanti, della biografia di Paul Celan sono tuttora pressoché inesplorate o non ufficiali, non utilizzabili¹⁹

John Felstiner riporta nella sua biografia un frammento²⁰ di dialogo tra Paul e un suo amico, il giovane Paul riferendosi alla *Lettera al padre* scritta da Kafka affermò che quel testo rispecchiava la condizione di ogni figlio ebreo.

Risulta illuminante questa scheggia di vita per specificare meglio quella “normale quotidianità” in cui Bevilacqua riassume la giovinezza di Celan. Una cosa è certa, nonostante i numerosi riferimenti a una incomprensione di vedute col padre Leo, il rapporto col padre resta sempre sfuggente. Di stampo radicalmente diverso il continuo dialogo col vero, vivo e vitale ricordo dell'amata madre Fritzi con cui Paul condivideva gli occhi, la bocca e soprattutto la lingua tedesca. Siamo consapevoli che sarebbe sterile — anche se affascinante — ridurre tutto il *corpus* poetico celaniano ad un lungo, lunghissimo dialogo con la “dolce madre” perduta prima che i suoi capelli si facessero bianchi²¹.

La madre incarna soprattutto un referente ideale, l'indispensabile intermediario tra il poeta e quel misterioso destinatario a cui si appellano quelle poesie che sembrano risolversi in *preghiere senza domanda*.

Bevilacqua ha parlato di un'imprecisata figura femminile in cui s'addenserebbero la madre, la sposa e l'idea stessa di donna. È un'interpretazione che rappresenta una delle valide e alterne chiavi che possono farci accedere all'orizzonte di senso del poetare di Celan.

¹⁸ Paul Celan, *Poesie*, trad. e saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, p. 173. (d'ora in poi citato come «Poesie»).

¹⁹ Giuseppe Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, in *Poesie*, p. XIII.

²⁰ John Felstiner, *op. cit.*, p.7: «Celan once told a friend that Kafka's bitter Letter to His Father had to be written over and over again in Jewish homes».

²¹ Cfr. *Poesie*, p. 23: “Bianchi non si fecero i capelli di mia madre”.

C'è una necessità intrinseca, il *Gedicht* (il poema in quanto parola scritta) rappresenta un impellente bisogno che scorna con quell'“atto di barbarie” con cui, secondo Adorno, si identificherebbe ogni tentativo di scrivere una poesia dopo Auschwitz.²² Non è possibile per Paul Celan non scrivere poesie dopo Auschwitz, la sua “poesia insepolta” deve recuperare il ricordo dello sterminio perpetuato da quel popolo che parlava la sua stessa lingua.

Ogni tentativo di opporsi a questo imperativo categorico equivarrebbe a indossare “*a poco a poco una faccia da clown/ specchiata nel Nulla*”.²³

Al poeta hanno strappato i genitori e la spensieratezza della gioventù, può riscattarsi solo in «un fenomeno sublunare, terrestre, creaturale»²⁴: il poema. Questi tre aggettivi ribadiscono l'assoluta natura umana del poetare, il poeta li sceglie con dovizia parlando della poesia del suo “fratello” russo Osip Mandelstamm:

[la poesia] è lingua di un singolo individuo divenuta figura, ed essa possiede oggettività, oggettualità, presenza, presenzialità. Essa si protende nel tempo²⁵

Ricollegandoci alle vicende umane che fanno da sfondo all'intreccio tra *Muttersprache* e concezione della poesia come allocuzione infinita²⁶ comprendiamo bene lo “sciovinismo autoriale” dimostrato da Celan allorché lo bollavano come surrealista *tout court*. Non c'è un verso che non parli per lui e di lui:

Madre, essi scrivono poesie.
Madre, non le scriverebbero, se non ci fosse la poesia, che
io ho scritto, per amor tuo, per amore del tuo
dio.

Paul ha intrecciato “sillabe storpie e diritte”²⁷, le ha tratte dalla sabbia e dalla neve per recuperare se stesso, anche lui morto sei milioni di volte lì, “oltre il fiume”, sotto quei “cieli oscuri”. Si è imposto di farlo, ha rinnegato l'arte sabbia imbevuta nel papavero. Prima del definitivo silenzio doveva ricreare una rosa, petalo dopo petalo, la rosa di Nessuno.

In questo *pastiche* di versi e titoli celaniani c'è in filigrana il senso di quella “poesia insepolta”. Concentriamoci sui versi indirizzati alla madre che abbiamo sopra riportato: appartengono a *Bacca di Lupo*, delicato e commovente canto d'amore in ricordo della

²² T. W. Adorno, *Prismi*, tr. it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino, 1972, p. 22: «La critica della cultura si trova dinnanzi all'ultimo stadio della dialettica tra cultura e barbarie: scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie.»

²³ *Poesie*, p. 1067.

²⁴ VP, p. 49.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ cfr. F. Camera, *Paul Celan. Poesia e religione*, Il melangolo, Genova 2003, p. 38.

²⁷ *Poesie*, p. 401.

madre, ritirato prima della pubblicazione per volere dello stesso Celan. Sarebbe inutile scivolare nelle ipotesi, dietro ogni verso revocato ci possono essere milioni di motivazioni ma vogliamo rischiare lo stesso. E su questo rischio costruiamo l'ossatura stessa di questo nostro tentativo di confronto con l'opera di Celan. Vogliamo forgiare anche noi una di quelle possibili "alterne chiavi".

Come dicevamo, Bevilacqua nel saggio introduttivo alla sua traduzione italiana delle poesie di Paul Celan aveva liquidato nell'etichetta di una "normale quotidianità" l'infanzia²⁸ del poeta. Già il riferimento alla *Lettera al padre* di Kafka con cui abbiamo aperto questo nostro primo capitolo ci fa dubitare che sia davvero stata un normale avvicinarsi di giorni del calendario. Paul, dopo la precoce lettura di *la voce della campana* di Schiller ha iniziato a scrivere poesie, molte per farne dono alla madre. Immaginatoci un bimbetto di sei anni che, estasiato, s'accosta a quel mondo nascosto in quelle sillabe rettiliformi²⁹ tanto diverse dalla lettere quadrate dell'ebraico.

Non ci sono dubbi, la scheggia nelle carni rimane quella notte tra il 27 e il 28 giugno 1942. Paul passa la notte fuori, cerca di convincere almeno la madre a seguirlo ma Leo è irremovibile, alla madre non resta che sottomettersi alla scelta del marito:

[Celan] could never readily give an account of this event of 27 June of 1942.

According to his friend Ruth Lackner, she found him a hiding place in a cosmetics factory. Paul urged his parent to seek refuge with him, but his mother was resigned: "We can't escape our fate. After all, there are already lots of Jews living in Transnistria." (she had no way of knowing that by this time, two-thirds of the Jews deported to Transnistria had died). Paul is said to have had an argument with his father and stormed out. [...]

The next day, when Paul returned home the house was empty, the front door sealed, and his mother and father gone.³⁰

Paul si salva, i suoi genitori, portati via dal "carro serpente" all'inizio dell'estate del '42, moriranno l'inverno seguente sotto quella nevicata di fiocchi che sono ineluttabilmente neri. La madre riesce a spedirgli una lettera in cui comunica l'avvenuto decesso del padre, il poeta la interiorizza, la fa diventare la richiesta straziante di uno scialle, uno scialletto per resistere a quell'autunno troppo lungo e troppo freddo. Ogni sforzo è inutile, la madre viene cancellata dal mondo perché inabile al lavoro, il suo numero è definitivamente eliminato dalla lista dei lavoratori con la stella gialla, riappare in uno dei *libri della morte* e lì resta con la sua "irrefutabile testimonianza".

Possiamo solo immaginare gli sforzi del giovane Paul, il leggere e rileggere quella lettera "sino a straziarsi", la scelta di ancorarsi a qualcosa, a qualunque cosa per non

²⁸ Per maggiori approfondimenti cfr. la tesi di laurea di Paolo Graziani: *Paul Celan, la poesia come infanzia* (disponibile nel sito dello stesso Graziani - www.paolograziani.it).

²⁹ Cfr. Paul Celan, *TODESFLUGE*, in *Poesie*, p. 60.

³⁰ J. Felstiner, *op. cit.*, p. 14.

nafragare con il genere umano perduto. Trova un'ancora nella poesia. Lavora e scrive, scrive e traduce, indossa una lingua dopo l'altra con naturalezza ma le sue poesie restano in tedesco. Si esprimerà sempre nella *Muttersprache* ed attorno a quella lingua Celan s'è accostato «con la propria esistenza[...], ferito di realtà e realtà cercando».³¹

³¹ VP, p. 36.

2. Il 20 gennaio: “il senso delle proprie date”.

2.1 «*Mein Judenfleck*»³²

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

«Vi chiedo soltanto di ascoltare ma non di far parola su quanto sto dicendo in questa cerchia. Ci si pose la domanda: che ne facciamo delle donne e dei bambini? Anche in questo caso mi decisi per una soluzione chiara. Non ritenni giusto sterminare gli uomini — diciamo, ucciderli e farli uccidere — e lasciare crescere i bambini che potranno vendicarsi sui nostri figli e nipoti. Così, si dovette prendere la difficile decisione di far scomparire questo popolo dalla terra. [...]

Del popolo ebraico rimarrà solo qualche resto, tra coloro che hanno trovato rifugio. [...] Ora siete al corrente, e tenete tutto questo per voi. In un lontano futuro, potremmo forse porci il problema se dire qualcosa di tutto ciò al popolo tedesco. Io credo che sia meglio se noi — noi tutti — assumiamo questo compito per il nostro popolo, ne assumiamo la responsabilità»³³.

Anche dopo le forche di Norimberga, le parole di Himmler bruciano. Non c'è altro termine da usare. Rileggerle equivale a gettare liquido ustionante su quella “cicatrice nell'aria” che non può richiudersi. Celan sentiva di essere “solo qualche resto” del popolo di Israele, doveva trasformare il suo canto in grido, ma il suo primo grande successo, *Todesfuge*, era stata subito strumentalizzata come efficace mezzo di catarsi collettiva. Si riempivano la bocca con quei versi così musicali, composti con una melodia e un'armonia mai più cercate. La vollero su tutte le antologie, era un piccolo prezzo da pagare per seppellire subito nell'oblio la scottante questione ebraica. Celan leggeva quella poesia in pubblico con un carisma inarrivabile, ne abbiamo una registrazione disponibile anche su internet: si ferma, soppesa le parole, accelera e poi scivola verso il riguadagnato silenzio. Ma non deve esserci silenzio possibile. Si deve combattere contro quel “compito” che i nazisti invocavano, quella rimozione collettiva che sarebbe facile per tutti, sia gli assassini che per i *salvati*. Una tentazione vitale, lo stesso poeta la accarezza combattuto tra il papavero e la memoria: l'istinto vitale contro il ricordo della *Shoah*, una battaglia impari. C'è la voglia di scivolare dentro i capelli di nuovi amori e da lì accarezzare la possibilità di un nuovo mondo. Quei “cieli oscuri” hanno macchiato tutto il '900, ad essi si possono opporre solo

³² *Poesie*, p. 121.

³³ Dal discorso pronunciato a Posen, 6 ottobre 1943. Citato da Annette Wieviorka in *L'era del testimone* (Cortina, 2000).

veri uomini e vere poesie, ma, paradossalmente, la stessa *Todesfuge* di Celan ha aperto la strada a una serie di epigoni pronti a sillabare il “loro” dolore.³⁴

Quel dolore lo può capire solo chi è stato davvero lì, a bere il *latte nero*, a sentire il *tango della morte* suonato sul ciglio delle fosse comuni. Per fortuna del genere umano non si può arrivare a comprendere, si può solo soffrire vedendo file di donne col cranio rasato e con il loro nuovo nome, un numero bluastro sull'avambraccio. Senza più né capelli d'oro né di cenere, insaccate in vesti grigionere.

Ogni dolore è unico, solo la lingua, in quanto unica carne che ci unisce, può farci tentare di dividerlo. Celan lo comprende, tentenna per qualche altra poesia ma poi quel dolore trova il suo naturale sfogo. Niente più armonia, niente più riferimenti espliciti. La lingua deve abbracciare il dolore e traghettarlo attraverso le “rapide della tristezza”. Deve essere una lingua nuova, ritemperata, ricca. Non più solo scenari idilliaci e metafore efficaci ma irrimediabilmente limitate. Le metafore devono essere condotte all'assurdo. È l'unico modo. Con questa nuova consapevolezza Celan abbraccia un suo ideale fratello a cui ha dato voce in una delle sue magistrali traduzioni: Osip Mandelstamm.

È un incontro iniziatico in cui l'esule di Czernowitz cerca e trova una nuova alba:

il nome Osip ti viene incontro, tu gli racconti
quel che sa già, lo prende, te lo prende, con mani
tu gli stacchi il braccio dalla spalla, il destro, il sinistro,
attacchi i tuoi al posto loro, con mani, con dita, con linee.³⁵

Avviene questa simbiosi mistica tra i due cantori, dopo che si è compiuta l'“antropomorfizzazione del nome”³⁶. Ecco l'atto chirurgico in cui il nome e l'io del poema si scambiano pezzi di corpo in una comunione che si realizza tutta nell'identico dolore che ha cancellato una parte della loro vita. Da una parte il nome del russo cancellato dalle purghe staliniane, dall'altra l'io che è il suo traduttore-poeta in cerca di un'identità “introvata”. Lo traduce e lo scopre, si specchia nei versi russi e li ricrea nella lingua sua e degli assassini dei suoi genitori.

Celan traduce Mandelstamm e condivide con lui il proprio dolore, dolore suo e dolore di tutti i popoli che soffrono nelle zone grigie delle ideologie, due dolori che si trovano e si fondono nei loro reciproci versi. Una lettura in differita, un incontro di parole che è anzitutto recupero delle pieghe del tempo eterno delle poesie vere, incontro in cui l'ebreo errante

³⁴ Leggo in questa direzione i seguenti versi di *Bacca di lupo*: “Madre, essi scrivono poesie./ Madre, non le scriverebbero, se non ci fosse la poesia, che/io ho scritto, per amor tuo, per amore del tuo/dio.” in Paul Celan, *Sotto il tiro di presagi – poesie inedite 1948-1969*, trad. di M. Ranchetti e J. Leskien, Einaudi, Torino 2001, p. 35. (d'ora in poi citato come «Sotto il tiro di presagi»).

³⁵ *Poesie*, p. 490.

³⁶ Mario Specchio, *Paul Celan. L'incantesimo dell'assurdo*, Edizioni di Barbablù, Siena, 1986, p. 29.

riscopre un unione di fondo con tutti i dolori del mondo. Celan l'ha compreso quando, con la speranza che s'andava intossicando, ha trovato la voce di Osip, una voce troppo simile per essere solo un caso. Forse «quanto divelto, si salda di nuovo». Nelle sue mani, le mani di Osip. Nel suo tronco s'innestano perfettamente le braccia e le gambe del suo alter ego russo. In questa fusione completa un anelito di pace in cui anche il dio sembra sorridere dopo essere stato scacciato dal mondo della soluzione finale. E, in questa osmosi poetica, i capelli delle donne — dopo l'eterna rasatura coatta del lager — ricrescono. La rosa di Nessuno, simbolo del popolo che si è cercato di estirpare col silenzio della storia, sembra sbocciare nell'incontro con Osip.

ES IST ALLES ANDERS è un grande poema su quanto significhi essere traduttore e poeta per Celan, è pure una grandissima riflessione sulla lingua. E, soprattutto, si profila chiaramente l'importanza di recuperare le proprie date e di riafferrare “la terra dei tre anni” perché il “peregrino per ogni dove” deve riconciliarsi con la sua radice e la sua matrice. Il pessimismo celaniano ha compreso che spesso “è tutto diverso da come pensi tu, da come penso io”. Ritornano l'io e il tu, non chiediamoci a chi corrispondono. Non serve, non più.

La poesia di Celan chiede solo di rovesciare le parole di Himmler: ascoltare e parlare, estendere l'auditorio oltre i confini del dicibile. Celan si è assunto questa responsabilità.

2.2 Parola ventura sullo gnomone dei meridiani.³⁷

Per comprendere pienamente l'espressione sulle importanza delle proprie date dovremmo operare anche noi quella "fusione mistico-chirurgica" che abbiamo visto intercorrere tra Celan e Mandelstamm. Spogliandoci del nostro io possiamo indossare l'io dell'altro, *donare* il nostro fardello e ricevere in cambio il fardello dell'altro. Solo così, pezzo dopo pezzo, possiamo cercare di oltrepassare la soglia.

Una lettura più superficiale sarebbe indolore ma irrimediabilmente inutile, **un incontro mancato** riassumibile in un'immagine: invece di operare una fusione di due esistenze, sarebbe solo uno sterile spiarsi a vicenda dal buco della serratura. Il poeta da una parte e noi dall'altra, separati da una porta che non si aprirebbe mai. Il passaggio all'incontro può avvenire solo se ci siamo aperti all'Altro, a questo solo serve la poesia o qualsiasi altra forma di comunicazione che lascia tracce. Lasciamo un messaggio per quel qualcuno che, accettandolo, si metterà anche lui in discussione. Siamo già nel cuore della poetica celaniana, ad essa dedicheremo il quarto capitolo.

L'incontro finale avverrà nella spiaggia del cuore, lì solo ci può essere la fusione totale già preannunciata da quel *raggio di cuore* che concludeva la poesia su cui ci siamo soffermati in 2.1.

Capiamo meglio ora cosa intendesse Celan scrivendo che la poesia è un dono per chi è attento, un dono che reca con sé destino. Porta cioè tutto il senso di un'esistenza. Non può lasciare indifferente. Ed ecco un appiglio per cercare di comprendere la tensione dimostrata da Celan nel celeberrimo incontro con Heidegger nel 1967. Lì si confrontavano due reciproci lettori e ammiratori accompagnati da insondabili remore.

Celan apprezzava il genio filosofico del grande vecchio di Friburgo ma non poteva assolutamente accettare quel pesante silenzio sul suo precedente appoggio al nazismo: un suo lettore così insigne aveva tenuto sulla giacca la spilletta nera con la croce uncinata. Heidegger, dal canto suo, non poteva rinnegare il suo pensiero pronunciando una secca condanna alle sue precedenti posizioni. Il confronto-scontro si gioca sulla mancata distinzione, in entrambi, tra pensiero e vita. Non potevano tagliarli in due come sogliole, vita e pensiero erano per loro inscindibili, uniti indissolubilmente nei loro scritti.

³⁷ Questo sottotitolo è una doppia citazione: la parola ventura è la parola di Heidegger aspettata invano da Celan, lo gnomone si riferisce all'incipit del secondo capitolo dello *Schibboleth* di Derrida che, continuando la riflessione sul 20 gennaio, scrive: «Una data sarebbe lo gnomone di questi meridiani».

Da qui il fermo rifiuto alla richiesta di immortalare con una foto quello storico incontro poi eternizzato da Celan in *Todtnauberg*. Si trattava di un'amara coerenza, con gli altri e con se stessi. Coerenza soprattutto con i propri scritti.

E Celan aveva recuperato le proprie date in quelle poesie. Analizziamo proprio una data, quella su cui ruota tutta l'opera celaniana: il 20 gennaio.

Il 20 gennaio 1942, durante la tragica conferenza di Wannsee, furono stipulate le modalità della *soluzione finale*. Dopo aver accarezzato soluzioni tampone per la *Judenfrage* — spingere gli Ebrei verso l'emigrazione; il progetto Madagascar — si decise un rimedio sicuro ed efficace: cancellare dal mondo e dalla storia gli ebrei che insozzavano la cultura e lo spazio vitale del popolo tedesco.

In un altro dove e in un altro quando, sempre il 20 gennaio, Lenz,³⁸ nella trasposizione letteraria di Büchner, si mette in cammino.

Leggiamo in Derrida:

Nell'unico anello della sua costellazione, una «stessa» data commemora eventi eterogenei, improvvisamente vicini gli uni agli altri mentre si sa che restano, e devono rimanere, infinitamente estranei. E quanto si chiama per l'appunto l'incontro, l'incontro dell'altro, «il segreto dell'incontro» - ed è questa precisamente la scoperta del *Meridiano*. Ci fu il 20 gennaio, quello di Lenz che «il 20 gennaio andava in montagna». E poi alla *stessa* data, un *altro* 20 gennaio, Celan incontra, incontra l'altro e si incontra all'intersezione di questa data con se stessa, con se stessa come altra, come la data dell'altro.

[...] Se il poema assoluto non ha luogo, se non ce n'è (*es gibt nicht*), c'è l'immagine, l'ogni volta una sola volta, la poetica della data e il segreto dell'incontro: l'altro-io, un 20 gennaio che fu anche il mio dopo essere stato quello di Lenz.³⁹

Questa coincidenza di date diviene la scintilla che innesca la riflessione de *Il Meridiano*, «una delle più ardue riflessioni di poetica del Novecento»⁴⁰, il testo in cui Celan riflette sul senso e sulle differenze della *Kunst* e del *Dichtung*: da una parte l'Arte sterile e marionettesca, dall'altra la Poesia «che trasforma l'Olocausto»⁴¹, la strada sbarrata (l'aporia), in un cammino, nella *via dall'oscuro all'oscuro*»⁴². È una via che va conquistata prima che il verso naufraghi definitivamente nel progressivo diradarsi della parola che segna la fine del cammino e del canto celaniano.

Prima di continuare dobbiamo accostarci alla concreta manifestazione della data-gnomone: il testo della conferenza del 20 gennaio 1942. Passaggio indispensabile per

³⁸ Jakob Michael Reinold Lenz (1751-1729), tra i più importanti autori di teoria e di testi per il teatro, esponente dello Sturm und Drag. Mori fuori di senno, dopo un vano tentativo di recupero in Russia, di notte per le strade di Mosca. Büchner, punto di riferimenti per un'intera generazione di poeti del 900, narrò la vicenda del poeta nella sua novella Lenz.

³⁹ Jacques Derrida, *Schibboleth. Per Paul Celan*, Gallio, Ferrara 1991, p. 19.

⁴⁰ Antonio Spadaro, *A che cosa «serve» la letteratura?*, Elledici - La Civiltà Cattolica, Roma 2002, p. 19.

⁴¹ Faccio mia la distinzione motivata da George Steiner: «"Olocausto" è una nobile parola tecnica greca che indica un sacrificio religioso ed è quindi inadatta per la demenza controllata e il "vento delle tenebre"» in George Steiner, *Grammatiche della creazione*, cit., p. 9.

⁴² Leonardo Samonà, «Condurre tutte le metafore ad absurdum» in "Giornale di Metafisica", n.s. 9 (1989), p. 273.

comprendere gli echi di quella data sull'opera di Celan. Riportiamo il testo integrale perché sposiamo la dinamica della partecipazione, l'unica che dischiude orizzonti di senso da estendere, *pleno jure*, a tutta l'opera celaniana. Senza la "necessaria ombra" resterebbero versi autocefali, parole palmate. Solo squilibrio e disintegrazione prima dell'arrocco nel silenzio della morte per acqua.

2.3 Il verbale della riunione sulla soluzione finale.⁴³

Geheime Reichssache

I. Alla riunione sulla soluzione finale della questione ebraica, tenutasi il 20/1/1942 in Berlino, Am Grossen Wannsee n. 56/58, hanno partecipato:

| | |
|--|--|
| Gauleiter dott. Meyer and Reichsamtsleiter dott. Leibbrandt | Reichsministerium für die besetzten Ostgebiete [Ministero per i territori orientali occupati] |
| Segretario di stato dott. Stuckart | Ministero dell'interno |
| Segretario di stato Neumann | Beauftragter für den Vierjahresplan [Incaricato per il piano quadriennale] |
| Segretario di stato dott. Freisler | Ministero della giustizia |
| Segretario di stato dott. Bühler | Office of the Governor General [Ufficio del Governatore generale] |
| Sottosegretario di stato Luther | Ministero degli esteri |
| Oberführer delle SS Klopfer | Partei-Kanzlei [Cancelleria del partito] |
| Direttore ministeriale Kritzinger | Reichskanzlei [Cancelleria del Reich] |
| Gruppenführer delle SS Hofmann | Rasse- und Siedlungshauptamt [Ufficio centrale della razza e degli insediamenti] |
| Gruppenführer delle SS Müller Obersturmbannführer delle SS Eichmann | Reichssicherheitshauptamt [Ufficio centrale della razza e degli insediamenti] |
| Oberführer delle SS dott. Schöngarth, Comandante della Polizia di sicurezza e del SD nel Governatorato generale | Polizia di sicurezza e SD |
| SS-Sturmbannführer dott. Lange, Comandante della Polizia di sicurezza e del SD per il Distretto generale della Lettonia, in rappresentanza del Comandante della Polizia di sicurezza e del SD per il Commissariato dell'Ostland | Polizia di sicurezza e SD |

II. Capo della polizia di sicurezza e del SD, Obergruppenführer delle SS Heydrich, dà inizio alla riunione, informando di essere stato designato dal Maresciallo del Reich quale responsabile dei preparativi per la soluzione finale della questione ebraica in Europa, e sottolineando come la presente riunione sia stata convocata per chiarire le questioni fondamentali. Poiché il Maresciallo del Reich ha richiesto che gli venga inviato un piano sugli aspetti organizzativi, oggettivi e materiali relativi alla soluzione finale della questione ebraica in Europa, si è reso necessario un esame preliminare comune da parte di tutti gli uffici centrali coinvolti direttamente in questi problemi, allo scopo di coordinare la strategia da seguire.

A dirigere le operazioni necessarie per attuare la soluzione finale della questione ebraica sarà il Reichsführer [Comandante generale] delle SS e Capo della polizia tedesca (Capo della polizia di sicurezza e del SD), indipendentemente dai confini geografici.

Il Capo della polizia di sicurezza e del SD ha quindi riepilogato brevemente la battaglia condotta fin qui contro questo nemico. Gli aspetti più importanti sono:

⁴³ Il verbale originale è disponibile sul sito www.ghwk.de.

- a) gli ebrei sono stati ricacciati dai singoli settori della vita del popolo tedesco,
- b) gli ebrei sono stati ricacciati dallo spazio vitale del popolo tedesco.

Per mettere in atto questi obiettivi, si è proceduto in misura crescente e in modo sistematico ad accelerare l'emigrazione degli ebrei dal territorio del Reich, in quanto unica soluzione provvisoria possibile.

Per disposizione del Maresciallo del Reich, nel gennaio 1939 è stato istituito un Ufficio centrale del Reich per l'emigrazione ebraica, la cui direzione è stata affidata al Capo della polizia di sicurezza e del SD. Esso aveva soprattutto il compito di

- a) effettuare tutti i preparativi necessari per una accresciuta emigrazione degli ebrei,
- b) guidare il flusso emigratorio,
- c) accelerare nei singoli casi l'effettiva emigrazione.

L'obiettivo era quello di ripulire con metodi legali lo spazio vitale tedesco dalla presenza degli ebrei.

Tutti gli uffici erano consapevoli degli svantaggi insiti in tale forzata emigrazione. Per il momento essi andavano tuttavia accettati, stante la mancanza di soluzioni alternative.

Nel periodo che seguì, i compiti connessi con l'emigrazione costituirono un problema non solo tedesco, ma un problema che ha riguardato anche i paesi di destinazione o immigrazione. Le difficoltà economiche, quale l'innalzamento degli importi da esibire e da pagare al momento dello sbarco, deciso dai vari governi stranieri, la scarsità di posti sulle navi, le limitazioni o divieti all'immigrazione resi sempre più rigidi, hanno ostacolato in misura considerevole l'auspicata emigrazione. Malgrado queste difficoltà, dall'avvento al potere fino alla data del 31/10/1941 sono stati indotti a emigrare ben 537.000 ebrei. Di cui

| | | |
|---|--------------|---------|
| dall'Altreich successivamente | al 30/1/1933 | 360.000 |
| dalla Ostmark successivamente | al 15/3/1938 | 147.000 |
| dal Protettorato della Boemia e della Moravia successivamente | al 15/3/1939 | 30.000 |

L'emigrazione è stata finanziata dagli ebrei stessi, ovverosia dalle organizzazioni politiche ebraiche. Per evitare che rimanessero gli ebrei proletarizzati, si è proceduto secondo il principio che gli ebrei benestanti debbano finanziare l'emigrazione degli ebrei nullatenenti; ed è stato pertanto imposto un contributo ovverosia una tassa sull'emigrazione, scaglionata secondo il patrimonio di ciascuno, che è stata utilizzata per sostenere i costi finanziari relativi all'emigrazione di ebrei nullatenenti.

Oltre alle somme in Reichsmark, erano necessari importi in valuta da esibire o pagare allo sbarco. Per tutelare il tesoro in valuta tedesco, tramite le organizzazioni ebraiche nazionali si è chiesto alle istituzioni finanziarie ebraiche all'estero di reperire le necessarie somme in valuta. Da questi ebrei stranieri sono stati pertanto messi a disposizione fino al 30/10/1941, mediante donazioni, 9.500.000 dollari.

Nel frattempo il Reichsführer delle SS e Capo della polizia tedesca, in considerazione dei rischi connessi all'emigrazione durante la guerra e anche delle possibilità offerte dall'est, ha vietato l'emigrazione degli ebrei.

III. L'emigrazione è stata ora sostituita, quale possibile soluzione alternativa, previamente autorizzata dal Führer, dall'evacuazione degli ebrei verso est.

Queste operazioni sono tuttavia da considerare solo come soluzioni di ripiego, per quanto attraverso di esse vengano già acquisite quelle esperienze pratiche che rivestono notevole importanza in vista della futura soluzione finale della questione ebraica.

Questa soluzione finale della questione ebraica in Europa riguarderà circa 11 milioni di ebrei, suddivisi come segue tra i singoli paesi:

| Paese | Numero |
|--------------------|---------|
| A. Altreich | 131.800 |
| Ostmark | 43.700 |
| Territori dell'est | 420.000 |

| | |
|--|-------------------|
| Governatorato generale | 2.284.000 |
| Bialystok | 400.000 |
| Protettorato di Boemia e Moravia | 74.200 |
| Estonia - sgombra da ebrei - Lettonia | 3.500 |
| Lituania | 34.000 |
| Belgio | 43.000 |
| Danimarca | 5.600 |
| Francia - Zona occupata | 165.000 |
| - Zona non occupata | 700.000 |
| Grecia | 69.600 |
| Paesi Bassi | 160.800 |
| Norvegia | 1.300 |
| B. Bulgaria | 48.000 |
| Inghilterra | 330.000 |
| Finlandia | 2.300 |
| Irlanda | 4.000 |
| Italia compresa la Sardegna | 58.000 |
| Albania | 200 |
| Croazia | 40.000 |
| Portogallo | 3.000 |
| Romania compresa la Bessarabia | 342.000 |
| Svezia | 8.000 |
| Svizzera | 18.000 |
| Serbia | 10.000 |
| Slovacchia | 88.000 |
| Spagna | 6.000 |
| Turchia (parte europea) | 55.500 |
| Ungheria | 742.800 |
| URSS | 5.000.000 |
| Ucraina 2.994.684 | |
| Bielorussia esclusa | |
| Bialystok 446.484 | |
| Totale: oltre | 11.000.000 |

Le cifre della popolazione ebraica nei vari stati esteri qui riportate si riferiscono tuttavia soltanto agli ebrei per religione, in quanto in alcuni di quei paesi non esiste ancora una definizione degli ebrei secondo criteri razziali. Le misure per risolvere il problema nei singoli paesi incontreranno alcune difficoltà dovute a idee e atteggiamenti assai diffusi, soprattutto in Ungheria e in Romania. Per esempio ancora oggi in Romania l'ebreo, pagando, si può procurare documenti che gli attestino ufficialmente il possesso di una cittadinanza straniera.

L'influenza degli ebrei su tutti i settori dell'URSS è risaputa. Nella parte europea vivono circa 5 milioni di ebrei, nella zona asiatica giusto $\frac{1}{4}$ di milione di ebrei.

La suddivisione per situazione lavorativa della popolazione ebraica residente nella parte europea dell'URSS era più o meno la seguente:

| | |
|--|--------|
| in agricoltura | 9,1 % |
| come operai nelle città | 14,8 % |
| nel commercio | 20,0 % |
| impiegati come lavoratori statali | 23,4 % |
| nelle professioni private – medicina, stampa, teatro ecc. | 32,7 % |

Adesso, nell'ambito della soluzione finale, gli ebrei dovrebbero essere utilizzati in impieghi lavorativi a est, nei modi più opportuni e con una direzione adeguata. In grandi squadre di lavoro, con separazione dei sessi, gli ebrei in grado di lavorare verranno portati in questi territori per la costruzione di strade, e non vi è dubbio che una gran parte verrà a mancare per decremento naturale.

Quanto all'eventuale residuo che alla fine dovesse ancora rimanere, bisognerà provvedere in maniera adeguata, dal momento che esso, costituendo una selezione naturale, è da considerare, in caso di rilascio, come la cellula germinale di una rinascita ebraica. (Vedi l'esperienza della storia.)

Nel corso dell'attuazione pratica della soluzione finale, l'Europa verrà passata al setaccio da ovest a est. Il territorio del Reich, incluso il Protettorato di Boemia e Moravia, dovrà essere affrontato in via preliminare, se non altro per ragioni legate al problema abitativo e ad altre esigenze socio-politiche.

Gli ebrei evacuati verranno dapprima portati senza indugio in cosiddetti ghetti di transito, per essere poi trasportati più a est.

L'Obergruppenführer delle SS Heydrich ha proseguito sottolineando come una importante condizione preliminare, onde poter attuare effettivamente l'evacuazione, sia l'esatta determinazione delle categorie di persone interessate.

Si prevede di non evacuare gli ebrei di età superiore ai 65 anni, bensì di trasferirli in un ghetto per anziani – si è pensato a Theresienstadt.

Oltre a queste classi – dei circa 280.000 ebrei che al 31/10/1941 si trovavano nell'Altreich e nella Ostmark, il 30% circa ha più di 65 anni – verranno accolti nei ghetti ebraici per anziani anche gli ebrei grandi invalidi di guerra e gli ebrei con decorazioni di guerra (Croce di ferro di I classe). Con questa conveniente soluzione si eliminano in un solo colpo le numerose intercessioni.

L'inizio delle operazioni di evacuazione più consistenti dipenderà in gran parte dagli sviluppi della situazione militare. Per quanto riguarda le misure relative alla soluzione finale nei territori europei da noi occupati e influenzati, si è proposto che i funzionari addetti del Ministero degli esteri si mettano d'accordo con il funzionario competente della Polizia di sicurezza e del SD.

In Slovacchia e in Croazia la questione è ormai abbastanza facilitata, in quanto in quei paesi i maggiori problemi di fondo, da questo punto di vista, sono già stati avviati a soluzione. Anche in Romania il governo ha ormai istituito un delegato per gli affari ebraici. Per risolvere la questione in Ungheria, sarà necessario imporre entro breve tempo al governo ungherese un consulente per i problemi relativi agli ebrei.

Per quanto riguarda il via ai preparativi per risolvere il problema in Italia, l'Obergruppenführer delle SS Heydrich ritiene opportuno a questo proposito stabilire un collegamento con il Capo della polizia.

Nella Francia sia occupata che non occupata il censimento degli ebrei in vista dell'evacuazione non dovrebbe probabilmente incontrare grandi difficoltà.

A questo proposito il Sottosegretario di stato Luther fa notare che, se si affronta più a fondo questo problema in alcuni paesi, per esempio negli stati nordici, insorgeranno delle difficoltà, e che pertanto sarebbe opportuno pensare a questi paesi in un secondo tempo. Dato lo scarso numero di ebrei di cui si tratta, tale rinvio non costituisce oltretutto una limitazione di rilievo.

In compenso il Ministero degli esteri non prevede grandi difficoltà per l'Europa sudorientale e occidentale.

Il Gruppenführer delle SS Hofmann intende inviare un funzionario dell'Ufficio centrale per la razza e gli insediamenti in Ungheria, a scopo di orientamento generale, al momento in cui il Capo della polizia di sicurezza e del SD deciderà di porre mano alla questione in quel paese. Si è stabilito per ora di distaccare questo funzionario dell'Ufficio centrale per la razza e gli insediamenti, che non dovrà attivarsi, col ruolo ufficiale di assistente dell'attaché di polizia.

IV. Le leggi di Norimberga dovranno in un certo senso costituire la base del piano di soluzione finale. Necessaria premessa per una sistemazione definitiva del problema è che venga risolta anche la questione dei matrimoni misti e dei meticci.

Il Capo della polizia di sicurezza e del SD, in relazione a una lettera del Capo della Cancelleria del Reich, espone per intanto in via teorica i punti che seguono:

1) Trattamento dei meticci di 1° grado

Per quanto riguarda la soluzione finale della questione ebraica, i meticci di 1° grado sono equiparati agli ebrei.

Da questo trattamento sono esclusi:

- a) i meticci di 1° grado coniugati con persone di sangue tedesco, dal cui matrimonio siano nati figli (meticci di 2° grado). Questi meticci di 2° grado sono sostanzialmente da equiparare ai tedeschi.
- b) i meticci di 1° grado per i quali le massime autorità del partito e dello stato abbiano finora autorizzato una qualche eccezione in determinati settori.

Ogni caso dovrà essere esaminato singolarmente, e non si esclude che questa volta la decisione sia sfavorevole al meticcio.

Eventuali eccezioni dovranno essere sempre concesse per meriti sostanziali del meticcio stesso. (Non meriti del genitore o del coniuge di sangue tedesco.)

Il meticcio di 1° grado escluso dall'evacuazione sarà sterilizzato, onde evitare qualsiasi discendenza ed eliminare definitivamente il problema dei meticci. La sterilizzazione sarà effettuata volontariamente. Essa costituisce tuttavia la condizione necessaria per poter restare nel Reich. Il "meticcio" sterilizzato sarà quindi liberato da tutte le restrizioni cui era sottoposto in precedenza.

2) Trattamento dei meticci di 2° grado.

I meticci di 2° grado sono sostanzialmente classificati come di sangue tedesco, ad eccezione dei casi seguenti, in cui i meticci di 2° grado sono equiparati agli ebrei:

- a) meticcio di 2° grado nato da un matrimonio bastardo (genitori entrambi meticci).
- b) aspetto particolarmente sfavorevole dal punto di vista razziale del meticcio di 2° grado, che già esteriormente lo fa classificare tra gli ebrei.
- c) giudizio particolarmente negativo sul meticcio di 2° grado dal punto di vista politico e dell'ordine pubblico, che rivela come egli si senta e si comporti come un ebreo.

Anche in questi casi non si dovranno fare eccezioni, neppure se il meticcio di 2° grado è coniugato con persona di sangue tedesco.

3) Matrimoni tra ebrei puri e persone di sangue tedesco.

Si dovrà decidere caso per caso se il coniuge ebreo debba essere evacuato o se, in considerazione delle conseguenze che tale provvedimento avrebbe per i parenti tedeschi di questo matrimonio misto, sia da trasferire in un ghetto per anziani.

4) Matrimoni tra meticci di 1° grado e persone di sangue tedesco.

a) senza figli.

Se dal matrimonio non sono nati figli, il meticcio di 1° grado sarà evacuato o trasferito in un ghetto per anziani. (Uguale trattamento come per i matrimoni tra ebrei puri e persone di sangue tedesco, punto 3)

b) con figli.

Se dal matrimonio sono nati figli (meticci di 2° grado), questi, se equiparati agli ebrei, saranno evacuati o trasferiti in un ghetto insieme al meticcio di 1° grado. Qualora tali figli siano equiparati ai tedeschi (come avviene di norma) sono da escludere dall'evacuazione, e di conseguenza lo sarà anche il meticcio di 1° grado.

5) Matrimonio tra meticci di 1° grado e meticci di 1° grado o ebrei.

In questi matrimoni tutti (inclusi i figli) vengono trattati come ebrei e pertanto evacuati o trasferiti in un ghetto per anziani.

6) Matrimoni tra meticci di 1° grado e meticci di 2° grado.

Entrambi i coniugi, indipendentemente dal fatto se vi siano figli o meno, vengono evacuati o trasferiti in un ghetto per anziani, in quanto negli eventuali figli si riscontra di regola, dal punto di vista razziale, una impronta di sangue ebraico più forte che nei meticci ebrei di 2° grado.

È opinione del Gruppenführer delle SS Hofmann che si debba fare ampio uso della sterilizzazione, anche perché il meticcio, posto di fronte alla scelta se essere evacuato o sterilizzato, preferirà sottoporsi alla sterilizzazione.

Il Segretario di stato dott. Stuckart osserva come l'attuazione pratica delle soluzioni appena esposte per risolvere il problema dei matrimoni misti e dei meticci implicherebbe, in questa forma, un lavoro amministrativo smisurato. Onde tenere comunque conto anche delle realtà biologiche, d'altro canto, il Segretario di stato dott. Stuckart ha proposto di procedere alla sterilizzazione forzata.

Per semplificare il problema dei matrimoni misti bisognerebbe inoltre prendere in considerazione altre possibilità, con l'obiettivo che il legislatore dichiari per esempio: "Questi matrimoni sono sciolti con affetto immediato".

Per quanto riguarda la questione degli effetti che l'evacuazione degli ebrei potrà avere sulla vita economica, il Segretario di stato Neumann dichiarava che per il momento, fintanto che non saranno a disposizione rimpiazzi, gli ebrei impiegati in imprese di rilevanza bellica non potranno essere evacuati.

L'Obergruppenführer delle SS Heydrich faceva notare come questi ebrei, secondo le direttive da lui approvate per le operazioni di evacuazione attualmente in corso, non vengono evacuati comunque.

Il Segretario di stato dott. Bühler osservava come il Governatorato generale gradirebbe che per la soluzione finale di questo problema si iniziasse dal Governatorato generale, intanto perché qui il problema dei trasporti non riveste un ruolo preminente, né questa operazione sarebbe ostacolata da motivi legati all'impiego lavorativo. Gli ebrei dovrebbero essere allontanati al più presto dal territorio del Governatorato generale, perché qui più che altrove l'ebreo costituisce un grave pericolo in quanto portatore di malattie, e inoltre crea continuamente disordine nella struttura economica del paese attraverso il mercato nero. Oltretutto, dei 2 milioni e mezzo di ebrei che sarebbero interessati dal provvedimento, la maggioranza è inabile al lavoro.

Il Segretario di stato dott. Bühler osserva inoltre come la soluzione della questione ebraica nel Governatorato generale sia compito del Capo della polizia di sicurezza e del SD, come il suo lavoro abbia l'appoggio delle autorità del Governatorato generale. Ha una sola richiesta da fare, che la questione ebraica in questo territorio sia risolta al più presto.

Al termine sono state esaminati i diversi tipi di soluzione. A questo proposito sia da parte del Gauleiter dott. Meyer che del Segretario di stato dott. Bühler è stata espressa l'opinione che certe attività preparatorie in vista della soluzione finale dovrebbero essere svolte direttamente nei territori interessati, evitando tuttavia di suscitare allarme tra la popolazione.

Con l'invito rivolto del Capo della polizia di sicurezza e del SD ai partecipanti all'incontro, perché gli forniscano un sostegno adeguato nell'esecuzione dei compiti connessi alla soluzione, la riunione si è conclusa.

2.4 Il partigiano dell'assolutismo erotico.

Abbiamo decifrato la data cardine, lo gnomone di tutti i possibili “meridiani” di senso che abbracciano il poema e, di riflesso, inglobano anche chi lo accetta come dono. Un dono che porta con sé una data non esplicitata ma sempre presente perché un Evento di tali dimensioni comporta uno sconvolgimento emotivo, un conflitto mentale, una possibile disintegrazione. Il poeta smaschera se stesso e l'importanza di questa data, ridona spessore all'*alone Celan*. Comprendiamo ora e ora soltanto che cos'è la solitudine di un poeta, persa tra una lacrima e l'ubriacatezza della dimenticanza. Celan è scampato miracolosamente all'annientamento sistematico, e con lui cinque milioni di ebrei. Fugge, lascia il paese del Pane e scivola in Romania, a Bucarest. Qui decide di salvare se stesso da tutte le possibili disintegrazioni insite nello status di *salvato*.

Si rifugia nella “fortezza lignea” dell'ispirazione libera e giocosa, e l'11 marzo del 1947 si auto-proclamerà «*PARTIGIANO DELL'ASSOLUTISMO EROTICO*».⁴⁴ Dopo aver vissuto tanto vicino alla morte, sente la necessità di ribadire che non è tempo di ricordare ed “evocare le pietrificanti fisionomie del naufragio aereo” — i morti nelle tombe dell'aria — procrastina, decide che se ne occuperà fra “un decennio (o più)”, quest'ultima marca temporale la mette tra parentesi, la richiude nel recinto della parola ventura: ci sarà tempo per affrontare i fantasmi.

Ora il partigiano “megalomane e reticente” deve tentare “una danza che stupisca”. Riconosce che ancora a danzare non riesce ma c'è tutta una primavera da aspettare. Il suo amore e il suo cranio complottano dolci canti d'amore. È tempo che scenda la notte del “pendolo d'amore che oscilla tra Sempre e Mai”; è tempo che l'Occhio, tagliato a fette dalle fessure dei vagoni piombati, scenda giù al sesso dell'amata, lì per dirsi “cose oscure”, per amare di nuovo “come papavero e memoria”. Perché il sasso muto deve fiorire. Ci saranno altre notti per farsi amaro nel conteggiare le mandorle – mandorla: un altro nome per i morti nel vento.

Dicevamo: comprendiamo solo ora la solitudine di un poeta, persa tra una lacrima e l'ubriacatezza della dimenticanza, ecco le stesse domande e le risposte dello stesso Celan:

- Cos'è la solitudine del poeta?
Un numero di circo non annunciato dal programma.
- Cos'è una lacrima?
Una bilancia in attesa dei pesi.
- Cos'è l'ubriacatezza?

⁴⁴ Paul Celan, *Scritti rumeni*, a cura di M.Mincu, trad. di F. Del Fabbro, Campanotto, Udine 1994, p. 37. (d'ora in poi citato come «Scritti rumeni»).

Una pagina bianca fra altre colorate.
- Cos'è la dimenticanza?
Una mela acerba in cui è stata infilata una freccia.
- Cos'è il ritorno?
Quasi niente, ma potrebbe essere un fiocco di neve.
- Cos'è l'ultima sera prima della partenza?
La partenza da un'esposizione di porcellane antiche.⁴⁵

Il *partigiano* mette da parte la lingua tedesca e si dedica al rumeno. Scivola in questa lingua che resterà per sempre ancorata a ricordi felici. Sì, perché il Nostro poeta comprende che addentare quella mela acerba — la dimenticanza, il papavero — è necessario. Necessità che si fa testo “senza balastra”⁴⁶, testo-miele su un desco imbandito di veleni. Ma non c'è solo la dimenticanza, gli angeli sono due:

se non ci fosse la dimenticanza, l'uomo penserebbe continuamente alla propria morte e non costruirebbe nulla. Perciò Dio ha posto negli uomini la dimenticanza. Perciò un angelo è incaricato di insegnare al bambino così che non dimentichi nulla, e un altro angelo è incaricato di battergli sulla bocca perché dimentichi quello che ha imparato.⁴⁷

Due angeli differenti e complementari che si avvicenderanno tra i versi della prima raccolta. Il destino di Paul Celan, lo stesso destino che egli stesso ci dona con la sua poesia, è segnato: combatterà sempre con questi due angeli. Sarà una lotta oscillante, a tratti ondivaga. Sino a quando diventerà ricerca, ricerca di quel passato pietrificato in quei sei milioni di naufragi aerei.

I dieci anni di silenzio sono scaduti. Il poeta si è messo in cammino e ha abbracciato una nuova data. Una cifra nuova, già inscritta *nella freccia e nella sentenza* che attendevano in quella mela bacata. Il passaggio c'è stato, oscillazione dopo oscillazione è finalmente avvenuto il traghettaggio da una soglia all'altra. Il poeta ha trovato l'amore nella bellezza francese di Giselle e dei suoi piccoli capolavori pittorici. E, mortale e innamorato, ha affrontato quel ritorno che, se c'era, era incastrato in un fiocco di neve. Il ricordo della madre è tornato, vivissimo.

La parola si è affinata: circoncesa, incisa, recisa e de-cisa. Il poeta ha solo dovuto tirarla fuori da quella grata di parole — *Sprachgitter* — parola che rinvia alla “precarità di ogni dire” e “alla perfetta geometria che rende perspicua la struttura dei cristalli e vorrebbe trovare riscontro nella struttura del testo poetico”. *Sprachgitter*: parola polisemica che, secondo Bevilacqua, richiama «la grata attraverso cui avviene il dialogo in un confessionale

⁴⁵ *Ivi*, p. 33.

⁴⁶ *Ivi*, p. 47.

⁴⁷ Martin Buber, *Storie Chassidiche* citato nel numero monografico del settimanale Diario “MI RICORDO”.

o nel parlatoio di un convento di clausura».⁴⁸ Pur riconoscendo i numerosi meriti di Bevilacqua, ci discostiamo da questa interpretazione sulla base di una semplice riflessione: perché mai un ebreo intento a recuperare proprio il ricordo della sua radice-matrice — *Radice di Abramo. Radice di Jesse. Di Nessuno.*⁴⁹ — avrebbe dovuto riferirsi a due entità prettamente cristiane come il confessionale e le celle di clausura dei conventi?

Per noi *Sprachgitter* rinvia sì a una grata ma a una grata più consona al background culturale del Poeta, in *Sprachgitter* noi leggiamo le grate del matroneo delle sinagoghe dietro cui si disponevano le donne per ascoltare la lettura della *Torah*. Donne-madri che si dispongono verso l'arca che contiene i rotoli della legge: ecco le “voci all'interno dell'arca” che rimbalzano su *Sprachgitter*. Resta quindi centrale il recupero dell'Ebraismo e della figura materna. Il dialogo riprende a fatica, riprende riascoltando voci. Voci che risuonano e danno il titolo proprio al poema che apre la “Grata di parole”:

Voci, davanti al tuo cuore
si ritrae nel cuore di tua madre.
Voci dall'albero da forca
dove legno vecchio e nuovo
i loro anelli scambiano.⁵⁰

Il dialogo con quelle *pietre* — coloro che volarono nel vento non ebbero poi nessun sepolcro tangibile: il poeta rimedia a questa mancanza facendo diventare tutte le pietre del (suo) mondo altrettante lapidi per quei sei milioni di morti — che prima risuonavano mute ed ora tentano di dialogare. Pietre che hanno atteso di poter cantare ed essere cantate, hanno aspettato sotto una coperta di neve «color di colomba»⁵¹. E, finalmente, il poeta intuisce che deve attraversare il paesaggio desolato in cui ha relegato quell'infamia che il silenzio tedesco — nella doppia accezione di *un'identità fattasi aggettivo*: silenzio dei tedeschi e silenzio della lingua tedesca, lingua che per il poeta è lingua-madre e lingua di morte — voleva cancellare e corrodere affogando ogni colpa e ogni colpevole nell'oblio. Le parole però sono diafane, difficili da inchiodare in quella pagina troppo bianca:

E il di troppo del mio dire
aggregato al piccolo cristallo
Nel fardello del tuo silenzio.⁵²

Si rafforza quel dialogo tra un *io* e un *tu* che si sveleranno nell'unità del ciclo *ATEMKRISTALL*, il cristallo che già qui si va formando:

⁴⁸ Giuseppe Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, cit., p. LIII.

⁴⁹ *Poesie*, p. 405.

⁵⁰ *Ivi*, p. 248.

⁵¹ *Ivi*, p. 263.

⁵² *Ivi*, p. 265.

Affinché sia salvo
un segno recato attraverso il buio
della sabbia (o ghiaccio?) di un'era estranea
animato per un più estraneo
Eterno, e come afona consonante
Vibrato.⁵³

Un *io* e un *tu* che si incontrano nello spazio di una poesia che si incarna, parole che si scoprono soglia attraversabile e infine attraversata, parole che cadono su un LETTO DI NEVE:

Il letto di neve sotto noi due, letto di neve.
Cristallo per cristallo, in griglia
profonda quanto il tempo, noi cadiamo,
cadiamo e restiamo e cadiamo.

Noi cadiamo:
Noi fummo. Noi siamo.
Siamo una sola carne con la notte.
Nei cunicoli, cunicoli.⁵⁴

Un letto — luogo di incontro che sventaglia amore, nascita e morte; ma è un letto di neve, soffice e gelato — in cui l'IO e il TU si fanno una sola carne nel NOI.

Guadagnato il pronome plurale, il poeta può finalmente mantenere la promessa stilata in quella data che si conserva unica e precisa nei manoscritti del periodo bucarestino. Dal 13 marzo del 1947, il 13 marzo del *partigiano dell'assolutismo erotico*⁵⁵ ai primi del marzo del 1959⁵⁶: sono passati dodici anni, un anno per ogni tribù d'Israele. Il partigiano aveva promesso di evocare *le pietrificanti fisionomie del naufragio aereo con un intervallo di dieci anni (o più)*. Ha mantenuto la promessa, può lasciare sbocciare *la rosa di Nessuno*.

⁵³ *Ivi*, p. 269.

⁵⁴ *Ivi*, p. 283.

⁵⁵ *Scritti rumeni*, p. 37.

⁵⁶ «Le 68 poesie che formano *Die Niemandrose* furono scritte nel giro di quattro anni, tra i primi di marzo del 1959 e la fine di marzo del 1963» in Giuseppe Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, cit., p. LXXV.

2.5 Come si parla alla pietra.

"Perché scrivo? Mi faccio spesso questa domanda. Non ho una buona risposta. Credo che la ragione per cui scrivo sia: devo scrivere. È così semplice. Non è esattamente un'attività facile, non dà... ahimè... molti piaceri. Scrivere è l'arte della solitudine, è un modo di essere in armonia, o almeno in pace con l'angolo più ombroso dell'essere. Paul Celan, un ebreo nato in Romania, scriveva in tedesco anche se viveva in Francia, dove è morto suicida annegandosi nella Senna. Lui scriveva incessantemente. Come ho scritto nel mio saggio "*La poesia dell'esilio*", **il dolore e la rabbia di Celan hanno fatto diventare furiosa la sua poesia, che era una poesia ispirata dall'amarezza**. Ossia, tu devi lavorare davvero duramente quando scrivi, perché è un'attività che risucchia tutte le tue energie. E, nonostante ciò, io mi sento più vivo e più umano quando sto scrivendo".

Paul Auster⁵⁷

Dolore e rabbia, dolore accumulato e rinchiuso nello spazio del verso. Dolore acuito e appuntito da quell'uso strumentale che fecero della sua *Todesfuge*. Scelta difficile, rilanciare se stesso e il suo dire per non consolare, per non obliare. Niente più dissimulazioni amorose e metafore erotiche. La grata di parole filtrava le parole, lasciava intravedere il cristallo che poi sarebbe diventato centrale nella *poesia-ricerca*, vera e propria *Quest*: una ricerca da fare in una terra desolata, una *waste land* di ghiaccio e sabbia in cui ritrovare gli occhi che gli tolsero. Terra che è anche *Unland*, terra di nessuno anzi, terra di Nessuno. Ecco, conquistando la metafisica delle maiuscole la poesia si fa monte, monte da scalare da solo o duplicandosi nel celebre doppio ebreo della *Conversazione in montagna*. Doppio, riflesso e riflettente.

Ci serve un'immagine, un'altra. Ci sentiamo autorizzati a introdurre un uso sistematico dell'iconicità in virtù delle stesse parole di Celan: *il poema sarebbe ancora più chiaramente linguaggio diventato figura*. Immagini che integrano, completano e ricuciono il testo.

Siamo in una pellicola di Bergman, *il Settimo Sigillo*. Il segaligno Antonius Block si è infilato in una chiesetta, qui l'accoglie una fila di santi con occhi di pietra, un Cristo che lancia il suo grido muto verso il soffitto dove spicca un demonio. Il cavaliere sente un rumore dal confessionale e vi si accosta. Ecco un'altra GRATA DI PAROLE, dietro cui balena per un solo istante il volto della Morte.

Soffermiamoci sulla fisicità del dialogo, azzeriamo il volume e alle parole di Bergman sovrapponiamo alcuni versi di Celan.

Il cavaliere che ha iniziato la partita a scacchi potrebbe essere un sopravvissuto alla distruzione di quella mitica Akra per cui risuonò quel *CANTO NEL DESERTO* che apre *Papavero e Memoria*. Block scompare, lascia il posto al "duro cherubino di Akra" che *dava di spada alla Morte* — *der Tod* in tedesco è di genere maschile, come pure maschile è la

⁵⁷ Citato in <http://www.sagarana.net/rivista/numero4/dicas.html>. Corsivo mio.

personificazione della morte operata da Bergman— lì, sotto la corazza di una notte troppo buia. Trasfigurazione mitica del *brucia-tutto*, la *Shoah* non nominata nel nome ri-datole da Derrida, Akra diventa nome, nome mitico e improprio che al solo ricordo accende sulle guance la vampa. Una vampa che è dolore e rabbia che fa diventare furiosa la poesia di Celan.

Non c'è più tempo per le trasfigurazioni, anzi non ce n'è stato mai come sottolineerà il Nostro poeta nel Meridiano. Ora c'è solo una domanda da far risuonare come grido, grido emerso dalla precedente afonia: *non si potrebbe salire in cielo e chiedere a Dio se è permesso che le cose siano così?*

Domanda terribile, domanda-canto, canto yiddish che il poeta riporta in epigrafe nella splendida *Benedicta*. Ci serve un altro appiglio, lo troviamo in un altro segmento del *Meridiano* — segmentazione possibile sempre in virtù del principio ermeneutico della circolarità tra parte e tutto; atto chirurgico che vendicheremo nell'unità speculativa del quarto capitolo di questo nostro con-testo — :

Il poema è solitario. Solitario e in cammino. Chi lo scrive gli rimane inerente.

Ma allora il poema non si colloca proprio per questa ragione, dunque già a questo punto, dentro l'incontro – *dentro il mistero dell'incontro?*

Mistero dell'incontro che è anche incontro col Mistero. Mistero che è forse il Dio di Nelly Sachs, Dio anche della Madre, maiuscola voluta per far nostra l'ipotesi interpretativa di Bevilacqua.

Del tuo Dio si parlò, io dissi cose
Contro di lui, lasciavo
Al cuore ch'era in me
Di sperare:
nella sua
suprema e rissosa, nella sua,
rantolante, parola —⁵⁸

Incontro che si scioglie anche in quella stretta di mano che s'identifica, *tout court*, con il *Gedicht*. *Poesia-stretta di mano*, poesia dell'incontro, poesia che annulla la sua solitudine donandosi. Tensione costante e inappagata verso l'Altro — maiuscola che usa lo stesso Celan, maiuscola che non s'inscrive però nell'alterità del divino — tensione che sfocia nell'unica possibile creazione che è ri-creazione di un mondo ancora più umano, ancora più impastato di corporeità.

Immenso poeta-traduttore, così lo apostrofa Derrida nel suo *Schibboleth*: traduttore, colui che traghetta ricreando da una lingua all'altra. Traduzione che è soprattutto incontro-

⁵⁸ *Poesie*, p. 357.

confronto che non può essere mai negato o mancato. Ecco la dedica che apre la silloge della *Rosa di Nessuno* al fratello Mandelstamm, prima della fusione che avverrà tra il nome personificato e il poeta.

A quel Dio a cui chiedere il senso di quello che fu deciso il 20 gennaio, si può solo intonare un contro-salmo, un salmo invertito: lo scranno di Dio è vuoto, lasciato vuoto come il posto a tavola che si riserva al profeta Elia nel giorno ebraico della Pasqua (*Pesach*). Un vuoto che non può riempirsi, se ne può solo prendere atto:

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

Che tu sia lodato, Nessuno.
E' per amor tuo
Che vogliamo fiorire
incontro a
te.

Noi un Nulla
fummo, siamo, reste-
remo, fiorendo:
la rosa del nulla,
la rosa di Nessuno.

Con
lo stamma anima-chiara,
lo stame ciel-deserto,
la corona rossa
per la parola di porpora
che noi cantammo al di sopra,
Ben al di sopra, della spina.

3. Cristallo di respiro e metafore che collidono

3.1 «Poesia, invidia la cristallografia!»⁵⁹

L'incontro con la poesia di Mandelstamm costituisce una tappa fondamentale per Celan. In una lettera del 1963 scrive all'amica Tanja Adler-Sternberg:

Scrivo. Scrivo ancora poesie e ho pubblicato alcuni volumi in Austria e soprattutto in Germania. (Questo mi ha procurato, tra l'altro, anche critiche abbastanza velenose) Quanto vorrei darti tutti questi libri!

Da quattro anni - il meridiano - ho ritrovato la poesia russa, anzi l'ho scoperta e riscoperta. [...] la scoperta è questa - ed è di questo che sono molto fiero: ho pubblicato due anni fa una raccolta di poesie dell'autore di "Tristia" Ti ricordi delle memorie di Ehrenburg: in esse parla di questo grande poeta russo, lettore di Petrarca.

Vedi, tutto questo mi tiene, mi da conforto. Questo e anche la meravigliosa nuova edizione russa della traduzione di Dante di Michail Lozinski.

Io non faccio "letteratura", Tanja. La mia vita, la nostra vita, quella di mia moglie e di mio figlio Eric, che adesso ha sei anni e mezzo, è stata davvero sconvolta dal Signori Tedeschi, che sono rimasti proprio gli stessi.

La poesia mi tiene su e mi mantiene, talvolta con vera sofferenza.

Questo ci autorizza a far di Osip Mandelstamm la nostra guida nella traversata del *cristallo di fiato*. Tutto torna, come il meridiano che abbraccia entrambi i poli. Lettera piena, lettera viva questa del 1963. Prima di arrivare a quell'illuminante sintagma di senso — *io non faccio letteratura* — il poeta ripercorre il suo essere peregrino per ogni dove. C'è tutto: quel verbo-destino ("Scrivo. Scrivo ancora poesie"), l'affermazione della scoperta-riscoperta della poesia russa e, soprattutto, della poesia del grande poeta russo Mandelstamm. E c'è pure Dante letto col filtro della lingua russa. Una vita sconvolta dai Signori Tedeschi, scrive il Poeta. Sconvolta davvero. E, in tutto questo, la poesia che, unica, "tiene su e mantiene" ma, a volte, con "vera sofferenza".

Illuminante questo stralcio. Soprattutto se letto affiancandolo ad un frammento del commento che Mandelstamm fa della *Commedia* di Dante. Un brano che ci fa comprendere totalmente il senso di *ES IST ALLES ANDERS*:

Una collezione di minerali sarebbe un commento perfetto all'organismo della *Commedia*.

Mi permetto una breve confessione autobiografica: i ciottoli gettati sulla riva dalle maree del Mar Nero mi hanno aiutato moltissimo [...]. Ho chiesto apertamente consiglio ai calcedoni, alle corniole, ai gessi cristallini, agli spati, ai quarzi...

Ho capito che una pietra è come un diario meteorologico rappreso in un grumo, non è altro che il tempo astratto dallo spazio atmosferico racchiuso nello spazio funzionale. Per comprenderlo occorre tener presente che tutti i mutamenti e slittamenti geologici sono perfettamente scomponibili in

⁵⁹ «Poesia, invidia la cristallografia, morditi le dita per l'ira e per l'impotenza! Infatti, le combinazioni matematiche che presiedono alla cristallogenesi non possono prescindere dalla tridimensionalità dello spazio. A te dunque si nega quell'elementare movimento di cui può valersi invece un pezzo qualsiasi di cristallo di rocca!» in O. Mandel'Stam, *Sulla Poesia*, Bompiani, Milano 2003, p. 141.

elementi meteorologici. In questo senso la meteorologia precorre la mineralogia, l'abbraccia, la lambisce, le conferisce la sua antichità e il suo significato.

Le pagine incantevoli che Novalis dedica all'attività mineraria, ai capo-minatori, concretizzano l'interdipendenza tra pietra e cultura: estrarre il minerale-cultura significa farlo tralucere dalla pietra meteorologica. Una pietra è un diario meteorologico impressionistico, accumulato in milioni d'anni d'intemperie, che vale non solo per il passato ma anche per il futuro, che è caratterizzato dalla periodicità. È la lampada di Aladino, che trapassa le tenebre geologiche delle età future.

Dante, che ha saputo conciliare l'inconciliabile, ha modificato la cronologia, o forse, al contrario, proprio perché sentiva i suoni armonici del tempo è stato costretto ad accettare la glossolalia dei fatti, la sincronia degli avvenimenti, nomi e leggende logorati dai secoli.⁶⁰

Mandelstamm diventa il Virgilio di Celan, guida e fratello che affianca e illumina il sentiero dell'*incontestabile* e del *vero*.⁶¹ Diventa anche il nostro imprescindibile alleato per tentare il grande salto oltre quella soglia fondamentale che è l'*ATEMKRISTALL*. Tutti i grandi lettori di Celan hanno riconosciuto la centralità del ciclo, lo stesso Celan n'era pienamente consapevole. Una certezza che ricaviamo da due segnali inequivocabili: la scelta di pubblicarlo autonomamente con 8 incisioni di Giselle e il fatto che, proprio la lettura del ciclo, concluse l'incontro epocale con Heidegger.

Ritorniamo all'assonanza incontestabile e vera tra la lettura mandelstammiana della *Commedia* — lettura che trascende l'aderenza al testo dantesco perché, secondo le stesse parole dell'Autore, "temi e richiami letterari sono solo esempi casuali" per illustrare la sua concezione della poesia — e alcuni temi fondamentali dell'opera celaniana. Le pietre e la cristallografia, il motivo di invidia della poesia, minerale-cultura. E, soprattutto, l'accenno biografico all'importanza dei ciottoli nella composizione di quel meraviglioso commento alla Divina Commedia. Un'epifania che poi si farà spazio anche nella poesia di Celan: *Una pietra è un diario meteorologico impressionistico, che vale non solo per il passato ma anche per il futuro. Pietra-diario*, pietra che incamera memoria che illumina passato e futuro. Pietre che, come abbiamo già detto, diventeranno lapidi per i 6 milioni di naufragi aerei in Celan.

Noi andiamo oltre e, in questa nostra lettura del ciclo *ATEMKRISTALL*, sottoscriviamo le parole che il Mandelstamm usa per la *Commedia* di Dante Alighieri: Mandelstamm scrive che, nel tentativo di penetrare la *Commedia*, ha compreso che il poema nella sua interezza si rivela unitario e inscindibile, un'unica strofa. Poi si corregge valutando la necessità impellente di conoscere meglio la cristallografia. Necessità derivata dalla comprensione che, non di una strofa unica si tratta, ma di "una struttura cristallina, un solido".

⁶⁰ *Ivi*, p. 155.

⁶¹ I. Shmueli, *Op. cit.*, p. 24.

Stessa sensazione abbiamo noi dinnanzi all'unità inscindibile del ciclo *ATEMKRISTALL*. Crediamo che atomizzare o esaminare isolatamente i componenti del ciclo sarebbe sterile e controproducente. Il senso del ciclo e la sua fondamentale centralità nell'intera opera celaniana si mostrano nella relazione che sussiste tra le ventuno poesie.

Del *ciclo-cristallo* cerchiamo il contenuto di verità, diventa secondario il suo altissimo valore poetico. Anzi, limitarsi alla meravigliosa capacità evocativa della lingua celaniana ci metterebbe dalla parte degli *immutabili Signori Tedeschi*; ci schiererebbe dalla parte degli aguzzini che continuano a delibare le delizie della lingua poetica come se nulla fosse successo, come se nella storia non ci fosse nessun 20 gennaio da ricordare.

Abbiamo accumulato abbastanza elementi: possiamo finalmente tentare il passaggio al di là del *crepaccio dei tempi*.

3.2 Alla ricerca dell'*Atemkristall*

Memoria e dimenticanza — *papavero* e *memoria* nel binomio celaniano — si oppongono l'una all'altra sino al fondamentale *turning point* che è il ciclo *Atemkristall*. Ciclo che è anche la soluzione della cesura tra l'alternativa negativa (rimuovere o almeno rinviare il momento del confronto con quei morti nell'aria) e l'alternativa positiva (ricordare e far ricordare), cesura che ha caratterizzato i primi 15 anni del poetare celaniano. Soprattutto la fase dell'assolutismo erotico (periodo bucarestino e viennese) si distingueva per una ferma resistenza alle radici: Celan si proteggeva dal ricordo schiacciante della *Shoah* — umanamente non padroneggiabile — e lo presentava come se fosse avvenuto nell'*illud tempus* del mito. La *terra dei faggi* — questo il significato di Bucovina — diventava una mitica Akra⁶² in cui un cavaliere sopravvissuto intreccia un serto di fronde nerastre. Ma, protrarre ulteriormente il tentativo di occultare *quel che è stato* avrebbe reso il canto del Nostro poeta troppo simile al silenzio auspicato dai *Signori Tedeschi*. La *rosa di Nessuno* era ormai fiorita e, con essa, la ricerca delle proprie radici si era fatta incessante. Radici che esigevano che il canto diventasse canto-testimonianza.

L'opposizione tra memoria e dimenticanza diventa estrema: ora ad opporsi sono il *Gedicht* e il *Zeugnis*. Il *Gedicht* è la poesia, *Zeugnis* è la testimonianza che attende lì, in fondo al crepaccio dei tempi, preservata dal favo di ghiaccio. Il *Gedicht* celaniano deve farsi testimonianza perché irreparabile sarebbe la sua definitiva metamorfosi in *GeNicht*, *nullesia*: poesia che rinnega se stessa stemperandosi in un inutile spreco di sillabe e vocali.

In questo capitolo analizzeremo il ciclo nella sua fondamentale unità.

⁶² *Poesie*, p. 7.

DU DARFST mich getrost
mit Schnee bewirten:
sooft ich Schulter an Schulter
mit dem Maulbeerbaum schritt durch den Sommer
schrie sein jüngstes
Blatt.

FA' PURE, se a un pasto di neve
tu vuoi invitarmi:
ogni volta che spalla a spalla
col gelso percorsi l'estate,
il suo fogliame più fresco
vociava.

Nella prima poesia del ciclo, l'IO accetta di essere commensale del TU, questo gesto è già carico di significati: dividere con qualcuno il pasto significa creare un rapporto più intimo con lui. Ma, è un pasto di neve, neve che già sappiamo significare il riferimento allo sterminio nazista. L'IO accetta l'invito del TU, mangerà la sua neve. Nella seconda strofa il tempo è cambiato, l'io si auto-proietta a un'estate passata, un'estate "incarnata" in quell'albero di gelso. ESTATE/NEVE, un binomio che già abbiamo incontrato: era centrale nella lirica *FIOCCHI NERI*:

Sanguinò, madre, via l'autunno da me, mi bruciò la neve:
cercai il mio cuore, ché piangesse, trovai l'alito, ah, dell'estate.
Era come te.
Mi venne da piangere. Tessei lo scialletto.

Possiamo far nostra, sulla scia di questa connessione, l'interpretazione di Bevilacqua⁶³: il *Du* del ciclo è identificabile con una figura femminile che è anche la trasfigurazione della madre del poeta. Fu all'inizio dell'estate del '42 che i nazisti si portarono via l'amata madre. Una madre che era "come l'estate", secondo le stesse parole del figlio-poeta. Ecco spiegato il riferimento che segue l'accettazione di quel pasto di neve, la neve per il poeta rimarrà per sempre legata anche a quella nevicata nera e rovente in cui perse i genitori, pensare alla neve conduce l'io a richiamare il tempo ormai perduto, quel tempo in cui cresceva e si fortificava all'ombra del gelso, tra le cui foglie si sono rifugiate le voci del passato. Il ciclo manifesta sin dall'esordio come *ricerca di un tempo perduto*.

⁶³ Giuseppe Bevilacqua, «Alla ricerca dell'Atemkristall» in ID., *Lecture celaniane*, cit., pp. 96-174.

VON UNGETRÄUMTEN geätzt,
wirft das schlaflos durchwanderte Brotland
den Lebensberg auf.

Aus seiner Krume
knetest du neu unsre Namen,
die ich, ein deinem
gleichendes
Aug an jedem der Finger,
abtaste nach
einer Stelle, durch die ich
mich zu dir heranwachen kann,
die helle
Hungerkerze im Mund.

ROSO DA SOGNI
non compiuti, per tracce
insonni percorso, il paese del pane
fa montare
il monte della vita.

Tu dalla sua briciola impasti
i nostri nomi un'altra volta,
io li vado tastando - ad ogni dito un occhio
che il tuo somiglia -,
e cerco un varco
perché a forza di veglie
io possa giungere a te, in bocca
l'asta chiara: la candela
della mia fame.

Recupero che avviene, anche e soprattutto, nel limite sussistente tra sogno e veglia. Ed ecco che nella seconda poesia — dove Gadamer vede all'opera una misteriosa talpa⁶⁴ — assistiamo al manifestarsi dello sforzo di recuperare i luoghi perduti in quel tempo passato. Conato che avviene in bilico, in un sonno incerto, in cui i sogni non arrivano a completamento. Il luogo del passato non è più un deserto di sabbia, qui è chiamato *Brotland*, Terra del pane. Terra che dà sostentamento, terra natia, terra perduta.

Interviene di nuovo il *Du* che agisce impastando nomi, azione che ha già compiuto nel passato (impasti *di nuovo*), quel passato in cui l'IO e il TU erano una cosa sola, quando il poeta era un grumo di carne nel corpo di quel TU di cui porta gli stessi identici occhi. L'io scava, scava nel passato, le dita usate come occhi per continuare a scavare tenendo in bocca una candela per ricacciare il buio che aveva ammantato per troppo tempo quel sogno insonne.

⁶⁴ H. G. Gadamer, *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, cit., p. 15: «una talpa è all'opera. Questo non si può contestare».

IN DIE RILLEN
der Himmelsmünze im Türspalt
preßt du das Wort,
dem ich entrollte,
als ich mit bebenden Fäusten
das Dach über uns
abtrug, Schiefer um Schiefer,
Silbe um Silbe, dem Kupfer-
schimmer der Bettel-
schale dort oben
zulieb.

NEI SOLCHI di quella moneta
celeste tra stipite e porta
tu pressi il Verbo, da cui
mi srotolai
allorché con pugni tremanti
smantellai tegola dopo tegola,
sillaba dopo sillaba,
il tetto sopra di noi, per amor
del rame luccicante
nella ciotola della questua
lassù.

Ed ecco che cambia la scena: nel terzo poema l'io e il tu li ritroviamo fusi in un NOI. Scavare non è stato inutile, il *TU* ha pressato un Verbo — chiarissimo riferimento all'usanza ebraica di tenere sulla soglia (parola chiave in Celan) alcuni brani della *Torah* in una cassetta. L'io però ha smantellato la casa che fu sua e del *TU*, l'ha fatto a fatica (con pugni tremanti) e a poco a poco. Possiamo qui solo ipotizzare un velato riferimento a quella fatidica discussione nella notte del 27 giugno 1942, Paul che tenta di convincere il padre a seguirlo nel rifugio trovato e l'amata madre che si piega alla volontà del marito. Pugni tremanti: rende efficacemente l'idea di qualcuno che s'allontana dalla propria casa (il tetto sopra di noi è esplicitamente metonimico) pieno di rabbia, dolore e rancore. Rancore che trovando poi la casa vuota diventò irrimediabile.

IN DEN FLÜSSEN nördlich der Zukunft/
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.

NEI FIUMI a nord del futuro
io lanciao la rete che tu
esitante aggravi
con ombre scritte
da pietre.

Nel quarto componimento appare un altro tema che poi si rivelerà ricorrente e fondamentale: l'immagine della fluidità e, in generale, le immagini acquatiche. Qui sono fiumi che diverranno nel prosieguo “rapide della tristezza”. Fiumi in cui l'IO getta una rete per ripescare il tempo perso dopo quella irrimediabile notte. Ma l'IO non agisce solo, il recupero del tempo e del luogo che furono si rivela solo una piccola parte del compito che attende l'IO, la rete viene aggravata dal TU che aggiunge alla rete pietre. Pietre per i morti nell'aria, morti che la rete deve ripescare andando più in profondità. Pietre-diario per dirla con Mandelstamm.

VOR DEIN SPÄTES GESICHT,
allein-
gängerisch zwischen

DAVANTI AL TUO TARDO VOLTO,
soli-
tario procedendo tra notti

auch mich verwandelnden Nächten,
kam etwas zu stehn,
das schon einmal bei uns war, un-
berührt von Gedanken.

che anche me mutarono,
venne a porsi qualcosa,
che già una volta fu tra noi, in-
violato da pensieri.

L'IO si dispone davanti al volto del TU: riaffiora da un passato sepolto il ricordo di notti che cambiarono per sempre sia l'IO che il TU. Tra di essi si pone qualcosa, qualcosa che "inviolato da pensieri" già c'era. Può benissimo essere un accordo tra il rispettivo bisogno di sacro, oppure un'impresicata e tangibile assonanza tra l'io-figlio e il tu-madre.

DIE SCHWERMUTSSCNELLEN
HINDURCH/
am blanken
Wundenspiegel vorbei:
da werden die vierzig
entrindeten Lebensbäume geflößt.

Einzig Gegen-
schwimmerin, du
zählst sie, berührst die
alle.

ATTRAVERSO LE RAPIDE DELLA TRISTEZZA,/
sfiorando
il nudo specchio delle piaghe inferte:
lì si fanno fluitare i quaranta
tronchi di vita
scorticati.

Unica tu, nuoti
controcorrente, tu
li conti, li tocchi
tutti.

Ritorna il riferimento alla costellazione metaforica del fluire, ecco le rapide della tristezza in cui scivolano quaranta tronchi di vita scorticati. Qui dobbiamo richiamare in pieno la lettura di Bevilacqua: i 40 tronchi di vita sono gli anni del poeta e gli anni della madre. Solo il *tu-madre* può nuotare controcorrente, risalire le rapide della tristezza e contare e toccare quei tronchi. L'io cioè condivide la sua vita, nella sua interezza con la madre perduta. La madre aveva 47 anni quando i nazisti la uccisero, Celan pone fine gettandosi nel fluire della Senna a 49 anni, scelta forse motivata dalla ferma volontà di non vivere nemmeno una decina in più della madre. Solo il TU del ciclo ha la forza di nuotare controcorrente, nessun altro, nemmeno il poeta stesso.

DIE ZAHLEN, im Bund
mit der Bilder Verhängnis
und Gegen-
verhängnis.

Der darübergestülpte
Schädel, an dessen
schlafloser Schläfe ein irr-
lichternder Hammer
all das im Welttakt
besingt.

I NUMERI, in combatuta
con la fatalità e contro-
fatalità delle visioni.

su essi rovesciato
il cranio, alle cui
tempie insonni un martello
come fuoco fatuo tutto questo
in cosmico ritmo
canta.

Altri numeri, altre cifre da decifrare per dirla con Derrida: leggendo il ciclo come un unico corpo poetico, possiamo leggere quei numeri “in combutta con la fatalità e la controfatalità delle visioni” come un chiarissimo riferimento a quei 40 tronchi e ripetere la connessione anagrafica tra i 43 anni del poeta e i 47 della madre nell’anno della deportazione. Gli anni combuttano nella visività dei ricordi che riaffiorano ora, dopo che sia gli occhi dell’io che quelli del tu hanno entrambi avuto 40 anni di visioni. Conquistare il ricordo del TU si rivela faticoso, diventa un pensiero fisso, quasi una premessa a quegli attacchi di cefalea che borbottano nel cranio di Celan nell’ultimo anno di vita. Qui il ricordo colpisce la testa come martello, continuando diverrà tenaglia. Immagini sempre più fisiche: il ricordo si va facendo sempre più denso e incalzante.

WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH
deiner Hand.

Aus der Vier-Finger-Furche
wühl ich mir den
versteinerten Segen.

PASSAGGI NEI CONGLOMERATI D’OMBRA
della tua mano.

Dal solco delle quattro dita
scavando convulso estraggo
la tua benedizione petrificata.

L’io trova la forza per rivelare, forse spinto da quel dolore lancinante alle tempie, che cos’è che va cercando, primariamente è una riappacificazione postuma con il tu-madre, una riappacificazione che si manifesta in una benedizione *petrificata* da conquistare nelle ombre della mano. Guadagnata la benedizione, l’IO trova la forza di continuare la sua discesa. Ha accettato di scivolare in fondo alla neve. Deve andare avanti.

WEISSGRAU aus-
geschachteten steilen
Gefühls.

Landeinwärts, hierher-
verwehter Strandhafer bläst
Sandmuster über
den Rauch von Brunnengesängen.

Ein Ohr, abgetrennt, lauscht.

Ein Aug, in Streifen geschnitten,
wird all dem gerecht.

BIANCO GRIGIORE di uno
scavato e arduo
sentire.

Erba sparto, qui, verso l’interno
portata dal vento, soffia
geometrie di sabbia oltre il fumo
di voci melodianti alla fontana.

Un orecchio, mozzato, ascolta.

Un occhio, tagliato a strisce,
di tutto questo
ben si rende conto.

Ecco un altro tocco di colore, dopo il bianco della neve e il verde delle foglie del gelso ora qui c’è uno scavare bianco e grigio, WEISSGRAU il colore della neve sporca.

Sporcata dalla marcia dei disperati che entravano nel campo di concentramento, lì, oltre il fiume.

Qui ritorna l'erba sparto, l'erba delle spiagge dove s'era addensata la sabbia dalle urne, sabbia soffiata che vola geometricamente, quasi a prefigurare lo sviluppo geometrico del solido *crystaliforme* che attende. Una sabbia che soffia oltre il fumo, il fumo dei forni crematori alimentati dai corpi senza nome. Un orecchio mozzato ascolta, il padrone dell'orecchio può ascoltare senza spingersi oltre, il suo occhio non ha libertà di vedere, è tagliato a strisce dalle fessure dei vagoni piombati e da lì assiste impotente e consapevole alla danza della sabbia nel vento.

SCHLÄFENZANGE,
von deinem Jochbein beäugt.
Ihr Silberglanz da,
wo sie sich festbiß:
du und der Rest deines Schlafs -
bald
habt ihr Geburtstag.

TEMPIE, TENAGLIA cui l'arcata
dei tuoi zigomi insinua occhi.
Suo chiarore d'argento, là
dove si serrò:
tu e il resto del tuo sonno -
voi presto
avrete compleanno.

Ritorna il dolore delle tempie, diventato ora tenaglia in un cranio in cui i capelli non diventeranno grigi, è il cranio del *Tu*, dove si fermò per sempre l'inevitabile resto del sonno.

La chiusa della poesia risulta illuminante per l'interpretazione unitaria di tutto il ciclo:

l'ultimo verso di *SCHLÄFENZANGE* aggiunge un prezioso tassello all'ipotesi [...] secondo cui i due distinguibili agenti dell'intero ciclo sarebbero costantemente un medesimo *io* che adombra la figura dell'autore e un medesimo *tu* che adombra la figura della madre: elevata a mito, ma pur sempre radicata nella realtà autobiografica. Sulla scorta di questa impostazione ho cercato di venire a conoscenza della precisa data di nascita della madre di Paul Celan, è risultato che Friederike Schrage era nata a Sadagora il 1° dicembre 1895. Non mi sembra quindi dubitabile di quale tu sia imminente il compleanno, in questi versi scritti l'8 novembre.⁶⁵

BEIM HAGELKORN, im
brandigen Mais-
kolben, daheim,
den späten, den harten
Novembersternen gehorsam:

COL CHICCO DI GRANDINE, nella
pannocchia mangiata dal carbonchio,
nel luogo natio,
obbedendo ai tardi
severi astri novembrini:

in den Herzfaden die
Gespräche der Würmer geknüpft -:

e nel filo del cuore intrecciati
i conversari dei vermi -:

eine Sehne, von der
deine Pfeilschrift schwirrt,
Schütze.

una corda da cui scocchi,
Sagittario,
freccia e sentenza.

Ritorna il luogo natio che ora è deformato dal ricordo della morte, non è più la *Terra del pane*, ma una terra dove la grandine cade sulla pannocchia attaccata già dal carbonchio. C'è pure un riferimento al tempo: è novembre, ci sono severi astri nel cielo. Al poeta non resta che snocciolare il suo personalissimo rosario: i conversari dei vermi intrecciati nel filo del cuore. Filo che diventa la corda del segno zodiacale dell'*io* e del *tu*: il Sagittario, l'arciere dello zodiaco. Dal filo del cuore fattosi corda d'arco il tu può scoccare *freccia e sentenza*.

STEHEN, im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

STARSENE LÌ, all'ombra
della gran cicatrice nell'aria.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.

Uno stare per nessuno, e per nulla.

⁶⁵ Giuseppe Bevilacqua, *Lecture celaniane*, cit., p. 136.

Unerkannt,
für dich
allein.

Mit allem, was darin Raum hat,
auch ohne
Sprache.

Sconosciuto,
solo
per te.

Con quanto li trova spazio,
anche senza
lingua.

Nel tredicesimo componimento al centro c'è un verbo che nega qualsiasi movimento: STARE. Uno stare nella "gran cicatrice nell'aria", la cicatrice della Shoah che non potrà mai rimarginarsi, stare lì per nessuno e per nulla, riecheggia quella rosa di nulla e di nessuno. Il poeta accetta questo fardello, accetta di rimanere immobile lì solo per il TU, lì in mezzo i morti che trovano il loro spazio anche senza lingua. *Sprache*. Altra parola chiave, si accumulano elementi.

DEIN VOM WACHEN stößiger Traum.
Mit der zwölfmal schrauben-
förmig in sein
Horn gekerbten
Wortspur.

Der letzte Stoß, den er führt.

Die in der senk-
rechten, schmalen
Tagschlucht nach oben
stakende Fähre:

sie setzt
Wundgelesenes über.

IL TUO IRRUENTE sognare la veglia.
Con la tacca di parole
nel suo corno incisa,
dodici volte,
a vite.

L'ultimo colpo
portato dal sogno.

Nel verticale angusto
borro del giorno: il traghetto
arrancante all'insù,
con la sua stanga:

tragitta ciò che fu letto
fino a straziarsi.

Accettato l'arduo compito di dar voce ai morti nell'aria, ecco che si realizza che tutto è avvenuto tra il sonno e la veglia. Il TU ha colpito l'IO nella sua veglia, è arrivato suonando il suo corno d'ariete su cui era incisa la sua PAROLA. Parola che ha qualche legame con la radice di Abramo, di Jesse e di Nessuno. Ed ecco che sulle immagini di flusso appare un traghetto che tragitta ciò che fu letto fino a straziarsi, secondo noi qui è evidente il riferimento alla lettera che la madre riuscì a far arrivare a Paul dal campo di concentramento. La lettera in cui comunicava l'avvenuto decesso del marito. Lettera che certamente Paul lesse e rilesse tormentandosi su ogni riga, ogni sillaba. Sillabe nere, nere che cadevano lenti sul foglio, lenti come una nevicata. Forse questa è un'altra possibile direzione in cui leggere quei *FIOCCHI NERI*: identificarli con le parole scritte dalla madre. Diventa lampante che quelle parole d'inverno bruciarono per sempre il poeta.

MIT DEN VERFOLGTEN in spätem, un-
verschwiegenem,
strahlendem
Bund.

Das Morgen-Lot, übergoldet,
heftet sich dir an die mit-
schwörende, mit-
schürfende, mit-
schreibende
Ferse.

COI PERSEGUITATI in tarda
lega, esplicita,
raggiante.

Indorato scandaglio, il mattino,
ti si attacca al calcagno
che anch'esso attesta,
e incide,
e scrive.

Ed ecco che si fanno spazio nel ciclo i veri protagonisti: i perseguitati. Infilati nei vagoni in condizioni disumane in una notte troppo lunga in cui attraversarono chilometri di ferro verso la loro ultima destinazione. In quei vagoni l'ultimo lampo di solidarietà: il mattino cade a piombo sui vagoni, il sole ferisce gli occhi appena i perseguitati mettono piede a terra. In una mattina che per chi sopravvisse di sicuro si incise per sempre nella loro memoria.

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

FILAMENTI DI SOLE,
sopra lo squallore grigionero.
Un pensiero ad altezza
d'albero s'appropria il tono
che è della luce: ancora
vi sono melodie da cantare
al di là degli uomini.

Sullo squallore grigionero risplendono filamenti di sole, sole che forse filtra dai vetri sudici della camerata dei perseguitati. L'*io* deve cantare per loro, deve illuminare il loro buio, c'è altro da cantare. Non è ancora giunto il momento del silenzio.

IM SCHLANGENWAGEN, an
der weißen Zypresse vorbei,
durch die Flut
führen sie dich.

Doch in dir, von
Geburt,
schäumte die anderer Quelle,
am schwarzen
Strahl Gedächtnis
Klommst du zutag.

NEL CARRO-SERPENTE, lungo
i bianchi cipressi,
al di là del fiume
ti trassero.

Ma in te, per
nascita,
gorgogliava l'altra fonte,
sul nero getto della rimembranza
rampicando ritrovasti
il giorno

Nella diciassettesima poesia abbiamo la conferma che si tratta dei vagoni piombati dei deportati (e qui ci chiediamo, davvero, dove è mai possibile scorgere il simbolo del serpente dionisiaco su cui tanto si concentra Gadamer⁶⁶), quei vagoni che si fermavano dinnanzi all'ultima beffa: *IL LAVORO RENDE LIBERI*. Si fermavano lì, dove li aspettava un nuovo nome bluastro da tatuarsi sul braccio e la rasatura coatta.

Portarono via anche il tu-madre, ma a differenza degli altri, il TU era destinato per nascita all'altra fonte, alla fonte della memoria. Riferimento alle due fonti del mito: Lete e Mnemosyne. Nessuna dimenticanza-placebo per il TU, ogni cosa deve essere ricordata.

HARNISCHSTRIEMEN, Faltenachsen,
Durchstich-
punkte:
dein Gelände.

An beiden Polen
der Kluftrose, lesbar:
dein geächtetes Wort.
Nordwahr. Südhell.

STRIE DI CARREGGIAMENTO,
spaccato di falde, punti
d'incuneamento: il tuo
territorio.

Ad entrambi i poli
del clinometro, ben leggibile,
la tua parola proscritta.
Vera come il nord.

⁶⁶ H. G. Gadamer, *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, cit., p. 64: «la prima strofa evoca l'ebbrezza della vita. Infatti la locuzione *Schlangenwagen* evoca Dioniso, il dio dell'ebbrezza. È il viaggio della vita che inizia in questo modo abbandonandosi a tutto ciò che i sensi ci offrono».

Chiara come il sud.

E, nella diciottesima poesia, centrale è la visuale del *Tu*, vediamo anche noi coi suoi occhi la natura morfologica del suo lager, il suo territorio, l'unica fermata del treno dei deportati. La poesia è la perfetta raffigurazione geologica della cava di pietra, *Cariera da piatra*, che accoglieva gli ebrei provenienti da Czernowitz:

Non è mai stato rilevato che i termini tecnici geologici impiegati all'inizio della poesia — che tanto hanno disorientato gli interpreti — traducono in forma rigorosamente scientifica lo spettacolo che si offre a chi consideri per l'appunto una *cava di pietra*.⁶⁷

Sul clinometro si legge chiaramente che lì, abbeverandosi alla fonte della memoria, il TU pronunciò la sua parola, vera e chiara. Spetta all'IO recuperare questa parola-testimonianza.

Testimonianza: termine-concetto verso cui tende tutto il ciclo.

WORTAUFSCHÜTTUNG, vulkanisch,
meerüberrauscht.

Oben
der flutende Mob
der Gegengeschöpfe: er
flaggte - Abbild und Nahbild
kreuzen eitel zeithin.

Bis du den Wortmond hinaus-
schleuderst, von dem her
das Wunder Ebbe geschieht
und der herz-
förmige Krater
nackt für die Anfänge zeugt,
die Königs-
geburten.

VULCANICA PAROLA, ammasso
che il mare copre rombante.

Sopra andava fluttuando
la ciurmaglia
delle anti-creature: inalberava
un vessillo - plagio e facsimile
fanno rotta pomposi
verso la storia.

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

Parola che erutta dal tempo come lava, parola che si oppone alla “ciurmaglia delle anti-creature”. Gentaglia che vive di chiacchiere e svigorisce perfino il ricordo dell'abominio nazista nel suo canto che è solo simile all'unico vero canto che diventa parola di luna: *WORTMOND*. Parola che si oppone ai canti pomposi, parola che muove maree come la luna, parola che forma crateri che rivelano le nascite regali, l'origine regale di quel popolo che tentarono di cancellare dal mondo e dalla Storia. La poesia del poeta deve trovare la stessa forza, farsi parola capace di regolare le maree.

⁶⁷ Giuseppe Bevilacqua, *Lecture celaniane*, cit., p. 156.

(ICH KENNE DICH, du bist die tief Gebeugte, /
ich, der Durchbohrte, bin dir untertan. /
Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?/
Du - ganz, ganz wirklich. Ich - ganz Wahn.)

(TI CONOSCO, sei colei che sta ricurva,
io, il trafitto, ti sono soggetto.
Dove divampa un verbo, che sia d'entrambi
testimonianza? Tu – interamente,
interamente vera. Io – pura follia.)

Tra parentesi, il senso dell'avvenuto riconoscimento del TU da parte dell'IO: ti conosco. Sì, l'io conosce il suo interlocutore, l'ha ritrovata, ne ha riconquistato il volto. È la madre, madre che diviene paradigma di ogni madre nella posa tipica delle "pietà" michelangiolesche. Pensiamo alla Pietà Rondanini: "tu sei colei che sta ricurva, io, il trafitto, ti sono soggetto". Avviene una totale inversione, la poesia ha portato il poeta a ritrovare vivo, vero e vitale il ricordo della madre e spetta ora alla madre sostenere l'io-figlio trafitto da quel dolore mai sopito, da quella benedizione mancata. Deve essere la madre che è interamente vera, non trasfigurata o annacquata da una vuota apologia. Deve essere lei a mostrare il luogo "dove divampa un verbo che sia di entrambi testimonianza". Ecco il fine e il senso del ciclo, conquistare questa parola-testimonianza che valga per entrambi i protagonisti del ciclo.

Ed ecco la conclusione:

WEGGEBEIZT vom
Strahlenwind deiner Sprache
das bunte Gerede des An-
erlebten - das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.

Aus-
gewirbelt,
frei
der Weg durch den menschen-
gestaltigen Schnee,
den Büßerschnee, zu
den gastlichen
Gletscherstuben und -tischen.

Tief
in der Zeiteinschrunde,
beim
Wabeneis
wartet, ein Atemkristall,
dein unumstößliches
Zeugnis.

CORROSA E SCANCELLATA
dal vento radiante della tua lingua
la chiacchiera versicolore
dei fatti vissuti –
la linguacciuta miapoesia, la nullesia.

Dal
turbine
aperto
il passo attraverso le umane forme
di neve – neve di penitenti,
fino alle accoglienti stanze
dei ghiacciai, ai deschi.

In fondo
al crepaccio dei tempi,
presso il favo di ghiaccio
attende, cristallo di respiro,
la tua irrefutabile
testimonianza.

È avvenuto un processo che ha mutato il senso e il destino del poetare celaniano, quel processo iniziato con l'incontro con nome Osip è giunto a conclusione. Ogni deriva inutile della parola poetica è stata bandita per sempre, ha subito un processo che ha corrosato e scancellato ogni istinto di chiacchiera versicolore. Non ci saranno più pezzi di vita

annacquati nelle belle bugie bucate del poeta. Celan dice addio al *Genicht*. Per sempre. Non ci sarà più *ARTE SABBIA*, come ribadisce in una poesia del ciclo *ATEMWENDE*.

Perché questo ciclo ha rappresentato una discesa attraverso la neve sino alle accoglienti stanze di ghiaccio, qui in fondo al crepaccio dei tempi attendeva l'oggetto fulcro della ricerca celaniana, Quel cristallo di respiro che già era comparso di sfuggita come oggetto mitico verso cui indirizzare ogni sforzo. Ma non c'è nessuna deriva mitica, è stato uno scendere in se stessi, alla ricerca del tempo e della benedizione perduta. E lì aspettava, da sempre, la testimonianza della madre, testimonianza archetipale in cui si addensano tutte le lacrime dei morti nell'aria, tutti gli ebrei trucidati aspettano lì, in un cristallo di ghiaccio. Un cristallo che ha sempre, qualunque sia la sua configurazione, sei punte. Sei punte, come la stella di Davide, la stella gialla degli ebrei.

3.3 *Wortmond* vs. *Genicht*. Alla ricerca di una grucciona e di un'ala.

Per non finire tra quelle «torme di laureandi abbagliati dalla rivelazione derridiana»,⁶⁸ seguiamo il consiglio di Bevilacqua: «una lettura distesa e paziente»⁶⁹ dell'intera opera celaniana, scansando qualsiasi tipo di scorciatoie ermeneutiche. Il corpus poetico è un insieme organico dotato di senso da considerare nella sua intrinseca unità; la scelta stessa dell'ordine delle poesie è sempre illuminante.

Non è mai semplice giustapposizione, l'abbiamo percepito nel ciclo *ATEMKRISTALL*, vera e propria *summa* della poesia celaniana che può essere — anzi, deve essere — usato per comprendere meglio il realizzarsi di quel passaggio dall'oscuro all'oscuro che è la poesia celaniana.

Nel ciclo, *testimonianza* è fondamentale termine-concetto, ad esso affianchiamo altri temi che rappresentano l'asse attorno a cui *il Meridiano* può realizzare il suo abbraccio circolare.

L'IDENTIFICAZIONE DEL TU DEL CICLO CON LA MADRE. Partiamo da tre poesie che cingono l'intero arco poetico. In esse incontriamo ben 12 occorrenze di *Mutter*, termine capitale. Compare cinque volte nella toccante *Espenbaum* e sei volte in *DER REISERKAMERAD*. Entrambe fanno parte di *Papavero e Memoria*, mentre *EIN STERN* appartiene all'ultima produzione celaniana. Qui il ricordo della madre è diventato “un mozzicone”: *Mutterstummel*. *Un mozzicone di madre/ guida un volto acerbo/ attraverso il dolore*.

In *Albarella* la perdita della madre è richiamata nel secondo verso di ciascuna strofa. Il poeta si sofferma su cinque oggetti — *Albarella*, *Dente di leone*, *Nube di pioggia*, *Rotonda Stella*, *Porta di quercia* — e per cinque volte richiama la madre perduta connotandola con quello che non potrà mai più realizzare:

Albarella, è bianca la tua fronda che guarda nel buio.
Bianchi non si fecero i capelli di mia madre.

Dente di leone, così verde è l'Ucraina.
Non fece ritorno mia madre ch'era bionda.

Nube di pioggia, tu indugi alle fonti?
Mia madre piange sommessa per tutti.

Rotonda stella, tu stringi il cappio dorato.
Il cuore di mia madre fu da piombo ferito.

⁶⁸ Giuseppe Bevilacqua, *Lecture celaniane*, cit., p. 212.

⁶⁹ *Ibidem*.

Porta di quercia, chi ti levò dai cardini?
La mia dolce madre non può passare.⁷⁰

Sofferamoci soprattutto sulla chiusa: una porta di quercia — l'unico manufatto della cinquina di oggetti —, sfilata dai cardini e “la mia dolce madre che non può passare”. Una porta che forse sottolinea la decisione del poeta di non richiamare più apertamente il ricordo della madre, scelta che sarebbe avvalorata dalla mancata pubblicazione di *Bacca di Lupo*.

Una porta, una soglia. Parola di soglia: *Schwelienwort*⁷¹ Poesia-soglia. La madre morta non può varcarla ma c'è qualcosa che può tentare il passaggio. Lo tenta e ci riesce diventando l'inseparabile *compagno di viaggio* del poeta:

Di tua madre l'anima aleggia innanzi,
Di tua madre l'anima fa circumnavigare la notte, scoglio per scoglio.

Di tua madre l'anima frusta gli squali davanti a te.

Questo parlare è pupillo di tua madre.
Esso divide con te il giaciglio, pietra per pietra.
Il pupillo di tua madre si china verso la mica di luce.

Non possiamo avere dubbi: il compagno di viaggio è il tedesco, la *Muttersprache*. Il ricordo si rafforza si stacca dal senso di colpa è diventa scudo per i nuovi colpi della vita (*gli squali*).

Il ricordo gli rimane accanto, richiamato sempre e per sempre da ogni sillaba teutonica che il poeta inciderà sulla carta. Scelta sofferta, scelta necessaria, scelta vitale. George Steiner si è soffermato sul perché di tale scelta, Celan il poliglotta poteva giostrarsi tra 6 o 7 lingue ma sceglie di scrivere, dopo la breve parentesi bucarestina, di scrivere per sempre in tedesco, la lingua degli assassini ma la lingua anche e soprattutto della madre. E il poeta lo dice chiaramente che *mente chi non si scrive nella sua lingua materna*.

Il ricordo della madre quindi si incarna e si radicalizza nella stessa lingua con cui il poeta divide un giaciglio fatto di pietre.

Nel “cantico dei cantici” celaniano — *Di soglia in soglia*, il libro dedicato alla moglie — avviene il passaggio da l'orizzonte di Cernowitz a una nuova possibile patria. L'illusione è perfetta.

La stessa radice ebraica accetta la nuova donna. Ma è un'illusione che si spegne quasi subito. Perché il ricordo della madre torna, torna dietro quella *Grata di parole*. Ritorna sfolgorante nella *Rosa di nessuno* e poi trova la sua apoteosi nell'*ATEMKRISTALL*. Non ci sono più veli, la madre deve guidare il figlio, indirizzare la sua parola verso “*un verbo che*

⁷⁰ *Poesie*, p. 23.

⁷¹ *Sotto il tiro di presagi*, p. 31.

sia di entrambi testimonianza”. Deve elevarsi la parola celaniana, niente più sterili tentativi di trasfigurare i fatti vissuti. Questa parola deve cessare di essere una stampella per farsi ala.⁷² Ala di colomba, ala d’aquila.

Siamo giunti al testo fondamentale: *Bacca di Lupo*⁷³, dove la stessa epigrafe è la definitiva conferma che il *Tu* del Cristallo di Fiato è la Madre. Ci sono due citazioni, una da Hölderlin e un’altra da un testo che riferisce che in una casa ebraica ci deve essere sempre qualcosa di incompiuto. Quella di Hölderlin:

Voi fiori di Germania, o il mio cuore
divien autentico cristallo, al quale
la luce sperimenta se stessa.

Un cuore che diventa cristallo introduce la poesia più bella e coinvolgente del poeta. Celan esplicitamente dichiara la origine del suo poetare: l’amore per la madre. È una notazione biografica certa, le prime poesie del giovanissimo Celan sono tutte per la madre. La stessa madre che amava i lirici tedeschi e fu guida all’iniziazione poetica del suo unico figlio. È la madre che ora deve sostenere il figlio, madre-Madonna che sostiene il figlio-Gesù nella posa tipica dell’iconologia della Pietà.

E, nel ciclo *ATEMKRISTALL*, quest’immagine segna il momento culminante prima della fine della ricerca, prima di scendere nei deschi di neve, quella stessa neve costantemente richiamata. Il poeta tra parentesi afferma l’avvenuto riconoscimento. “Io ti conosco”.

La riconosce e a lei si affianca per cavare dalla sua linguacciuta poesia la forza della parola luna affinché il suo Gedicht diventi solo e soltanto *Zeugnis*. È d’importanza capitale la buona riuscita di questa definitiva metamorfosi. Il poeta ne è pienamente consapevole. In quel cristallo la voce della stirpe di Nessuno, cristallo in cui la testimonianza si rifrange e si moltiplica, cristallo che diventa il millecristalli tenuto nella Stretta. Il poema che concludeva *Sprachgitter*. Canto di morte per quei morti negati e rinnegati dal crepaccio che si è inevitabilmente aperto dopo l’orrore nazista.

FLUIRE, FONTI E FONTANE. Altro tema centrale in AK è il fluire che è soprattutto il fluire di quell’acqua che si fa *fiumi verso nord e rapide di tristezza* prima di gelare e diventare *favo di ghiaccio*, la candida teca per il cristallo di respiro.

Il fluire richiama l’oggetto totemico di Celan: *la fontana*. C’è una fontana in ogni testo importante, fontana che riecheggia le due fonti del mito: *Lete* e *Mnemosyne*. La fonte della

⁷² *Poesie*, p. 401.

⁷³ *Sotto il tiro di presagi*, p. 35.

dimenticanza e quella della Memoria. Memoria che nel mito è l'unica madre possibile per le Muse.

Nel corpus celaniano ce ne sono a decine: fontane, fonti, abbeveratoi, pozzi. Un flusso d'acqua che tende scrosciando verso quel crepaccio. Il poeta segue la corrente, non può sottrarsi.

La prima fonte è nella poesia che apre il primo volume: *fonti di Akra* dove il poeta-cherubino di Akra bevve ciotole colme di cenere. Cenere, l'unica prova tangibile di “quello che è stato”. Altre fonti in *Espenbaum*, dove indugia una nuvola foriera di altra acqua, acqua che richiama le lacrime della madre del poeta, lacrime che la madre piange per tutti. E, nella poesia *KRISTALL*, c'è una fonte che mormora “sette rose più tardi”.

La patria impossibile, quella meta del Nostos, del viaggio di ritorno verso l'Unland, la terra di Nessuno diventa Terra di Fonti: *Brunnenland*⁷⁴. Terra-sorgente che è la trasfigurazione della madre, madre che si è calata “*in alle Brunnen*”. Sì, sì è calata in ogni sorgente per poi riemergere, cavalcando il nero getto della fonte della rimembranza, nel ciclo *Atemkristall*:

Ma in te, per
nascita,
gorgogliava l'altra fonte,
sul nero getto della rimembranza
rampicando ritrovasti
il giorno

C'è una fonte pure nella poesia scritta dopo la visita ad Heidegger, fonte in cui il filosofo si abbeverava schivando quella *parola ventura* tanto attesa da Celan.

In *Luce coatta*, il poeta riaccarezzando quella cosa che aveva lasciato “come in un pozzo” per conservarla, comprenderà che lei — la madre — non sarà mai un fiore su campi di urne.

Urne che ritornano, svuotate. Non c'è più sabbia, non c'è più neve. Le nuove tombe sono d'acqua — macabro presagio? Consapevolezza del suicidio? Scelta già maturata? — schiviamo le supposizioni. C'è solo una certezza, accoppiare la poesia *Brunnengraber im Wind* ai seguenti versi profetici:

un nome nullo, su di esso
S'arrampica, per il tuffo suicida,
il carrello Vita,
e tutto lo dragano a vuoto...⁷⁵

E, soprattutto, i versi di *UND MIT DEM BUCH AUS TARUSSA*, la poesia che si apre con quel “tutti i poeti sono ebrei”:

Dei concii

⁷⁴ *Poesie*, p. 96.

⁷⁵ *Ivi*, p. 589.

di quel ponte da cui egli
andò a schiantarsi
contro la vita, reso alato
dalle ferite – del
ponte Mirabeau. Dove non scorre l'Oka...

Le ferite rendono il poeta alato ma non basta, la Stirpe dei senza Tu⁷⁶ è in agguato, per preservare il cristallo-fiato il poeta può solo sbarrare la sua parola-soglia. Il poeta in *ENGFÜHRUNG* aveva dichiarato che “Nulla è perduto”, ora deve ricredersi, colpito da accuse di plagio e da recensioni avvelenate e dal frotto dei ricordi deve concludere tragicamente la sua vita-poesia. Entrambe coincidono, invoca di nuovo la madre: “*Madre io sono perduto*”. Non ci sono più parole. E il 20 di quel crudele aprile del 1970 sceglie il silenzio in fondo alla Senna.

IL TEMPO: ORE, CALENDARI, OROLOGI

La poesia di Celan si iscrive in quell' «incessante attività di attraversamento critico del tempo della precarietà, della caducità, del lutto, riconosciuto infine come nostra *misura storica*»⁷⁷. Procediamo in ordine cronologico: nella prima fase, quella di *Papavero e Memoria*, il tempo è gioioso. È il tempo in cui il sopravvissuto ribadisce il suo *status* sfuggendo ai sensi di colpa concentrandosi sul sesso dell'amata. Raccoglie i fiori del tempo dispensati dal duca del Silenzio⁷⁸. È il tempo dei baci, la mano si riempie d'ore⁷⁹, ore da spendere in dolce compagnia delle belle bugie di *Monsieur Le Songe*.

Il poeta esclama che “è tempo che sia tempo”⁸⁰, esprime il legittimo desiderio di uscire allo scoperto, gridare in faccia al mondo che l'amore, e con esso la Vita, ha trionfato. È un mondo dove la tinta prevalente è il blu, colore che nella cromatografia celaniana indica esclusivamente il pulsare vivo, vero e vitale dell'*erotomachia* in cui i due contendenti appagati e spiazzati riprendono pian piano a respirare (è questa la direzione in cui leggere l'abusato “eravamo morti e potevamo respirare”).

Esemplare a tal proposito è la lirica *Marchio di fuoco*⁸¹. I corpi dei due amanti si cercano e si trovano. Si amano liberamente su un orologio. È dentro questa metafora fattasi talamo che il tempo dell'amore si dilata, si distende, si fa leggero e impalpabile, le lancette si piegano come verghe sotto il peso dei corpi.

⁷⁶ *Poesie*, p. 775

⁷⁷ Ubaldo Fadini, «La scrittura dei corpi. Su Paul Celan», cit., p. 66.

⁷⁸ *Poesie*, p. 10.

⁷⁹ *Ivi*, p. 16.

⁸⁰ *Ivi*, p. 59.

⁸¹ *Ivi*, p. 79.

È un orologio ferito nella sua capacità di scandire i ritmi del quotidiano. È la più bella metafora erotica di Celan: l'amore rimpiazza i dodici crudeli numeri del quadrante con altrettanti "tu" sussurrati nella notte delle parole:

Non dormimmo più, stesi nell'ingranaggio della tristezza,
e piegammo come verghe le lancette,
ed esse scattarono indietro e sferzarono a sangue il tempo,
e tu dicesti crepuscolo montante,
e dodici volte io dissi *tu* alla notte delle tue parole,
ed essa s'aprì e aperta rimase,
ed io le posi un occhio in grembo e l'altro intrecciai ai tuoi capelli,
e tra l'uno e l'altro stesi serpeggiante la miccia, la vena aperta —
e una giovane saetta nuotò verso di noi.

Questa visione prosegue, il tempo resta intrappolato nel gioco delle parti dell'amore. I fantasmi in questa fase sono quelli del futuro⁸², il passato riposa in quell'urne colme di cenere che il Poeta per ora lascia ermeticamente chiuse. In questa fase il fresco fiore dell'oblio sboccia nell'eternità, coltelli arrugginiti rinascono per intagliare di notte su alberi "*nomi, tempi e cuori*"⁸³. Pian piano però questa concezione erotica e giocosa lascia spazio a un tempo distorto, i pensieri sono ridotti a neve⁸⁴, diventano forieri del grande lutto che il poeta ha cercato di obliare. Ora l'amore e la passione si placano e basta poco per avvistare i morti che il mare risputa sulla spiaggia. Vagano i naufraghi, nuotano aggrappati alle loro bare.⁸⁵

In *VOR EINER KERZE* avviene l'irrimediabile punto di svolta, avviene proprio in quella *fenditura del tempo* che qui fa la sua comparsa e che poi accoglierà il preziosissimo Atemkristall.

[...] Tu resti, tu resti, tu resti
creatura di una morta,
consacrata al no del mio rimpianto,
coniugata ad una fenditura del tempo,
al cui cospetto mi guidò la parola di mia madre,
affinché un'unica volta
vacilli la mano
che da sempre mi afferra al cuore.⁸⁶

Si è riaperta la cicatrice del tempo, ricompare nella *SERA DELLE PAROLE*,⁸⁷ i mastini che il Maestro di Germania richiamava in *Todesfuge* continuano a latrare, latrano di nuovo. Anzi, non hanno mai smesso di farlo ma adesso lo fanno direttamente dall'interno:

⁸² *Ivi*, p. 93.

⁸³ *Ivi*, p. 111.

⁸⁴ *Ivi*, p. 121.

⁸⁵ *Ivi*, p. 127.

⁸⁶ *Ivi*, p. 187. Rimandiamo per una lettura puntuale di *VOR EINER KERZE* a G. Bevilacqua, *Lecture celaniane*, cit., pp. 84-95.

⁸⁷ *Poesie*, p. 199.

la cicatrice del tempo
si schiude e copre di sangue il paese —
Nella notte della parola i mastini
adesso latrano
dentro di te:
a celebrare la più selvaggia sete,
la più selvaggia fame.

4. Appunti di poetica: il Meridiano e la stretta di mano

4.1 «Viva il re!»: la controparola che strappa i fili.

Il Meridiano è universalmente riconosciuto come una delle più ardue riflessioni di poetica del Novecento. L'occasione per la sua composizione è data dal conferimento del premio Büchner dell'Accademia di Darmstadt il 22 ottobre del 1960.

Bevilacqua, introducendo la sua traduzione del volume che raccoglie tutte le prose di Celan, ipotizza che *il Meridiano* rappresenti «il tentativo d'inseguire l'idea di Arte e l'idea di Poesia in un loro inafferrabile gioco alterno di sdoppiamento e identità». ⁸⁸ Sono pagine assillanti, il premio diventa per il poeta «provocazione e tormento». ⁸⁹ Angoscia e passione accompagnano Celan nel tentativo di «dire tutto quello che poteva dire sul senso teorico del suo fare poetico» ⁹⁰, tanto che per il resto della sua vita — i dieci anni che lo separano da quel salto dal ponte Mirabeau — «il poeta non fece conoscere più alcuna presa di posizione poetologica» ⁹¹.

Per molti giorni Celan lesse e rilesse le opere di Büchner, poi all'improvviso l'intuizione: Il poeta si fa esso stesso personaggio e dialoga a distanza di due secoli con i personaggi dell'Autore dell'Assia.

Per primi avanzano Camille e Danton, il passare della Storia ce li consegna intatti dietro il sipario della *Morte di Danton*. Discutono dell'Arte e delle sue mistificazioni, l'artista nel loro discorso si sostituisce a Dio, rimedia agli errori del Creatore ri-creando cieli nuovi e terra nuova. Questo era l'anelito rivoluzionario, ben prima che le teste iniziassero a rotolare con troppa facilità.

CAMILLE: Ve lo dico io, se non trovano tutto riprodotto in copie rabberciate, disperso in teatri, concerti e mostre d'arte, non hanno né occhi per vedere, né orecchie per sentire. Se uno si intaglia una marionetta da cui si vede pendere il filo che la tira e le cui giunture a ogni passo scricchiolano in versi giambici di cinque piedi, che carattere, che coerenza! Se uno prende un sentimentuccio, una sentenza, un concetto, e gli mette giacca e calzoni, gli fa mani e piedi, gli dipinge la faccia e lascia che quell'affare si dimeni per tre atti finché da ultimo o si sposa o si spara — un ideale! Se uno strimpella un'aria d'opera che riproduce gli alti e bassi dell'animo umano come una pipa di terracotta piena d'acqua e fa il verso all'usignolo — ah, l'arte!

Spostate la gente dal teatro alla strada: ah, la miserabile realtà!

Essi dimenticano il loro Signore per i suoi cattivi copisti. Della creazione che intorno e dentro di loro si rigenera ad ogni istante, ardente, spumeggiante e luminosa, non sentono né vedono nulla. Vanno a teatro, leggono poesie e romanzi, ne imitano le smorfie con le loro facce, e delle creature di Dio dicono, come sono banali!

⁸⁸ VP, p. X.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

I Greci sapevano quel che dicevano quando raccontavano che la statua di Pigmalione si era animata ma non aveva avuto figli.

DANTON: E gli artisti trattano la natura come David, il quale in settembre disegnava a sangue freddo gli assassinati mentre venivano buttati dalla prigione alla strada, e diceva: colgo gli ultimi sussulti di vita in questi scellerati. (*Danton viene chiamato fuori.*)

CAMILLE: Che mi dici, Lucile?

LUCILE: Niente, mi piace tanto vederti parlare.

CAMILLE: Mi senti anche?

LUCILE: Ma certo!

CAMILLE: Ho ragione? Hai capito che cosa ho detto?

LUCILE: No, veramente no. (*Rientra Danton.*)⁹²

Il discorso avviene in una stanza, non nella *Conciergerie*, e Lucile, l'amata moglie di Camille, ascolta in silenzio. È Lucile al centro dell'interesse celaniano, Lucile, la *Kunstblinde*, la cieca all'arte che ascolta soltanto ed il suo ascolto esula dalla comprensione, Lucile segue il fiato addensarsi in parole modulate dalla labbra che tanto ama, le labbra che amerà sino all'estremo sacrificio.

Muore Camille e lei lo segue, non con un patetico suicidio ma con il coraggio insito in quel «viva il re!» che conclude l'opera e la vita, un *viva il re* che risuona come lo *Schibboleth* gridato da Celan, è un grido assurdo, è l'anti-parola che riecheggia oltre le barriere della contingenza:

È lei che compie il gesto di rivolta più radicale, esclamando il «viva il re!» finale. «Omaggio alla maestà dell'assurdo» sottolinea Celan, aggiungendo significativamente che quel grido «testimonia la presenza dell'umano». [...]

Lucile rappresenta la *Dichtung*: «ciò, signore e signori, non ha un nome immutabile una volta per tutte, ma, io credo è ... la poesia». La *Dichtung*, che nell'assurdo, nel *Gegenwort* testimonia l'umano e strappa i fili cui sono legate le marionette create dall'arte. L'assurdo, l'uso puro, *libero* della parola, è in quanto tale segno della presenza dell'umano, esprime la dimensione più profonda e concreta della creatura, come, con termine di ambito teologico, si esprime Celan.⁹³

Il «viva il re!» risuona oltre il sipario che cala, realizza quell'ideale di vita accarezzato da Danton che, pur disprezzando l'arte demistificatrice, ne diventa vittima nella sua morte pentapodale, summa di tutti gli stilemi tardo-romantici.

Lucile va oltre, il suo grido vale una vita: lei, immune al belletto della verità e alle profonde e vacue riflessioni, realizza l'unica e vera Poesia, quella che si realizza nello spazio dell'Incontro.

Celan lo intuisce, invidia sinceramente Lucile, aveva pensato di gridare anche lui il suo *viva il re!* ma nella sua riflessione si fa strada una geniale intuizione. Da sempre ha schivato le definizioni canoniche che tracciano il limite tra ciò che dovrebbe essere poesia e ciò che non lo è, la Poesia Assoluta può solo riflettersi sbiadita nelle singole poesie ma ogni

⁹² Georg Büchner, *Opere*, Mondadori, Milano 1999, p. 40.

⁹³ Leonardo Samonà, "La poesia come Atemwende" e "Il Meridiano" di Paul Celan in "Quaderni di Filosofia della Facoltà di Magistero dell'Università di Palermo", 1 (1978), p. 107.

verso deve comunque a lei tendere, pena il rischio di diventare chiacchiera vana e vanificante.

Qui avviene qualcosa, Celan lo sottolinea chiaramente. A chi si perde dietro i discorsi sui massimi sistemi lui s'opponne con l'unica arma possibile. Lui, il poeta dopo Auschwitz che ha avuto per sorella una vanga, deve combattere contro le bestemmie di chi vorrebbe un indolore oblio melodico. Bersaglio ideale diventa Goethe, il poeta svevo è qui assunto a simbolo di un certo modo d'intendere l'Arte. È un'estetica che rinneghi ogni implicazione etica per anestetizzare le brutture del mondo. Richiamiamo *en passant* un'altra pala, un altro tempo e un altro luogo. Nel *Faust*, Mefistofele rimane a bocca asciutta perché Faust prima di morire vuole realizzare qualcosa che sia davvero buono e utile; impugna la pala e inizia a scavare una diga.

L'edificante conclusione del capolavoro di Goethe ora suona come una bestemmia. Non ci possono essere salvataggi *in extremis*, ci devono essere anti-parole, *Gegenworte*, parole che non abbiano paura di camminare sul filo teso sulla bocca dell'abisso. È qui che aspetta la poesia, l'unica poesia possibile, quella che sente di essere imparentata con *la forte tendenza ad ammutolire*. La parola dovrà sempre serbare in sé il silenzio che è calato mentre si procedeva all'attuazione di quanto fu deciso in quel 20 gennaio.

Non si può più fuggire nei cieli della letteratura e mistificare l'abominio che ha lacerato il Novecento. Il boschetto caro a Goethe ha dato ombra agli assassini⁹⁴. È qui che la riflessione sul tempo per Celan diventa d'importanza capitale. Tempo ed Eternità si fronteggiano *nel mezzo del turbine delle metafore*⁹⁵. Quelle stesse metafore che ora *devono essere condotte all'assurdo*. Deve restarne in piedi una sola, e dentro quella il poeta può scorgere realizzare il senso di tutto il suo poetare.

Altri personaggi si affacciano nella *Meridian-Rede*, Lenz, il banditore del *Wozzeck* e Valerio di *Leonce e Lena*; altrettanti araldi di una ben precisa concezione dell'arte che è in chiara opposizione alla poesia celaniana. Il *Gedicht* è lo spazio di questo confronto, la soglia in cui è possibile l'incontro con il diverso e con l'Estraneo. Celan l'errante è l'estraneo per antonomasia, straniero perfino nella sua lingua-madre. Cresciuto coi lirici tedeschi, orgoglioso di questo *background*, il poeta si risveglia con la sua città in mano ai tedeschi, i suoi fratelli di lingua che, invece di accoglierlo, gridano contro di lui la sua unica colpa: esistere.

⁹⁴ «l'emblema della nostra epoca è la preservazione di un boschetto caro a Goethe all'interno di un campo di concentramento» in George Steiner, *Grammatiche della creazione*, cit., p. 10.

⁹⁵ *Poesie*, p. 657

Quando l'unica colpa è esistere, si può risolvere il problema solo con la soppressione. È un sillogismo inquietante, un meccanismo perfettamente oliato in cui l'Arte assurge a depositaria dei miti della razza. È l'arte mimetica, l'arte della testa di Medusa, quella testa di Medusa contro cui vagheggia il Lenz büchneriano nelle sue passeggiate sui monti. È la fine del sogno di Pigmalione. Lì era in virtù della bellezza che la dea donava l'alito di vita alla statua d'avorio, qui l'ideale è esattamente invertito. È un'arte di morte, un'arte che vuole cogliere l'attimo di massimo fulgore ed eternizzarlo per sempre. Cieca alle conseguenze, proprio come lo sguardo di Medusa. Celan invoca altre teste, quelle di Camille e Danton a cui il boia non potrà impedire di baciarsi nella cesta.

Lucile eroicamente grida il suo "Viva il Re!", quel grido si distacca dal foglio e da esso il poeta trae *l'arci-metafora*, la metafora che coincide con la sua data destino, il suo 20 gennaio guida il suo dito su una cartina geografica. Gesto infantile carico della voglia di viaggiare che vuole ricucire e annullare le distanze. Un dito incerto sulla carta è il simbolo estremo del viaggio di quel *messaggio nella bottiglia* —la segreta speranza che ogni singola poesia giunga nella spiaggia del cuore di coloro che la leggono. Un dito incerto segue la bottiglia e il suo contenuto nel suo movimento ondivago, lo segue sino a destinazione e mentre lo fa si accorge di quelle linee che avvolgono il globo.

È *l'abbraccio del meridiano* che il poeta ha cercato, la sua poesia si dipana lungo quest'arco immaginario, da polo a polo per condividere ben altro oltre al mezzogiorno astronomico. Abbraccia e torna su stesso, questa poesia-meridiano. Realizza l'incontro perfetto, fatto anche e soprattutto di quel bene prezioso che è l'Altro.

Dentro il mistero dell'incontro si forma la poesia così come Celan l'ha intesa e professata. Poesia vera, frutto di artigianato e mai di Arte se Arte è la macro-etichetta che dissimula quel che è stato mettendogli giacca e pantaloni. Atto ancora più facile perché la Shoah non ha lasciato tracce, solo cenere, cenere nel vento.

4.2 «Ma la poesia parla!»

Lucile percepisce il linguaggio come «respiro, cioè direzione e destino». Tutta la poetica di Celan è in queste tre parole. Il poetare d'ora in poi coinciderà con l'*Atemwende*, con la svolta di respiro. Il poeta si è messo in cammino con tutto il suo destino, ha scelto la direzione, quella del respiro emesso dalle pietre, quelle stesse pietre che diventano le tombe di chi tomba non ha avuto. La poesia parla, parla *attraverso* il poeta. Parla *del* poeta e parla a chi l'accetta in dono con tutto ciò che questo gesto apparentemente banale significa.

Leggendo e rileggendo *il Meridiano* ben si comprende tutto il percorso che il poeta ha intessuto nell'intima coesione della sua opera. Tutto è legato indissolubilmente. Proprio in queste pagine si affaccia l'intuizione dell'*Atemwende* che poi darà il titolo alla raccolta del 1967.

Siamo nel 1960, il poeta non ha ancora pubblicato *La rosa di Nessuno*, il grande libro della svolta. Alle spalle ha lasciato il papavero, gli immemori vanno affrontati ricordando. Ora che il passaggio nella nuova soglia è avvenuto, il poeta ha gli strumenti per cantare il dolore dell'annientamento del suo popolo e della sua radice. Deve farlo contro i tentativi di quell'arte delle marionette che vorrebbe impastare concetti e vestirli con belle bugie.

Il cielo di carta si è strappato, il poeta ha la forza di rendere omaggio alla maestà dell'assurdo, la parola capace di scardinare un sistema progettato per funzionare automaticamente senza limiti morali. L'industria della morte necessita di un'arte così concepita e praticata. Tocca al poeta che per sorella di latte ha avuto una pala⁹⁶ ricordare quel popolo — immagine di tutti i popoli schiacciati ed oppressi — che scavava e scavava:

Essi scavavano e nulla più udivano;
essi non capivano, né crearono un solo canto,
non si diedero una lingua.
Scavavano.

Recita così la prima poesia della raccolta *Die Niemandrose*. Scavavano e nulla più. Impossibilitati perfino a cantare per alleviare quel dolore impossibile da capire. Il poeta canta per loro, canta la sua *controparola* per distruggere i fili e per illuminare il dolore reale. Il poeta deve riuscire a far aprire gli occhi a chi ha tentato di chiuderli. Gli occhi sbarrati testimoniano per il testimone.

Celan incontra un altro personaggio di Büchner: Lenz camminava nel suo 20 gennaio e «lo seccava non poter camminare a testa in giù». Celan scrive che «questo è lui, Lenz. Questo, io credo, è lui e il suo passo, lui e il suo “viva il re”» e continua: «chi cammina con

⁹⁶ *Poesie*, p. 767.

la testa ha il cielo come abisso sotto di sé». È questa inversione di prospettiva che il poeta di Cernowitz va cercando, questo *ritorno all'umano* da cui l'Arte di Medusa ha cercato di allontanarsi. Il riferimento all'umano e alle sofferenze del genere umano perduto devono restare assolutamente centrali. Prima si cercava salvezza e sollievo fuggendo nei cieli della letteratura, si pensava che nell'aere, in quel cielo che fu degli aquiloni, si potesse trovare quel tanto di meraviglioso che in terra era negato.

I “signori tedeschi” ci hanno insegnato che il cielo può diventare un grande cimitero. Un abisso che ha inghiottito sei milioni di vite. Una tomba mai stretta è diventato il cielo, quel cielo in cui Lenz voleva camminare. Un cielo diventato abisso, questo è il cielo di Lenz che «è andato un passo oltre Lucile. Il suo *viva il re* non è più una parola, è un pauroso ammutolire, gli mozza — e mozza anche a noi il respiro e la parola»:

NELL'ARIA, lì rimane la tua radice, lì,
nell'aria.
Dove si aggruma quanto è terrestre, terragno,
Respiro-e-Argilla.

Grande
incede lassù colui che fu esiliato,
bruciato: uno di Pomerania, dimorante
nella Canzone del Maggiolino, la quale si mantenne
materna, estivale, chiara di sangue
al margine
di tutte le aspre sillabe
e fredde come duro inverno.

Con lui
trasmigrano i Meridiani:
suc-
chiati dal suo dolore obbediente
al sole, che affratella i paesi
secondo il precetto, a mezzodi,
di un'amorosa lontananza. Dapper-
tutto è Qui e Oggi, è, venendo da disperazioni,
lo splendore
in cui i Separati entrano
con le loro bacche abbacinate:
il bacio, notturno, imprime a fuoco
il significato di una lingua, cui essi si destano —:

rimpatriati
nell'angosciante raggio d'ostracismo
che raduna i Dispersi, guidati
attraverso la stellare de-
solazione dell'anima, i costruttori di tende lassù nello spazio
dei loro sguardi e delle loro navi,
gli esigui fasci di speranza,
ove è un fruscio d'ali d'angelo e di fatalità,
i fratelli e le sorelle,
trovati
troppo leggeri, troppo pesanti, troppo leggeri
con la bilancia dei mondi nel-

l'incestuoso, nel fruttuoso grembo, i per sempre Estranei,
spermaticamente coronati da astri, giacenti grevi nei
bassi fondali, i corpi
ammucchiati per fare soglie, dighe, — gli

esseri dei guadi, attraverso i quali
giunge inciampando
il piede storpio degli dèi – troppo
tardi, secondo qual
tempo siderale.⁹⁷

Abbiamo ritenuto essenziale riportare per intero *IN DER LUFT*, la lirica della *Rosa di Nessuno* può essere infatti letta come la traduzione in versi della riflessione poetologica espressa quel 22 ottobre del 1960.

La ri-creazione di chi si voleva cancellare dal mondo e dalla Storia è avvenuta in quell'abisso aereo, lì il poeta ha rimpastato *Respiro-e-Argilla*. Chi fu bruciato è lì, nel vento, e incede in compagnia dei Meridiani. Splendida la definizione che il poeta ne dà in versi, oltrepassano il compito per cui sono stati forgiati, non affratellano più soltanto i paesi che condividono lo stesso mezzogiorno astronomico. Adesso, richiamati da “un parlare di sonora mortalità e di un invano”, essi segnano e circoscrivono un *Qui* e un *Oggi* che s'estendono dappertutto, in uno spazio e in un tempo che sono condivisi da tutti i Separati, Dispersi ed Estranei. Il poeta ri-trova qualcosa, lo trova cercando la sua origine, di nuovo quel dito incerto e insicuro in una cartina di un mondo che non è più, il poeta trova

qualcosa di immateriale — come il linguaggio — ma terreno, terrestre, qualcosa di circolare che ritorna in sé stesso oltre i due poli e in ciò — più serenamente — incrocia perfino i tropici — io trovo... *un meridiano*.

⁹⁷ *Ivi*, p. 503.

4.3 Il respiro-poesia alla luce dell'utopia.

Il discorso di Camille e Danton potrebbe continuare all'infinito ma viene reciso dal ritorno di quell'Arte che vuole dissimulare le sofferenze dell'uomo, è l'arte scimmiesca svenduta dall'imbonitore del Woyzek. E quest'Arte riappare ancora, ricompare tra *Leonce e Lena*, nel sogno di un mondo d'automi, versione perfezionata di quelle marionette che erano destinate a concludere il loro balletto con uno sparo o con un matrimonio. *Arte e meccanismo, cartone e molle d'orologio*. Un'arte che scaglia l'uomo in quel paradiso che inizierà con la distruzione di orologi e calendari. Il primo passo: distruggere quello che sino ad allora ha scandito un ritmo che ormai non esiste più. Dimenticare le sofferenze, nasconderle dietro quel cartone che costituisce l'ossatura del nuovo mondo.

Celan affronta un problema che non esita a definire «capace di metamorfosi, duro a morire, duraturo ed eterno». Un cruccio per delle creature mortali che possono solo prendere atto della loro mortalità.

Mentre Camille e Danton si confrontano, qualcuno è lì, sullo sfondo e “ode e ascolta e guarda”. Lucile, la *cieca all'arte*, traslascia il significato e il significante concentrando la sua attenzione esclusivamente su qualcosa che la luce dell'ovvietà spesso ci fa dimenticare: una voce è soprattutto emissione di fiato, fiato che segnala che chi parla ha un cuore che pulsa. Una voce è prima di tutto respiro, respiro fattosi suono. Lucile segue estasiata il movimento di quest'aria, è questa l'unica cosa importante per lei. Lei ama Camille, ne conosce ogni piega della pelle, gli basta sentire che è vivo, seguire la direzione del suo respiro. Non si dannava come Julie, la moglie di Danton, che chiede:

JULIE: Ti fidi di me?

DANTON: Che ne so? Sappiamo poco l'uno dell'altro. Abbiamo la pelle spessa, ci tendiamo le mani ma è fatica sprecata, non facciamo che strofinarci a vicenda la scorza ruvida - siamo molto soli.

JULIE: Tu mi conosci, Danton.

DANTON: Sì, per quel che si dice conoscere. Tu hai gli occhi scuri e i capelli ricciuti e una carnagione delicata e mi dici sempre: caro Georges. Ma qui, qui (*le indica la fronte e gli occhi*), che cosa c'è qui dietro? Via, abbiamo sensi grossolani. Conoscerci? Dovremmo spaccarci il cranio e strapparci a vicenda i pensieri dalle fibre del cervello.

Lucile non ha bisogno di queste esasperazioni verbali, lei è *cieca all'arte* e ai suoi trucchi, tende all'essenziale nel suo amore, esula dalla comprensione perché l'importante è il rispetto per quella vita che si espande nel movimento del respiro, nelle sue continue svolte. Gli istanti che separano l'inspirazione dall'espiazione, quel movimento d'aria che traccia l'unico meridiano possibile, quello che suggella col suo abbraccio l'incontro con l'altro. Amore e poesia uniti in questo *Atemwende* che non può non farci pensare a chi richiama alla

vita insufflando la propria aria nei polmoni dell'Altro. Respirazione bocca a bocca, infondere la vita come Dio fece nella sua marionetta d'argilla.

È questo il punto di svolta che traccia la cesura incolmabile tra l'arte e la realtà dei miserabili che s'affannano infilzati dalle fatiche del quotidiano. L'arte automatica vorrebbe un volto di Medusa, condividere il triste destino della Gorgone ed isolare un'idea di bellezza che, per mero caso, si manifesta anche nel mondo. Ma questa arte coincide con «un uscire dall'umano», la via verso il volto di Medusa e l'automa non ha altre possibilità, si allontana sempre più, tende a quel mondo perfetto e non ulteriormente perfettibile a cui aspiravano anche i *Signori Tedeschi*:

«dobbiamo raggiungere un punto nel quale non ci sia per noi più nulla da fare, cosicché al mattino quando ci alziamo non ci accorra altro che premere un bottone. Noi costruiamo un sistema perfetto, e poi osserviamo come esso funziona da sé».

Contro questa disantropomorfizzazione che l'arte di medusa vorrebbe perpetuare si può reagire con una poesia che non tema d'intossicarsi con la realtà. Il dire poetico a cui aspira Celan è principalmente *pneumatico*, in questo respiro-poesia le belle metafore devono essere portate a certa collisione, schiantate contro il muro dell'assurdo, rendere omaggio alla sua maestà. Diventare come il “viva il re!” di Lucile, come il camminare a testa in giù di Lenz. Un atto di rivolta che ridia dignità a ciò che si voleva occultare.

Una poesia *assoluta* — nel senso etimologico di sciolta, slegata dal contesto di quella realtà che ha ferito la storia dell'uomo — non esiste e non può esistere. Un discorso che spesso mostrerà la tendenza al silenzio, spesso sarà «discorso disperato». Un'arte nuova, un'arte-testimonianza, l'esatto contrario dell'arte-sabbia.

«L'arte sarebbe la via che la poesia deve percorrere», strada che porta nel segreto dell'incontro. «Poesia: potrebbe significare una svolta del respiro»:

Il respiro creaturale diventa ora *respiro-poesia*: il poeta inspira la sua realtà, quella stessa realtà che lo ha ferito e che comunque va cercando, e la espira sotto forma di poesia. La poesia vera e propria si manifesta nell'istante che separa i due momenti differenti e complementari del respiro; è l'attimo in cui il fiato inspirato sta per essere espirato.

Per comprendere il senso di quest'ultima figura, accostiamoci a un altro gigante della poesia: Pindaro. Pindaro parlava di sé come poeta-ape che succhia i □□□□□□, gli eventi, li metabolizza e infine li ridona al mondo come miele-poesia⁹⁸:

Così lo splendore degli inni trionfali
come ape ora si slancia su un argomento,

⁹⁸ Cfr. Salvatore Lo Bue, *LA MUSA DROGATA*. Saggio sulle origini della poetica, FrancoAngeli, Milano 1999, p. 75.

ora su un altro.⁹⁹

Pindaro ha cioè esplicitato in versi il mistero e gli intenti della sua creazione, la stessa cosa fa Celan, *mutatis mutandis*, nel *Meridiano* utilizzando la potente immagine dell'*Atemwende*. Ma se in questo respiro-poesia l'aria intorno alla realtà si fa irrespirabile, il poeta boccheggia, assiste impotente all'avanzare del silenzio, "un'arma più terribile del canto"¹⁰⁰. I polmoni intossicati snocciolano versi sempre più enigmatici, ai limiti della comprensione. È lo stesso Celan ad offrirci una chiave interpretativa di quel "condurre tutte le metafore ad absurdum", è l'incidere della verità. Un ingresso che riecheggia, forse volutamente, l'arrivo della Morte Rossa alla festa del Principe Prospero nelle pagine di Edgar Allan Poe:

UN FRAGORE: è
la Verità in persona
entrata fra gli uomini,
nel mezzo del
turbine delle metafore.¹⁰¹

Come ha acutamente sottolineato Samonà:

[...] questo poeta ha voluto smentire l'"ineluttabilità" della direzione impressa dai carnefici dell'Olocausto; ha voluto mettere in questione la via che porta sempre *altrove* e il delitto che sembra inevitabile in ogni metafora. La "via dall'oscuro all'oscuro" è l'attestazione di un canto che si rivolge a un "resto" capace di lasciarsi attraversare rimanendo tale, giungendo non solo all'estraneo, ma anche a sé come altro, e liberando in questa convivenza, ora possibile, dispensatrice di senso, "anche un altro". L'insistenza di Pöggeler sulla *precisione* professata da Celan, sulla determinatezza delle sue date, può tornare a questo punto decisiva: la poesia di Celan, osando concedere "un tempo" perfino all'Olocausto, ha voluto contestargli il posto di "ultimo giudizio", per restituire la parola — alla fine di un percorso che ribaltava la direzione pretesa dal "mille discorsi portatori di morte" — a coloro cui sembrava (anche per destino "filosofico") essere stata ineluttabilmente tolta. La parola, che sembrava dar ragione per intima affinità alla signoria della morte, è stata resa capace, con la poesia di Celan, di fare della morte stessa il cammino fruttuoso: metafora che traspone anche sé e perciò luogo d'incontro non più metaforico con la propria intraducibile radice e così anche con l'altro che essa rimane.¹⁰²

⁹⁹ Pindaro, Pitica X, vv, 53-54 citato in Salvatore Lo Bue, *Op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁰ Franz Kafka, *Tutti i racconti*, Newton, Roma 1995, p. 277.

¹⁰¹ *Poesie*, p. 657.

¹⁰² Leonardo Samonà, "Condurre tutte le metafore ad absurdum" in "Giornale di Metafisica", n.s. 9 (1989), pagg. 290-291.

4.4 «Dove il tempo dice la parola di soglia»¹⁰³

Pietro Montani ha recentemente tracciato una «mappa significativa»¹⁰⁴ dell'estetica della seconda metà del XX secolo, scegliendo una rosa d'autori tra cui spicca anche il nostro Poeta. Nella lucida introduzione al volume, Montani più volte si sofferma su quell'estetica della testimonianza a cui implicitamente tutto il nostro lavoro tende. Le pagine « nitide e ardue»¹⁰⁵ di un testo di capitale importanza come *il Meridiano* ci hanno condotto sin qui, al cospetto della necessità di esplicitare questo riferimento che, sin dal titolo, teleologicamente tenevamo presente.

Non possono esserci dubbi: Auschwitz è un punto di non ritorno. Una cesura netta per tutto il genere umano e per quel *quid* d'umanità che dovrebbe caratterizzare ogni atto *poietico*. Ogni manufatto artistico deve parlare in nome di chi l'ha prodotto e in nome del tempo in cui questa produzione è avvenuta.

Il sottotitolo del libro curato da Montani è saturo di significati: *il destino della arti nella tarda modernità*, leggiamo nell'introduzione una domanda spiazzante: «perché l'orrore dei campi di sterminio avrebbe una relazione significativa, e anzi cogente, con l'arte?». Il celeberrimo monito adorniano è stato ampiamente violato: «l'irrapresentabile si è lasciato rappresentare, spesso ad opera di testimoni diretti; l'orrore si è lasciato coniugare perfino con la bellezza e la contemplazione». Film, libri, poesie, mostre, perfino fumetti: abbiamo ingabbiato l'abominio nazista, «l'estetica e l'arte in senso moderno ci hanno da lungo tempo addestrati, e perfino assuefatti, al compito poetico di “dire l'indicibile” o di annunciare “che c'è dell'irrapresentabile”».

Si è fatto incessante «il compito etico di attestare l'inattestabile», e questo compito spetta all'arte e all'estetica, perché questo compito le innerva costitutivamente e, soprattutto, le tormenta in un ripensamento profondo e incessante delle loro stesse premesse ontologiche. L'arte e l'estetica devono nel «dopo Auschwitz» aiutare l'uomo a fare memoria della fallibilità sua e di tutto il genere umano. Qualcosa è successo e ha scosso le basi stesse del senso del vivere nel mondo, volontariamente si è deciso di cancellare un intero popolo con aveva una sola colpa: esistere.

Perché l'arte e l'estetica dovrebbero farsi carico di un compito etico? Forse perché un compito del genere le attraversa in modo costitutivo, ma anche perché, se si tratta davvero di una costitutiva

¹⁰³ *Sotto il tiro di presagi*, p. 31.

¹⁰⁴ Pietro Montani (a cura di), *L'estetica contemporanea – il destino della arti nella tarda modernità*, Carocci, Roma 2004, p. 18.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

dimensione etica e non di una generica attitudine a incidere sul mondo della *praxis*, questo compito non può che tormentarle nel profondo precisamente in questo: che alcuni eventi inauditi — e Auschwitz è uno di questi » le obbligano a ripensare integralmente il rapporto tra la *poiesis* e la *praxis*.¹⁰⁶

Montani porta avanti il paragrafo citando proprio Celan e una sua richiesta: «Che ci si lasci in pace con il *poiein* e altre sciocchezze del genere», lo stesso Montani ricorrendo a Lévinas¹⁰⁷ esplica le parole celaniane:

[...] il poema non è niente di poetico, nel senso che non ha di mira, innanzitutto la messa in forma delle cose, quanto «la rettitudine delle responsabilità [verso l'altro], prima ancora di ogni apparizione di forme, di immagini, di cose» [...]

Continua Montani:

Auschwitz delinea uno spartiacque decisivo perché l'evento disumanizzante che vi si è consumato ha l'effetto di aver messo fuori gioco il regime rappresentativo della modernità e, più precisamente, la sua piena familiarità con la presentazione dell'irrapresentabile e con la funzione poetica dell'arte.

E l'introduzione al volume si chiude con la formulazione della domanda che Auschwitz ha posto all'arte:

Non che, «dopo Auschwitz», non possano più comparire opere d'arte, anche grandi, nel senso estetico moderno. Il problema, piuttosto, è che quelle opere che non sappiano mettersi all'altezza del compito etico estremo posto da Auschwitz, quelle opere che non sappiano condurre fino ad un'interpretazione formale la stessa messa in crisi della loro natura poetica, saranno condannate senza appello a farsi riassorbire nel meccanismo micidiale dell'«industria culturale», che tutto confonde e tutto finalizza nel suo potente sistema di supporto alla produzione e riproduzione del mondo in cui Auschwitz è stato ed è ancora possibile.

Le poesie di Celan si collocano prepotentemente dentro questa riflessione, ne rappresentano una traduzione in versi. Un tempo nuovo è nato dopo l'annientamento di milioni di ebrei, questo tempo è un tempo dicotomizzato, il poeta stesso si trova dentro una lacerazione che non deve essere ricucita. Considerando l'intera produzione poetica celaniana, emerge con vigore che ogni singolo componimento poetico è inscrivibile in una duplice istanza, i due corni della questione li troviamo espressi in PULCINI DI GABBIANO, una poesia di *Fadensonnen*:

Amico,
tu che coperto di catrame
fai la corsa nei sacchi,
anche qui, su questa spiaggia,
tu vai per traverso
nel gozzo di entrambi:
il Tempo
e l'Eternità.

Zeit und Ewigkeit, il rapporto tra storia contingente e storia dell'umanità è lo snodo fondamentale per valutare il senso onnipresente della lacerazione a cui accennavamo prima.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 18.

¹⁰⁷ E. Lévinas, *Nomi propri*, Marietti, Casale Monferrato 1984, p. 51.

La felicità del singolo è conciliabile con quell'accadimento che ha fratturato il tempo? Un nuovo dire poetico deve rendere testimonianza di quello che è stato senza mai tradire la legittima istanza alla felicità a cui il poeta continuamente allude. La possibilità del fare poesia dopo Auschwitz si colloca pienamente nella tensione esistente tra l'aspirazione alla felicità sensoriale e quel riferimento all'assoluto che richiamava anche Adorno introducendo gli scritti di Benjamin¹⁰⁸.

Dopo l'annientamento nazista, chiunque decida di fare poesia è chiamato a non offuscare la reale rilevanza dell'evento, soltanto sfiorare l'idea di una riconciliazione sembra una bestemmia. È un problema che Celan con le sue poesie e i suoi silenzi pone a noi e all'arte che, nel dopo Auschwitz non può essere, per dirla con Adorno, né serena né seria:

L'arte che si addentra nell'ignoto, l'unica ancora possibile, non è né serena né seria; ma il tertium è precluso come se fosse immesso nel nulla le cui figure le opere d'arte progredite descrivono.

Celan si schiera contro quella guerra alla memoria con cui si è identificato il Terzo

Reich:

l'intera storia del breve «Reich Millenario» può essere riletta come guerra contro la memoria, falsificazione orwelliana della memoria, falsificazione della realtà, negazione della realtà, fino alla fuga definitiva della realtà medesima.¹⁰⁹

Alla fuga dalla realtà il Poeta sopravvissuto contrappone la ricerca di quella stessa realtà che lo ha ferito irrimediabilmente e in prima persona. Nel farlo però Celan non rinuncia mai al riferimento costante ad una possibile felicità, felicità che si identifica inizialmente con un erotismo edenico che si fonde con i cicli di una natura che, nonostante tutto, riprende il cammino che le è proprio:

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

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!

¹⁰⁸ «Il pensiero di Benjamin si lascia negare tanto poco la felicità sensoriale, interdetta dalla tradizione morale del lavoro, quanto il suo opposto polo spirituale, il riferimento all'assoluto.» in Theodor W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino 1979, p. 244.

¹⁰⁹ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986, p. 20.

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

È tempo.¹¹⁰

Sappiamo bene quanto sia significativo l'ordine delle poesie all'interno delle raccolte, *CORONA* precede immediatamente la celeberrima *Todesfuge* e, proprio da *CORONA*, Celan ricava il titolo della prima raccolta. *CORONA* celebra la coappartenenza di papavero e memoria, la necessità di dimenticare deve essere coniugata con l'imperativo di rendere continua e costante testimonianza di *quello che è stato*. *Zeit* nel componimento che abbiamo riportato compare ben 7 volte, sette occorrenze sulle 127 dell'intero corpus celaniano. Il 7 nella tradizione ebraica indica una totalità, una totalità entro cui proprio il tempo dirà la parola di soglia, la parola che tragherà la testimonianza del poeta nell'incontro con l'Altro, ossia colui che deciderà di raccogliere il «messaggio nella bottiglia» e di continuare quella sorta di “staffetta pneumatica” con cui coincide la poesia-testimonianza celaniana. In tutto questo si deve negoziare un dire poetico che non rinunci all'approfondimento estremo degli accadimenti che hanno ferito l'uomo e il tempo. Ciò diviene possibile quando Celan per primo si accorge che il dolore accomuna tutto il genere umano, affratella ogni creatura che soffre: «tutti i poeti sono ebrei». Non è più possibile né pensabile la chiusura solipsistica del solitario cavaliere di Akra, l'abbraccio del meridiano significa e certifica proprio questo.

Questa progressiva estensione del campo d'azione della poesia-testimonianza inizia quando

il poeta tedesco trova l'esempio segretamente cercato, ciò a cui egli stesso tendeva, ossia una poesia coinvolta al massimo in un'esperienza corale ma consapevole della singolarità della dizione lirica, una poesia che, pur nella dialogica dell'impegno, riconosceva come ineludibili le ragioni interne dell'ermetismo moderno e sfuggiva così alla falsa alternativa che metteva in troppo diretta contrapposizione l'inconfrontabile, l'etico e il formale.¹¹¹

L'*esempio segretamente cercato* è René Char, il primo “fratello” che Celan incontra allorché decide di «porsi in viaggio verso la terra ove giacciono dispersi ed annientati i morti dell'immane genocidio»¹¹²; altri “fratelli” perseguitati si uniranno: Paul Eluard¹¹³, Walter Benjamin¹¹⁴, Nelly Sachs¹¹⁵ e, soprattutto, Osip Mandelstamm.

¹¹⁰ *Poesie*, p. 59.

¹¹¹ Giuseppe Bevilacqua, *Letture celaniane*, cit., p. 79.

¹¹² *Ivi*, p. 77.

¹¹³ Cfr. *Poesie*, p. 221.

¹¹⁴ Cfr. *Sotto il tiro di presagi*, p. 255.

¹¹⁵ Cfr. Paul Celan, Nelly Sachs, *Corrispondenza*, a cura di A. Ruchat, Melangolo, Genova 1996.

Proprio in un testo dedicato a Mandelstamm¹¹⁶ Celan delinea la più completa esposizione del significato di quella poesia-dialogo che aveva tracciato nel *Meridiano*, tale esposizione avviene proprio sotto forma di conversazione tra due voci. Quello che Celan scrive a proposito di Mandelstamm può essere ripetuto in pieno per Celan stesso:

[...] qui la poesia è la poesia di colui che sa di parlare sotto l'angolo di incidenza della propria esistenza, sa che il linguaggio della sua poesia non è né il «corrispettivo verbale» né verbo in assoluto, bensì linguaggio attualizzato, sonoro e sordo ad un tempo, liberato nel segno di un'individuazione indubbiamente radicale, ma, allo stesso tempo, anche consapevole dei limiti che la lingua gli impone, delle possibilità che la lingua gli dischiude.¹¹⁷

L'identificazione tra Paul Celan e «colui che venne ghermito dalle purghe» è totale, per entrambi

le poesie sono *dialogo*. Entro lo spazio di questo dialogo si costituisce il soggetto cui è rivolto il discorso, esso si rende presente, si raggruma attorno all'*io* che gli rivolge la parola e lo nomina. Ma, in questa presenza, ciò che attraverso la dominazione e l'interlocuzione è diventato praticamente un tu introduce la propria alterità ed estraneità. Ancora nell'*hic et nunc* del poema, ancora in questa immediatezza e contiguità, esso fa sentire la sua distanza, mantiene quanto è più suo: il tempo che gli è proprio.¹¹⁸

E più avanti: «il poema rimane temporalmente aperto, il tempo può accedervi, partecipare»¹¹⁹. Abbiamo ritrovato quei temi a cui avevamo accennato, è lo stesso Celan che esplica come il doppio riferimento — alla realtà estrema della Shoah e all'assoluto — può tradursi in linguaggio, quel linguaggio che per il poeta è tutto: «matrice e destino».¹²⁰

¹¹⁶ Cfr. Paul Celan, «*La poesia di Osip Mandelstamm*» in VP, p. 47-56.

¹¹⁷ VP, p. 48.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 49-50.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ivi*, p. 51.

5. «Tutti i poeti sono ebrei». L'ebraismo di Paul Antschel.

5.1 «Le poesie sono progetti esistenziali»¹²¹

Bevilacqua, commentando la lettera che Martin Heidegger scrisse a Paul Celan il 30 gennaio del 1968 — lettera resa di pubblico dominio sulla *Neue Zürcher Zeitung* del 3 gennaio del 1998 — ha sottolineato come

Celan aveva assegnato alla propria vita il compito di riscattare il nostro tempo dal suo massimo abominio, non con compassionevoli o letterarie meditazioni *a posteriori*, bensì riattualizzando esistenzialmente quell'inferno e calandovisi a voce spiegata fino al completo e inevitabile soffocamento. Questo era per lui, *das zu Dichtende*, e non altro. È questo il motivo dell'urgente presenza della sua poesia, per noi oggi. Heidegger lo esorta a prendere altra strada. Vuole Celan in cammino verso il linguaggio (*unterwegs zur Sprache*), un linguaggio del tutto destoricizzato che non poteva essere il suo.¹²²

Heidegger rispondeva con quella lettera alla celeberrima *Todtnauberg*, la poesia che Celan aveva scritto dopo lo storico incontro con l'autore di *Essere e Tempo*. Il filosofo si augurava che «un giorno, colloquiando, qualcosa di ciò che non fu detto si chiarirà»¹²³. E concludeva la lettera con i suoi auspici (*Wünsche*): «che lei all'ora data presti ascolto al linguaggio, nel quale Le si imporrà ciò che deve essere tradotto in Poesia.»¹²⁴

Abbiamo scelto di aprire questo capitolo sull'ebraismo di Paul Celan ricordando il dialogo mozzato del Poeta e del grande pensatore, «due figure di primo piano della cultura del nostro tempo»¹²⁵ perché è un *non dialogo* che assume lo stesso altissimo valore del viaggio a Siracusa di Platone: la teoria che tenta di incarnarsi, la riflessione che si confronta con il fare. Il Poeta ha l'occasione di un confronto diretto col filosofo di cui, da sempre, ha apprezzato l'acume filosofico ma a cui non può perdonare l'appoggio al regime nazista. Resta però tutto nello spazio del non detto, nella reciproca attesa di un tempo in cui il chiarimento si manifesterà sempre nello spazio di un'ipotetica parola ventura.

Accennavamo nella conclusione del capitolo precedente come il tema del dialogo rappresenti soprattutto la concretizzazione della responsabilità etica a cui nessun dire poetico può sottrarsi dopo *quello che è stato*. Celan era perfettamente consapevole della natura essenzialmente dialogica della sua poesia, nei pochi appunti di poetica che ci ha lasciato questo emerge chiaramente.

¹²¹ VP, p. 56.

¹²² Giuseppe Bevilacqua, *Letture celaniane*, cit., p. 232.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

Era alla *poesia-dialogo* che tendeva tutto il ciclo *Atemkristall*: una istanza etica del fare e dell'accettare quello che la poesia porta con sé, in vista di un'auspicata catena respiratoria che costituirebbe il concretizzarsi di quelle poesie vere fatti da mani vere¹²⁶ che sono soprattutto «progetti esistenziali»¹²⁷.

In *Atemkristall* quando l'io del ciclo chiede "*dove divampa un verbo che sia d'entrambi testimonianza?*" avviene qualcosa di meraviglioso, il TU riacquista densità, il suo parlare diventa vento che spazza via ogni remora dell'io-poeta, scaccia via la *nullesia*, la poesia che s'è baloccata dando una patina di colore ai fatti vissuti, ammorbandoli in vuote chiacchiere. La parola agisce come acquaragia per ogni reticenza passata e presente. Il vento turbinando apre un varco, è l'accesso che l'io aveva cercato con tanto ardore. Lo attraversa. Da solo. Il TU gli ha mostrato la strada, l'ha condotto sino a lì ma ora sta al poeta calarsi in fondo alla neve. Lì, nel cuore dei ghiacciai perenni, lì, dove il tempo ferito si è nascosto, attende il cristallo. L'io l'ha finalmente trovato. Ecco la teca di ghiaccio, il respiro fattosi cristallo, cristallo luminosissimo, voce condensata, testimonianza incontestabile. C'è solo una cosa da fare, l'IO lo sa: inspirare, riempirsi i polmoni con la forza di quella voce vera e viva. La poesia diventa ora respiro, l'atto creativo coinciderà con l'*Atemwende*, con la svolta del respiro, l'istante in cui il fiato espirato sta per essere ispirato. E questo movimento respiratorio continua, deve continuare grazie a chi accetta come dono il destino che ogni poesia porta con sé. La *poesia vera* (contrapposta al *Genicht*) nasce proprio in quell'istante in cui il fiato espirato dalla *Madre*, dal TU del ciclo, sta per essere ispirato dall'IO-poeta per rendere fruibile agli ALTRI la testimonianza incontestabile rinvenuta lì, nel favo di ghiaccio. Quegli Altri che entrerebbero a pieno diritto tra le maglie di quella catena testimoniale che il poeta ha ben descritto nelle quattro strofe di *DENK DIR*. Quattro strofe per quattro pensieri rivolti a tutti quelli che soffrono e che proprio il dolore affratella.

È da sottolineare come poi lo stesso cristallo geologicamente inteso e l'acqua (soprattutto quando muta il suo stato facendosi neve e ghiaccio) rimandano a un modo di strutturarsi dell'esperienza del tempo irriducibile alla linea "rettilinea e vuota" della sequenza prima/dopo, e piuttosto tematizzano una serie di altre forme che non vogliono essere affatto metaforiche. L'accesso al passato, la sua salvezza, non è comunque e sempre disponibile all'intenzione conoscitiva, implica rilevanti conseguenze sul piano etico.

Il tema del tempo ci dà la possibilità di confrontarci con una *rosa* di referenti del discorso celaniano, li avvicina al poeta la comune radice ebraica e una riflessione che procede nella

¹²⁶ «Solo mani veraci scrivono poesie veraci. Io non vedo differenze di principio tra una stretta di mano e un poema.» in VP, p. 58.

¹²⁷ *Ivi*, p. 56.

stessa direzione che abbiamo appena delineato. Questo confronto è possibile in virtù di quelle «conversazioni» avvenute nel luogo del *Gedicht* celaniano.

5.2 «Il tacere non è vero tacere». Conversazioni.

Il tema del silenzio è centrale nell'opera di Kafka: sta in silenzio il Guardiano che impedisce all'uomo di campagna di accedere alla porta della Legge, apre bocca solo per riferirgli che ogni suo tentativo di corruzione è inutile. E stanno zitti pure gli assassini di Joseph K. che gli girano il coltello due volte nel cuore alla fine del *Processo*. Proprio il silenzio così come Kafka l'ha inteso è il punto d'ancoraggio perfetto per inanellare cinque conversazioni con altrettanti referenti, impliciti o espliciti, della poesia celaniana.

È interessante notare la fitta rete di rimandi interni che, in questa serie dialogica, si instaura tra il dire poetico e la riflessione teorica, ci riferiamo *in primis* a Theodor W. Adorno che è il protagonista della *Conversazione in montagna*, l'unico testo narrativo di Celan pervenutoci, «occasionato da un progettato e poi sfumato incontro estivo in Engadina con Adorno»¹²⁸; il testo fu composto nel 1959, l'anno di pubblicazione di *Sprachgitter*.

L'ebreo Piccolo «camminava come Lenz» in compagnia del suo impronunciabile nome incontro a suo cugino, l'ebreo Grande. Il senso del testo è completamente racchiuso nel rapporto che si instaura tra i due oggetti, il bastone e la pietra, che subito si rivelano come i veri protagonisti della conversazione. Diviene subito chiaro che i due ebrei, il Grande e il Piccolo, sono lì solo per rendere testimonianza del rapporto che si instaura tra il bastone, simbolo del fare poetico, e la pietra, «metonimia per tutto quel mondo che il genocidio ha sepolto»¹²⁹. Il poeta sopravvissuto e il pensatore che proclamò la fine della serenità dell'arte, devono constatare la lacuna che si manifesta lì, sulla montagna. Il bastone batte la pietra: la poesia cerca di rendere testimonianza dell'evento disumanizzante che ha lacerato il tempo, ma, sotto gli occhi dei due ebrei, «tace il bastone, tace la pietra, e il tacere non è vero tacere, nessuna parola è stata soppressa e nessuna frase, è semplicemente una pausa, è una lacuna di parole, è un vuoto».¹³⁰

Una semplice pausa, perché il bastone-poesia non può che parlare alla pietra e della pietra, la poesia deve continuare a procedere sul suo cammino. Un cammino che va verso i *non-amati* che dormirono il loro sonno senza sogni — le notti insonni nei lager— e soprattutto riporta verso chi in cammino ha deciso di mettersi:

io qui, io; io che tutto questo posso dirti, avrei potuto dirti; che non te lo dico e non te l'ho detto; io con il giglio selvatico alla mia sinistra e la lattughella, io con la candela, bruciata fino in fondo, io con

¹²⁸ VP, p. XXIX.

¹²⁹ *Ivi*, p. XXX.

¹³⁰ *Ivi*, p. 45.

il giorno, io con i giorni, io qui e io lì, munito forse — adesso! — dell'amore dei non-amati, io in cammino qui verso di me, in alto.¹³¹

Proprio Adorno ci fornisce la necessaria connessione per esplicitare lo stretto legame che possiamo facilmente dimostrare tra la cristallizzazione del tempo “celanianamente” intesa e alcuni dei tratti salienti del pensiero di Walter Benjamin.

Il filosofo berlinese che «si tolse la vita mentre cercava riparo dagli sgherri di Hitler»¹³² è ricordato da Celan in *Port Bou – Tedesco?*, una poesia inedita del 1968:

Sfreccia via la cappa magica, l'elmo
d'acciaio.

Disinistra-
nibelunghi, didestra-
nibelunghi:
Renopuliti, ripuliti,
scarico.

Benjamin
vi dice di no, per sempre,
lui che dice di sì.

Legge di questo tipo, anche
come B-Bauhaus:
no.

Nessun troppo-tardi,
un segreto
aperto.¹³³

Benjamin è stato recentemente definito uno dei *segnalatori d'incendio*, «quei pensatori che seppero individuare per tempo l'abisso di Auschwitz a differenza dei “ciechi” che purtroppo furono i più nella loro stessa epoca»¹³⁴; il pensatore berlinese intuì l'abominio a cui tendeva il nazismo e scelse volontariamente la morte perché, come ha sottolineato Adorno, per Benjamin

la filosofia si ispessisce a esperienza affinché le si dischiuda la speranza. Questa appare tuttavia unicamente come rifratta. Se Benjamin sovresponde deliberatamente i suoi oggetti per farne risaltare i contorni che un giorno dovranno palesarsi nello stadio della conciliazione, al tempo stesso si spalanca inaccessibile, il baratro tra questo e l'esistenza. Il prezzo della speranza è la vita: «messianica è la natura per la sua eterna e totale fugacità» e la felicità, secondo un frammento dell'ultimo periodo che tutto pone in gioco, è «il ritmo suo proprio». Pertanto al centro della filosofia di Benjamin sta l'idea della salvezza di ciò che è morto, come restituzione della vita snaturata attraverso il compimento della reificazione sua propria giù giù sino all'inorganico.¹³⁵

¹³¹ *Ivi*, p. 46.

¹³² T.W. Adorno, «Profilo di Walter Benjamin» in *Idem, Prismi*, cit., p. 233.

¹³³ *Sotto il tiro di presagi*, p. 255.

¹³⁴ Paolo Mieli, *Saleh, Sartre, i ciechi e i segnalatori d'incendio*, nel *Corriere della sera* del 25/11/2004. Mieli nella sua rubrica “Lettere al Corriere” elogia il bel libro Enzo Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali*. Mulino, Bologna 2004.

¹³⁵ T.W. Adorno, *Prismi*, op. cit., p. 246.

Come ha notato Salvatore Tedesco, nell'*Ursprung* benjaminiana si insiste «assai più sulla figura del cadavere, si dirà che i personaggi barocchi “muoiono non in vista dell'immortalità, ma in vista del cadavere” e ciò perché nell'immagine del morto si arresta quel processo di continua metaforizzazione e si apre la prospettiva della redenzione»¹³⁶: proprio da questa attenzione all'inorganico — la pietra celaniana — è possibile una nuova fioritura dell'umano perché «è tempo che la pietra accetti di fiorire».

Per esplicare quella strutturazione del senso del tempo in forme che sono geometricamente interpretabili sotto ben determinate costellazioni di senso, ci sembra opportuno richiamare un'altra grande pensatrice che appartiene, come Benjamin e Adorno, alla schiera dei *segnalatori d'incendio* a cui accennavamo sopra, ci riferiamo ad Hannah Arendt che ha sviluppato una riflessione che collima perfettamente con quanto finora abbiamo cercato di delineare.

Il collegamento ci viene offerto ancora una volta da Kafka, la Arendt riflettendo proprio su una parabola¹³⁷ dello scrittore praghese traccia un *parallelogramma*:

Nonostante il suo fascino, la storia di Kafka ha un difetto: è quasi impossibile conservare la nozione del moto temporale rettilineo se il flusso unidirezionale del tempo viene scisso in forze antagonistiche che sono dirette e agiscono sull'uomo. L'inserirsi dell'uomo che spezza il *continuum* non può non far deviare le forze, sia pure in misura minima, dalla loro direzione originale, e in tal caso esse non avrebbero più uno scontro frontale, bensì s'incontrerebbero ad angolo. In altre parole la lacuna [...] somiglia a quello che in fisica si direbbe un parallelogramma di forze. Idealmente, le due forze del parallelogramma [...] dovrebbero dare origine a una terza, la risultante diagonale, che partirebbe dal punto sul quale le prime due si scontrano e agiscono. Per uno aspetto la forza diagonale si differenzerebbe dalle generatrici: queste sono entrambe illimitate [...] nel senso dell'origine, in quanto provenienti l'una da un passato infinito e l'altra da un infinito futuro; però [...] hanno entrambe un punto terminale, quello in cui si scontrano. Invece la diagonale avrebbe un limite nel senso dell'origine, ma sarebbe illimitata nel senso opposto, essendo la risultante di due forze dall'origine infinita. Questa forza diagonale [...] è l'immagine perfetta dell'attività del pensiero.¹³⁸

Su questa ideale *forza diagonale* si dispone anche la poesia celaniana che sta sospesa nella coappartenenza di papavero e memoria.

¹³⁶ Salvatore Tedesco, «Il tema della lingua nelle opere giovanili di Benjamin», in «Rivista di Estetica», XXXII, p. 201.

¹³⁷ «Egli ha due avversari; il primo lo incalza alle spalle, dall'origine, il secondo gli taglia la strada davanti. Egli combatte con entrambi [...]; non ci sono solo i due avversari ma anche lui stesso: e chi può dire di conoscere le sue intenzioni? Certo sarebbe il suo sogno uscire una volta [...] e essere nominato arbitro dei suoi avversari» cfr. H. Arendt, *Tra passato e futuro*, Garzanti, Milano, 1991, p. 29.

¹³⁸ *Ivi*, pp. 34-35.

5.3 Vivendo nella patria invisibile.¹³⁹

La riflessione sulla possibile cristallizzazione del senso del tempo è intimamente connessa con il modo di rapportarsi all'ebraismo che ha caratterizzato tutta la vita di Paul Celan. Dopo una fase di distacco caratterizzata dal fermo rifiuto per tutte le tradizioni che il padre si ostinava a perpetuare con ferma ortodossia, Paul, segnato dall'evento disumanizzante che s'è consumato nei lager, inizia a riconsiderare anche il suo essere ebreo e, soprattutto, esserlo nello *status* particolarissimo di sopravvissuto.

Procedendo sempre all'interno di quell'intima coesione dell'intera produzione poetica celaniana su cui ci siamo più volte soffermati, possiamo considerare la progressiva presa di posizione nei confronti della "stirpe di Abramo". In *Papavero e Memoria* i riferimenti sono sporadici: dissimulati nel pianto del cavaliere che invoca la perdita Akra o accennati in nomi che rinviano a tutta la tradizione semitica, esemplare a tal proposito è il nome Sulamith in *Todesfuge*. I capelli di cenere di Sulamith, il nome della sposa del *Cantico dei Cantici*, sono accoppiati a quelli d'oro di Margarete, il nome della donna amata dal Faust di Goethe. I due nomi sono il non celato riferimento a quella progressiva assimilazione degli ebrei in seno alla cultura tedesca che aveva caratterizzato gran parte della storia della Germania. In *Di soglia in soglia*, i riferimenti aumentavano esponenzialmente, la seconda raccolta segnava l'apertura all'abbraccio della speranza, si chiedeva all'intera stirpe ebraica di accettare la donna amata dal poeta, una gentile.

In questa fase il poeta sente che l'istanza alla felicità individuale è divenuta un bisogno vitale. E, nella *Rosa di Nessuno*, la presa di coscienza nei confronti dell'Evento, di *quello che è stato* è precipua e pressante. Avviene tutto nello spazio della parola poetica che diventa *dialogo*, parola che, pur essendo impregnata di tempo individuale, riesce a riecheggiare sull'intero cammino della Storia. Il poeta ha tradotto Osip Mandelstamm e nella traduzione ha trovato un fratello. Con Mandelstamm Celan condivide religione e destino, il poeta gli si avvicina proprio nel passaggio da una lingua all'altra. Passaggio che vogliamo "afferrare"¹⁴⁰ con categorie benjaminiane per restare all'interno di quella fitta rete di rimandi a cui abbiamo dedicato questo capitolo del nostro lavoro:

Che una traduzione, per quanto buona, non possa mai significare qualcosa per l'originale, è fin troppo evidente. E tuttavia essa è in intimo rapporto con l'originale in forza della sua traducibilità. Anzi, questo rapporto, è tanto più intimo in quanto per l'originale in sé non significa più nulla. Può essere definito naturale, o meglio ancora un rapporto di vita. Come le manifestazioni vitali sono intimamente

¹³⁹ Paul Celan/Nelly Sachs, *Corrispondenza*, cit., p. 83.

¹⁴⁰ Usiamo questo verbo per ribadire ancora una volta il costante riferimento alla fisicità che aleggia sempre nell'intera produzione del nostro Autore. Le metafore devono schiantarsi con la corporalità dell'individuo che aspira alla felicità.

connesse col vivente senza significare qualcosa per lui, così la traduzione procede dall'originale, anche se non dalla sua vita quanto piuttosto dalla sua «sopravvivenza». [...] È in senso pienamente concreto, e non metaforico che bisogna intendere l'idea della vita e sopravvivenza delle opere d'arte. [...] È solo quando si riconosce vita a tutto ciò di cui si dà storia e che non è solo scenario di essa, che si rende giustizia al concetto di vita.¹⁴¹

Quello che Celan ha fatto incontrando e traducendo Mandelstamm è rappresentabile con un'immagine sempre di ascendenza benjaminiana:

Come la tangente tocca la circonferenza di sfuggita e in un solo punto, e come questo contatto sì, ma non il punto le prescrive la sua legge, per cui essa continua all'infinito la sua via retta, così la traduzione tocca l'originale di sfuggita e solo nel punto infinitamente piccolo del senso, per continuare, secondo la legge della fedeltà, nella libertà del movimento linguistico.¹⁴²

L'immagine rende splendidamente il complesso di dinamiche che si instaura tra traduttore e tradotto, anche se, nel caso di Celan, la questione va approfondita. Sicuramente l'incontro-traduzione inizia come contatto libero — possiamo accettare o meno quel destino che ogni poesia ha in sé — però, se quel contatto si arricchisce dell'attenzione alla vita che era propria di Lucile, la *Kunstblinde* della *Morte di Danton*, si verifica un'unione di orizzonti, una fusione completa che destina all'assurdo ogni deriva metaforica per concentrarsi su un universo assolutamente umano. È quello che avviene tra Celan e Mandelstamm nell'alba di *ES IST ALLES ANDERS*, che lo stesso Celan teorizza in un dialogo radiofonico dedicato proprio al grande russo:

la tensione fra i tempi, il proprio e l'altrui, conferisce alla poesia di Mandelstamm quel vibrato sordo e doloroso al quale la riconosciamo. (Questo vibrato è ovunque, negli intervalli tra le parole e le strofe, negli «aloni» in cui si collocano le rime e le assonanze. Tutto questo ha *rilevanza semantica*). Le cose s'accostano l'una all'altra, ma ancora in codesto stare insieme risuona l'interrogativo circa il luogo donde vengono e dove vanno — un interrogativo sempre aperto, mai giunto al termine, orientato verso quanto è aperto e acquisibile, vuoto e vacante.¹⁴³

Paul Celan è stato un immenso poeta, un acutissimo lettore e un magistrale traduttore, tutte queste qualità fuse assieme nella libera accettazione di quel dono di destino che ogni dire umano si porta dentro.

Nell'ultimo capitolo molti spunti ce li offriranno le *Grammatiche della creazione* di George Steiner, in cui ampio spazio è dedicato proprio a Celan, costantemente tenuto presente come «negatore dell'invenzione». Quasi trent'anni prima, lo stesso Steiner, nel suo fondamentale *Dopo Babele*, aveva espresso il suo lusinghiero giudizio sul nostro Autore e ne aveva analizzato alcune traduzioni. E, nello stesso libro, viene citato Mandelstamm un'unica volta, in un paragrafo che converge perfettamente nella direzione che sin qui abbiamo cercato di seguire:

¹⁴¹ Walter Benjamin, *Angelus Novus*, ed.it., p. 41.

¹⁴² *Ivi*, p. 51.

¹⁴³ VP, p. 50.

Le nostre lingue simultaneamente strutturano e sono strutturate dal tempo, dalla sintassi del passato, del presente e del futuro. Nell'Inferno, vale a dire in una grammatica senza futuri, «sentiamo letteralmente come i verbi uccidono il tempo» (l'acuto commento di Mandelstamm su Dante e sulla forma linguistica riecheggia la sua personale asfissia sotto il terrore politico, nell'assenza del domani). Ma, in altri momenti, è soltanto tramite il linguaggio, e forse tramite la musica, che l'uomo può affrancarsi dal tempo, può sopraffare provvisoriamente la presenza e il presente della propria morte puntuale.¹⁴⁴

¹⁴⁴ George Steiner, *Dopo Babele - Aspetti del linguaggio e della traduzione*, cit., p. 203.

6. Neve e silenzio. Paul Celan e la lingua materna.

6.1 Il dolore dorme con le parole¹⁴⁵

Paul Celan ha passato gli ultimi venticinque anni della sua vita col pensiero fisso di tutti quei morti che egli aveva perduto, che i nazisti gli avevano sterminato, e prima di tutto di colei della quale [...] attendeva o sperava l'improbabile ritorno, colei che gli aveva donato al tempo stesso la vita, la sua lingua e l'amore per la poesia scritta in questa lingua. [...] Per cogliere la complessità della costellazione che segna per sempre la sua poesia, bisogna partire dalla situazione molto particolare che definisce la sua posizione linguistica. Paul Celan è nativo della Bucovina, un'antica provincia austro-ungarica passata all'epoca del crollo della doppia monarchia alla Romania e oggi regione dell'Ucraina. Nella sua città, Czernowitz, la comunità ebraica è di lingua e cultura tedesca. Il tedesco, anche più dello yiddish, è la lingua in cui gli ebrei si riconoscono, la lingua che possono opporre all'ucraino quanto al rumeno che sono obbligati a parlare e che detestano. Quando progressivamente questo tedesco diviene prima la lingua dell'oppressore poi dello sterminatore, gli ebrei, e prima di tutto i poeti ebrei, finiscono col trovarsi in una situazione paradossale poiché la lingua, che è quella della loro identità, è diventata anche la lingua di coloro che vogliono annientare questa identità. Parlare, scrivere in tedesco diviene dunque presto nello stesso tempo il richiamo del peggiore dolore, il luogo di un'inevitabile colpevolezza e allo stesso tempo quello di una necessaria affermazione di sé.¹⁴⁶

Il rapporto tra Paul Celan e la lingua tedesca ha sempre stimolato ampi dibattiti, sino a raggrumarsi nella domanda che tutti i suoi lettori almeno una volta si sono fatti: il poliglotta Celan «non avrebbe dovuto, o potuto, scrivere in rumeno, in francese o, idealmente, in ebraico?»¹⁴⁷. Cercheremo in questo nostro ultimo capitolo proprio di rispondere a questa domanda che scava fino alle profondità del poetare celaniano. Azzardiamo subito una risposta che è intimamente connessa al topos della neve che dà il titolo anche a questo nostro lavoro: Celan prima del silenzio definitivo ha tentato di purificare la lingua e la cultura tedesca dal «virus dell'infernale»¹⁴⁸, accogliamo l'etichetta di Steiner di cui terremo presente anche le più recenti analisi dell'opera celaniana, ce ne discosteremo però in alcuni centralissimi punti.

La citazione da cui siamo partiti è illuminante, soprattutto se l'accostiamo allo schizzo bio-topografico della pregnante *Allocuzione* che Celan pronunciò in occasione del conferimento del Premio letterario della Libera Città Anseatica di Brema. Il poeta dopo aver delineato la contrada «dove vivevano uomini e libri» parla di Brema e di Vienna. Brema restò irraggiungibile, Vienna raggiunta e perduta. In questo frangente

raggiungibile, vicina e non perduta in mezzo a tante perdite, una cosa sola: la lingua.

La lingua, essa sì, nonostante tutto, rimase acquisita. Ma ora dovette passare attraverso tutte le risposte mancate, passare attraverso un ammutolire orrendo, passare attraverso le mille e mille tenebre di un

¹⁴⁵ *Sotto il tiro di presagi*, p. 73.

¹⁴⁶ John E. Jackson, «Dolore, lutto, memoria», in Lisa Regazzoni (a cura di), *Per un'estetica della memoria*, Discipline filosofiche, n. 2 (2004), p. 90-91.

¹⁴⁷ George Steiner, *Grammatiche della creazione*, cit., p. 184.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

discorso gravido di morte. Essa passò e non prestò parola a quanto accadeva; ma attraverso quegli eventi essa passò. Passò e le fu dato di riuscire alla luce, «arricchita» da tutto questo.

Con questa lingua, in quegli anni e negli anni che seguirono, io ho tentato di scrivere poesie: per parlare, per orientarmi, per accertare dove mi trovavo e dove stavo andando, per darmi una prospettiva di realtà.¹⁴⁹

È sufficiente questo frammento per rispondere agli interrogativi sintetizzati nella domanda di Steiner. Celan in poco più di cento parole ha spiegato il senso della sua fedeltà alla lingua della madre. Una lingua che diventa bussola per ritrovare il proprio spazio nella realtà che ha subito una lacerazione che non può non mutare il senso stesso del tempo. Continua Celan:

E fu, chiaramente, vicissitudine, movimento, un porsi in cammino; fu il tentativo di trovare una direzione. E se chiedo quale senso ebbe, allora credo di dovermi dire che in tale interrogativo echeggia anche l'interrogativo circa il senso che ha il moto dell'orologio.¹⁵⁰

Ritorna il senso del tempo, ritorna perché «il poema non è qualcosa di atemporale. Certo, esso rivendica infinitezza, cerca di aprirsi un varco attraverso il tempo — attraverso, ma non sopra il tempo.»¹⁵¹

Qualcosa però è avvenuto alla lingua di Goethe e di Hölderlin, e, proprio con questo evento — interno alla lingua a cui Celan si è affidato per trovare una direzione e un senso — vogliamo confrontarci. Perché non è affatto vero che la poesia di Celan è «in lite con la propria lingua»¹⁵², la poesia di Celan vuole purificare la lingua tedesca dall'imbarbarimento orwelliano a cui la sottoposero i nazisti. I nazisti fecero quello che Orwell descrive stilando la grammatica della Neolingua del suo terribile *1984*, la semplificarono per ingabbiare il pensiero. Il tedesco dell'abominio del Terzo Reich, quello gridato nei Lager era

una lingua a sé stante: per dirla appunto in tedesco, era *orts- und zeitgebunden*, legata al luogo e al tempo. Era una variante, particolarmente imbarbarita, di quella che un filologo ebreo tedesco, Klemperer, aveva battezzato *Lingua Tertii Imperii*, la lingua del Terzo Reich. [...] è ovvio che dove si fa violenza all'uomo la si fa anche al linguaggio.¹⁵³

Levi continua e, quello che scrive su Jean Améry, il «filosofo suicida e teorico del suicidio»¹⁵⁴, vale di certo anche per Paul Celan:

Améry afferma di aver sofferto per la mutilazione del linguaggio: eppure lui era di lingua tedesca. Ne ha sofferto in un modo diverso da noi alloglotti ridotti alla condizione di sordomuti: in un modo, se mi è lecito, più spirituale che materiale. Ne ha sofferto *perché* era di lingua tedesca, perché era un filologo amante della sua lingua: come soffrirebbe uno scultore nel veder deturpare o amputare una sua statua. La sofferenza dell'intellettuale era dunque diversa, in questo caso, da quella dello straniero incolto: per questo, il tedesco del lager era un linguaggio che non capiva, con rischio per la vita; per quello, era un gergo barbarico, che lui capiva, ma che gli scorticava la bocca se cercava di parlarlo.¹⁵⁵

¹⁴⁹ VP, p. 35.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² George Steiner, *Grammatiche della creazione*, cit., p. 184.

¹⁵³ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 76.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 102.

¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 108-109.

E, sempre a proposito di Améry, Levi aggiunge una notazione a cui ci agganceremo per addentrarci in uno dei contro-salmi celaniani:

[Améry] racconta anche di aver tentato una sera, nella marcia di ritorno dal lavoro, in mezzo al fango polacco, di ritrovare in certi versi di Hölderlin il messaggio poetico che in altri tempi lo aveva scosso, e di non esserci riuscito: i versi erano lì, gli suonavano all'orecchio, ma non gli dicevano più nulla.¹⁵⁶

Questo perché «la ragione, l'arte, la poesia, non aiutano a decifrare il luogo da cui esse sono state bandite.».¹⁵⁷

Steiner si sofferma su una presunta

diffidenza sempre più profonda di Celan verso la comunicazione sotto qualsiasi forma presente. La comunicazione o, più esattamente, la volontà di comunicare, le intenzionalità dell'espressivo, che siano pubbliche o private, sono fatalmente difettose. [...] Il linguaggio ha risposto (brillantemente) alle esigenze del genocidio e dello schiavismo politico. Il linguaggio può dire «Auschwitz non è mai esistito» o «Celan è un plagiario» (l'accusa ridicola che ha avvelenato i suoi ultimi anni). Ai livelli più intimi dell'amore e dell'amicizia il linguaggio tradisce sé stesso. Come affidargli, in queste condizioni, quel supremo viaggio verso la verità, verso il «transfinito»[...] che è l'opera poetica assoluta? Come può il discorso verbale, l'atto linguistico, essere un indicatore legittimo di ciò che sta al di là di lui stesso?¹⁵⁸

Dobbiamo nutrire seri dubbi su questa ipotetica diffidenza verso la comunicazione che Steiner cerca di spiegare ricorrendo alla lettura di *Conversazione in montagna*, dubbi legittimati dalla concezione essenzialmente dialogica del dire poetico celaniano su cui abbiamo più volte indirizzato la nostra attenzione.

La riflessione sull'uso della lingua tedesca resta uno di quei problemi aperti che, però, si possono di certo discutere senza scadere nelle frasi ad effetto che evitano di andare più a fondo.

Una possibile chiave di lettura è rintracciabile nel duplice ribaltamento che avviene in *TENEBRAE*¹⁵⁹; duplice perché è un "contro-salmo" in cui è Dio che deve pregare l'uomo e, soprattutto, per il rovesciamento della poesia da cui Celan ha preso le mosse: la lirica *PATMO*¹⁶⁰ di Hölderlin.

Confrontiamone gli incipit:

Tenebrae

Noi siamo vicini, Signore,
vicini, afferrabili.

Patmo

Vicino e difficile da afferrare e il Dio

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 111.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 115.

¹⁵⁸ George Steiner, *Grammatiche della creazione*, cit., pp. 187-188.

¹⁵⁹ *Poesie*, p. 272.

¹⁶⁰ Friedrich Hölderlin, *Poesie*, Mondadori, Milano, 1982, p. 217.

Proprio la conclusione di *Patmo* costituiva uno dei cavalli di battaglia dei gerarchi nazisti («Ma il Padre che su tutti/ regge, ama al sommo/ che sia coltivata la ferma/ lettera e il durevole bene interpretato/ al che risponde canto tedesco»¹⁶¹). A quel “canto tedesco” l’ebreo Celan oppone un “contro canto” che si dispone «tra Lager e Golgota».¹⁶²

Questo semplice accenno dovrebbe fugare ogni deriva verso quello che altrimenti diverrebbe un dire schizofrenico che si avvolge su sé stesso, la poesia celaniana resta dialogica anche quando cozza contro i limiti dell’intelligibilità, è un dialogo che si traduce nei molteplici riferimenti all’orizzonte della corporeità che, proprio in *TENEBRAE*, diventa un abbraccio che ha le stesse caratteristiche della lotta di Giacobbe con l’angelo.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 229.

¹⁶² Giuseppe Bevilacqua, *Lecture celaniane*, cit., p. 221.

6.2 «Il tedesco di risciacquatura»: *Muttersprache* vs. *Mördersprache*.

Un testo di Celan è il luogo di un disagio indicibilmente doloroso, di una contraddizione interna letteralmente «da non dire». Come può una poesia, o una prosa la cui sottigliezza paratattica, la cui precisione radicale è quasi magica, ma la cui fonte e il cui subtesto sono Auschwitz e la condizione fantomatica dell'ebreo che ne deriva, come può ornare, arricchire, perpetuare la vita della lingua tedesca?¹⁶³

A queste domande cogenti risponde lo stesso Steiner: ciò accade perché Celan porta la poesia oltre Hölderlin, lo fa sulla bocca di un abisso che

è troppo determinante. Impone una tensione definitivamente suicida tra l'atto di espressione e il suo mezzo immediato; tra un imperativo di enunciazione — quel che deve essere detto — e i mezzi lessicali-grammaticali-semantiche di quell'enunciazione [...] Nella misura in cui è lo strumento pubblico del testo, il tedesco vince (una volta di più). Così il movimento che genera una composizione di Celan è un ripudio contrariato. La poesia vorrebbe liberarsi dalla sua fenomenalità linguistica, lasciando soltanto un'ombra non detta nell'erba bruciata. Ogni volta che una poesia di Celan non riesce a raggiungere il proprio assoluto, il tedesco ha prevalso. Ogni volta che lo raggiunge, il tedesco ne approfitta.

Per andare oltre questa aporia che arresta le conclusioni di Steiner — affascinanti ma non condivisibili — cerchiamo un appiglio nello spazio di un altro *dialogo*.

Lo troviamo nel cuore della conversazione televisiva di Hannah Arendt con Günther Gaus, tenuta il 28 ottobre 1964 nella serie “Zur person” della seconda rete tedesca:

GAUS — [...] che cosa è rimasto e cosa è andato irrimediabilmente perduto?

ARENDR — [...] Che cosa è rimasto? La lingua.

GAUS — E ciò significa molto per lei?

ARENDR — Moltissimo. Ho sempre rifiutato, consapevolmente, di perdere la lingua materna. Ho sempre mantenuto un certo distacco sia dal francese, che un tempo parlavo molto bene, sia dall'inglese, lingua in cui oggi scrivo.

GAUS — Stavo appunto per chiederglielo. Oggi scrive in inglese?

ARENDR — Sì, ma ho mantenuto un certo distacco. Esiste una differenza incredibile tra la lingua materna e un'altra lingua. Posso esprimerla semplicemente, dicendo che conosco a memoria un gran numero di poesie in tedesco. In un certo senso esse hanno origine sempre nel fondo della mia mente [...] In ogni caso la lingua tedesca è ciò che mi è rimasto essenzialmente, e sono sempre stata consapevole di averla conservata.

GAUS — Anche nei momenti più amari?

ARENDR — Sempre. Mi dicevo: che cosa ci si può fare? Non è la lingua tedesca ad essere impazzita! E poi non esistono alternative alla lingua materna. Certo, la si può dimenticare, come ha potuto vedere. C'è gente che parla le lingue straniere meglio di me, come ho potuto vedere. [...] la creatività linguistica viene amputata quando si dimentica la propria lingua.

GAUS — Questa dimenticanza della lingua materna era secondo lei conseguenza di una rimozione?

ARENDR — Sì molto spesso. Ne ho fatto esperienza con certe persone in modo molto traumatico. [...] ciò che è stato decisivo è stato il giorno in cui sapemmo di Auschwitz. [...] Ad Auschwitz è successo qualcosa, che noi tutti non siamo preparati a comprendere.¹⁶⁴

«Non ci sono alternative alla lingua materna», Hannah Arendt sintetizza ottimamente l'esperienza che in Celan ritroviamo amplificata. Il poeta di Cernowitz non ha alternative, il suo essere poliglotta lo riconduce sempre in seno alla lingua materna, traduce soprattutto in

¹⁶³ G. Steiner, *Grammatiche della creazione*, cit., p. 184.

¹⁶⁴ Hannah Arendt, «Che cosa resta? Resta la lingua materna.» in «aut aut», n.s. 239-240 (1990), pp. 21-22.

tedesco, porta nella sua Muttersprache le *pietre* di Mandelstamm o i sonetti di Shakespeare e, facendolo, annulla le distanze resistenti e magnetiche che separano due tempi e due esistenze diverse. Nello spazio della lingua avviene la fusione dei due “orologi”, il Celan traduttore è anzitutto il Celan arci-lettore che intavola con l’autore un confronto che ricorda l’amplesso-lettura di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Calvino.

Quindi, non è affatto vera la conclusione a cui giungeva Steiner vent’anni fa, secondo cui

Grazie alle proprie traduzioni dal russo, dal francese e dall’inglese, Celan poteva dislocare il tedesco in una posizione di salutare estraneità. Poteva accostarsi ad esso con impassività terapeutica, come a una materia prima che gli apparteneva fatalmente e che tuttavia era contingente e potenzialmente ostile. Tutta la poesia di Celan è tradotta *in* tedesco. In tale processo la lingua d’arrivo diventa spaesata, spezzata, bizzarra quasi fino al punto della non comunicazione. Diventa un meta-tedesco ripulito da ogni immondizia storico-politica e quindi solo utilizzabile da una voce profondamente ebraica dopo l’olocausto.¹⁶⁵

Lasciamo che a rispondere sia lo stesso Celan:

Al bilinguismo in poesia io non credo. Doppiezza di linguaggio – sì, questo esiste, anche in diverse arti poetiche o in artefatti verbali d’oggi, specie in quelli che, in giocondo accordo con i consumi culturali del momento, sanno farsi strada con poliglotta policromia. Poesia — ciò vuol dire, fatalmente, *unicità* della lingua.¹⁶⁶

Continuare a scrivere nella *Muttersprache* è per Paul Celan un istinto vitale, coincide con la ricerca di un’identità che non si vuole assolutamente perdere. E c’è davvero la volontà di ripulire il tedesco dalle sozzure ideologiche:

Tu e il tuo
tedesco da risciacquatura – sì, risciacquatura,
sì, davanti a – Ossari,

Di’: Löwig. Di’: Siwwiti.

Il panno nero
abbassavano davanti a te,
quando il respiro
ti cresceva verso la cicatrice,

anche fratelli, voi pietre,
figurano la parola per dietro
sguardi di traverso.¹⁶⁷

Parlare equivale a sollevare pietre:

Qualunque pietra tu alzi —
li discopri, coloro cui occorre
il riparo delle pietre:
denudati,
rinnovano il loro intreccio.

¹⁶⁵ George Steiner, *Dopo Babele*, cit., p. 462.

¹⁶⁶ Paul Celan, «Risposta ad un’inchiesta della libreria Flinker» in VP, p. 59.

¹⁶⁷ *Sotto il tiro di presagi*, p. 221.

Qualunque tronco tu abbatti —
inchiodi assi
d'un giaciglio,
ove
di nuovo si ammucchiano le anime,
come se non si scotesse
anche quest'
Era.

Qualunque parola tu dica —
rendi grazie
alla perdizione.¹⁶⁸

Spülküchendeutsch: la lingua tedesca va lavata, affondata in quella neve che si addensa intorno alle pietre e alle parole.

Si deve fare perché solo nello spazio della *Muttersprache* il poeta può incontrare la madre e la sua incontestabile testimonianza.

¹⁶⁸ *Poesie*, p. 219.

6.3 «Nostro figlio lo sa e dorme.»

La questione della *Muttersprache* va affrontata anche da un'altra prospettiva, quella di chi ha scritto "poesie" sulla scia inaugurata dal dire celaniano. Celan si scaglia contro i suoi epigoni, lo fa in più luoghi. Esempio a tal proposito sono due poesie rimaste inedite per volontà dello stesso poeta; ci riferiamo innanzitutto a *Bacca di Lupo* che già più volte abbiamo incontrato in questo nostro lavoro. La riportiamo nella sua interezza:

... o
Voi fiori di Germania, o il mio cuore
divien autentico cristallo, al quale
la luce sperimenta se stessa; quando la Germania

HÖLDERLIN, Dall'abisso infatti...

... come alle case degli ebrei
(per ricordo della Gerusalemme distrutta),
deve sempre essere lasciato
qualcosa di *i n c o m p i u t o* ...
JEAN PAUL, La valle di Campan.

Metti la sbarra: ci sono
rose in casa.
Ci sono
sette rose in casa.
c'è
il settelumi in casa.
Nostro
figlio
lo sa e dorme.

(Lontano, a Michailovka, in
Ucraina, dove
mi hanno ucciso padre e madre: cosa
fioriva là, cosa fiorisce là? Quale
fiore, madre,
là ti fece male
con il suo nome?

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

Ieri
uno di loro venne e
ti uccise
un'altra volta nella
mia poesia.

Madre.
Madre, a chi
ho stretto la mano,
quando con le tue
parole io andai in

Germania?

In Aussig, dicevi tu sempre, in
Aussig,
sull'Elba,
in
fuga.
Madre, là abitavano
assassini.

Madre, io
ho scritto lettere.
Madre, non venne risposta.
Madre, venne una risposta.
Madre, io ho scritto lettere a -
Madre, essi scrivono poesie.
Madre, non le scriverebbero, se non ci fosse la poesia, che
io ho scritto, per amor tuo, per amore del tuo
dio.
Lodato, dicevi, sia
l'Eterno e
glorificato, tre
volte.
Amen.

Madre, essi tacciono.
Madre, sopportano che
la perfidia mi diffami.
Madre, nessuno
agli assassini tronca la voce.

Madre, essi scrivono poesie.
Oh
Madre, quanto
dei piú stranieri campi porta il tuo frutto!
Lo porta e nutre
quelli che uccidono!

Madre, io
sono perduto.
Madre, noi
siamo perduti.
Madre, il mio figlio, che ti somiglia).

Metti la sbarra: ci sono
rose in casa.
Ci sono
sette rose in casa.
c'è
il settelumi in casa.
Nostro
figlio
lo sa e dorme.¹⁶⁹

Nell'economia di questo ultimo capitolo dobbiamo concentrarci soprattutto sulla strofa che oppone l'atto dello scrivere lettere a quello di comporre false poesie. il primo è il

¹⁶⁹ *Sotto il tiro di presagi*, p. 35.

gesto proprio del poeta, scrive *lettere*, non liriche o sonetti: lettere. Cioè quello che scrive è composto sempre in vista di un destinatario, all'interno di quella concezione dialogica del dire poetico di cui abbiamo cercato di delineare il punto fondamentale. Questo *scrivere lettere* può generare due reazioni: o il lettore-destinatario accetta le parole di Celan e tutto il destino che esse recano o queste missive restano inevase; il messaggio in bottiglia può giungere alla spiaggia del cuore o perdersi tra le onde di un mare in cui banchettano squali. In ogni caso, il poeta continuerà a scrivere come ha iniziato a fare per amore della Madre e del suo dio. Però, proprio questo scrivere poesie, ha generato il proliferare di innumerevoli versificatori che hanno imboccato la strada aperta da Celan senza ben comprendere il senso reale e pressante di scrivere dopo *quello che è stato*. Hanno scimmiettato i versi spezzati e le metafore senza capire che l'unica strada è quella di portare quelle stesse metafore all'assurdo per riportare l'attenzione all'umanità fatta soprattutto di carne e corporeità. Si perdono in inutili chiacchiere, sciupano preziosissime parole e tacciono su temi che meriterebbero una presa di posizione chiara e inequivocabile.

Agli assassini nessuno tronca la voce, Celan lo sa bene. E a questo stato di fatto Celan si oppone continuando a scrivere poesie, a perpetuare «un'assurdità altrettanto indispensabile dell'aria che respiriamo, della redenzione che, molto verosimilmente, non verrà mai».¹⁷⁰

Il poeta si mette in cammino e non si sottrae al confronto con quella realtà che lo ha irrimediabilmente ferito, in questo senso va colto il peregrinare celaniano, quel portare le parole della Madre anche in Germania, la patria degli assassini. Celan si reca persino da Heidegger, ben consapevole che la *parola ventura* aveva ben poche probabilità di manifestarsi nella baia di Todtnauberg.

Una poesia del 31 gennaio 1965 va nella stessa direzione, l'attività versificatoria è mistificante, un continuare ad uccidere la madre del poeta e la sua *incontestabile testimonianza* che attendeva sul fondo del *crepaccio dei tempi*:

Madre, madre.

Strappata dall'aria,
strappata dalla terra.

Giù-,
su-
trascinata.

Ai coltelli

¹⁷⁰ George Steiner, *Grammatiche della creazione*, cit., p. 185.

ti consegnano scrivendo,
con abile mano sciolta, da nibelunghi di sinistra, con
il pennarello, su tavoli di teck, anti-
restaurativi, proto-
collari, pre-
cisi, in nome della in-
umanità da distribuire
di nuovo e giustamente,
da maestro tedesco,
un garbuglio, non
a-bisso, ma
a-dorno
scrivendo, i
reci-divi,
consegnano
te
ai
coltelli.

Fare qualcosa,
qualcosa
fare
nell'alto, nel
basso.
Qualcosa, sulla terra.¹⁷¹

Etwas, auf Erden: La chiusa della poesia coincide con un vero e proprio impegno che il poeta ha assunto nei confronti della madre; contro chi s'ostina a distribuire "di nuovo e giustamente" inumanità, Celan deve fare qualcosa nell'alto, nel basso, nella terra. Ritorna l'imperativo di riportare su un orizzonte assolutamente umano il dire poetico. In quest'ottica, l'opposizione alto-basso che riecheggia alla fine della poesia coincide con il destino della madre: *strappata dall'aria, strappata dalla terra*. I nazisti la strapparono dalla *Terra del pane* e il poeta, a sua volta, l'ha strappata dall'abisso aereo in cui era stata scagliata insieme ai milioni di ebrei annientati; lo ha fatto per riportare con viva forza lei e la sua testimonianza nello spazio del suo poetare.

¹⁷¹ *Sotto il tiro di presagi*, p. 125.

Conclusione

«*Dein unumstößliches Zeugnis*»

Siamo alla fine, siamo di nuovo all'inizio. E, giunti alla conclusione di questo percorso, vogliamo soffermarci ancora una volta sull'altissimo valore del fare testimonianza, valore entro cui si iscrive pienamente, come abbiamo cercato di delineare, la parabola biografica e poetica di Paul Celan.

Si sono tentati vari approcci per cercare di rendere testimonianza dell'evento disumanizzante che ha lacerato il tempo e l'invulnerabilità dell'uomo. Tra questi, quello di Jean-Luc Godard e delle sue *Histoire(s) du cinéma* è particolarmente significativo.

Godard s'è confrontato con l'esigenza di ripensare interamente, dopo Auschwitz, il nostro rapporto anche con l'immagine; l'ha fatto sottolineando come

tutte le immagini, ormai, non ci «parlano» che di questo (ma dire che «ne parlano», non significa dire che «lo dicono»), perciò, instancabilmente, [Godard] rivisita tutta la nostra cultura visiva alla luce di questa questione.¹⁷²

Tutto, in «un tipo di montaggio che fa turbinare i documenti, le citazioni, gli estratti di film verso una distesa mai coperta: montaggio centrifugo, elogio della velocità»¹⁷³, parla di Auschwitz: nella composita architettura fatta di parole che si sovrappongono, di spezzoni, di commenti fuori campo e di musica, emerge un brandello di Storia che è spiazzante e fortemente semantizzato. Ci riferiamo alla scena in cui i volti dei deportati sfumano nel sorriso di Liz Taylor, l'attrice è resa bella per sempre nella spiaggia di *Un posto al sole*, non c'è nessuno stravolgimento o finzione, Godard ha semplicemente mostrato nel montaggio quello che è veramente accaduto:

C'è una cosa che mi ha sempre molto toccato in un cineasta che amo così così, George Stevens. In *Un posto al sole* trovavo un sentimento di profonda felicità che ho ritrovato solo in piccola parte in altri film, anche molto più belli. Un sentimento di felicità laico, semplice, in Elizabeth Taylor, in un certo momento. E quando ho saputo che Stevens aveva filmato i campi e che in quell'occasione la Kodak gli aveva affidato i primi rulli in 16 mm a colori, non ho saputo spiegarmi altrimenti il fatto che abbia potuto fare in seguito quel primo piano di Elizabeth Taylor che irradiava una specie di felicità oscura.¹⁷⁴

¹⁷² Georges Didi-Huberman, «Montaggio e memoria» in Lisa Regazzoni (a cura di), *Per un'estetica della memoria*, cit., p. 35.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Jean-Luc Godard, «Histoire(s) du cinéma: Godard fait des histoires. Entretien avec Serge Daney» (1988), in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II. 1948-1998*, Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p.172 — tr. it. in Pietro Montani (a cura di), *L'estetica contemporanea*, cit., p.280.

Auschwitz si è conficcata nel Tempo e nella vita che ha ripreso i suoi cicli, fatti anche di sorrisi hollywoodiani e, pure che una buona metà di quella pellicola era “rigata a morte”, ciò non ha impedito a Stevens di usarla per eternizzare quel sorriso *oscuramente felice*. Lo stesso faceva Celan quando, scrivendo i versi di *CORONA*, celebrava il tempo che riprendeva, malgrado tutto, a scorrere.

La vita continua e deve fare continuamente memoria, proprio come la pellicola usata da Stevens porta in sé l’irrefutabile traccia di *quello che è stato*.

Paul Celan aveva sintetizzato tutto questo nella coappartenenza necessaria di papavero e memoria, tra i due estremi trova spazio anche una vitale eredità di speranza:

Ho tagliato bambù:
per te, figlio mio.
Ho vissuto.
Codesta, che domani sarà
altrove, capanna, ora
regge.

Non diedi mano a costruirla: tu
non sai in quali
vasi io misi, anni addietro,
la sabbia che mi stava intorno,
per ordine e decreto. La tua
nasce libera — libera
rimane.

La canna, che prende piede qui, domani
s’innalza pur sempre, ovunque
l’anima ti possa spingere fuori
d’ogni vincolo.¹⁷⁵

¹⁷⁵ *Poesie*, p. 455.

Bibliografia

OPERE DI CELAN

Gesammelte Werke in sieben Bänden, a cura di B. Alleman e S. Reichert, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983, 1992².

TRADUZIONI ITALIANE

Poesie, trad. di M. Kahn e M. Bagnasco, Mondadori, Milano 1976.

Luce Coatta e altre poesie postume, trad. di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1983.

La verità della poesia, trad. di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993.

Scritti rumeni, a cura di M. Mincu, trad. di F. Del Fabbro, Campanotto, Udine 1994.

Di soglia in soglia, trad. di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1996.

Poesie, trad. e saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998.

Conseguito Silenzio, trad. di M. Ranchetti e J. Leskien, Einaudi, Torino 1998.

Sotto il tiro di presagi, trad. di M. Ranchetti e J. Leskien, Einaudi, Torino 2001.

STUDI CRITICI

MONOGRAFIE E ARTICOLI

- T. W. ADORNO, *Teoria estetica*, tr. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1977.
- P. AUSTER, “*La poesia dell’esilio*”, in «Micromega», n. 5 (1996), pp. 173-182.
- P. BARONE, *Presente e Utopia. Note su Heidegger e Celan*, in “*Filosofia '95*”, a cura di Gianni Vattimo, Laterza, Bari 1996, pp. 31-58.
- G. BAUMANN, “*Quello che Heidegger non disse mai a Celan*”, a cura di C. Miglio, in «Micromega», n. 4 (1997), pp. 213-36.
- G. BEVILACQUA, *Eros-Nostos-Thanatos*, in P. CELAN, *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, pp. IX-CXXIX.
- ID., *Lecture celaniane*, Le Lettere, Firenze 2001.
- A. D. COLIN (Ed.), *Argumentum e Silentio: International Paul Celan*, de Gruyter, Berlin 1987.
- K. J. COX, *Um das Wort ballt sich der Schnee: Paul Celan's Use of Snow, Ice and Glacial Imagery in his Lyric Poetry*, thesis presented to the Department of Germanic and Slavic Languages of Brigham Young University
- F. CAMERA, *Paul Celan, poesia e religione*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2003.
- J. DERRIDA, *Schibboleth*, trad. it. di G. Scibilia, Gallio, Ferrara 1991.
- U. FADINI, *La scrittura dei corpi. Su Paul Celan*, in «Aut Aut», 1988, n. 288, pp. 63-85.
- J. FELSTINER, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, Yale UP, New Haven and London 1995.
- H. G. GADAMER, *Chi sono io, chi sei tu*, trad. di F. Camera, Marietti, Genova 1989.
- P. LEVI, *Dello scrivere oscuro*, in ID., *L'altrui mestiere*, Einaudi, Torino 1985, pp. 49-55.
- E. LEVINAS, *Paul Celan. Dall'essere all'altro*, in ID., *Nomi propri*, tr.it. di F. P. Ciglia, Marietti, Casale Monferrato 1984, pp. 47-54.
- L. MAGNANI, *Paul Celan. La poesia «possibile» dopo Auschwitz. Sacralità dell'uomo e sconfitta di Dio*, Atheneum, Firenze 2004.
- M. E. MAYER, *The Late Hersch Segal on the Influence of Yiddish and Jewishness on Celan (Based on notes for talks, translated, condensed, and commented on)*, thesis presented to Department of Physics and Astronomy Frederick Reines Hall of University of California

- C. MIGLIO, *Celan e Valéry. Poesia, traduzione di una distanza*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997.
- P. MONTANI, *L'estetica contemporanea*, Carocci, Roma 2004.
- A. NOUSS, "Il pneuma e il ritmo in Paul Celan", a cura di Riccardo Campi, in «Testo a fronte», n. 29 (2003), pp. 57-96.
- L. REGAZZONI (a cura di), *Per un'estetica della memoria*, «Discipline filosofiche», n. 2 (2004), p. 90-91.
- L. SAMONÀ, "La poesia come Atemwende" e "Il Meridiano" di Paul Celan in «Quaderni di Filosofia della Facoltà di Magistero dell'Università di Palermo», 1 (1978), pp. 105-137.
- ID., "Arte, tecnica e poesia. Celan e Heidegger" in «Giornale di Metafisica», n.s. 7 (1985), pp. 83 -102.
- ID., "Condurre tutte le metafore ad absurdum" in «Giornale di Metafisica», n.s. 9 (1989), pp. 273-292.
- ID., "Modernità e morte dell'arte" in «Giornale di Metafisica», n.s. 18 (1996), pp. 349-368.
- ID., "Tutti i poeti sono ebrei". Celan e l'esilio, in M. Cottone (a cura di), *Soglie. Ebraismo e letteratura europea del 900*, "Quaderni di lingue e letterature straniere della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Palermo", 1999, n. 1-3, pp. 165-187.
- I. SHMUELI, *Di' che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 - aprile 1970*, a cura di Jutta Leskien e Michele Ranchetti, Quodlibet, Macerata 2003.
- G. STEINER, *Grammatiche della creazione*, Garzanti, Milano 2003.
- P. SZONDI, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, a cura di J. Bollack, Gallio, Ferrara 1990.
- V. VITIELLO, *Paul Celan, «Gegenwort»: parola contro – parola dell'incontro*, in ID., *Non dividere il sì dal no. Tra filosofia e letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 99-115.

DOCUMENTI WEB

- K. BIRGE BÜCH, "Attesa di una parola umana", documento web,
[\[http://www.lettere.unimi.it/filosofiacontemporanea/magazzino/saggi/celan_heid.htm\]](http://www.lettere.unimi.it/filosofiacontemporanea/magazzino/saggi/celan_heid.htm).
- V. VITIELLO, "Fede e ragione", documento web,
[\[http://www.emsf.rai.it/radio/trasmissioni.asp?d=75\]](http://www.emsf.rai.it/radio/trasmissioni.asp?d=75).

ALTRE OPERE CITATE

- AA.VV., *La Sacra Bibbia*, ed. San Paolo, Roma 1998.
- H. ARENDT, *La banalità del male*, Feltrinelli, Milano 2001.
- ID., *Tra passato e futuro*, Garzanti, Milano 2001
- I. BERGMAN, *Quattro film*, Einaudi, Torino 1961.
- G. BÜCHNER, *Tutto il teatro*, Mondadori, Milano 1999.
- E. COLLOTTI *La soluzione finale*, Newton Compton, Roma 1995.
- C. DAVID, *Hitler e il nazismo*, Newton Compton, Roma 1994.
- H. G. GADAMER, *Verità e Metodo 2 – Integrazioni*, Bompiani, Milano 2001.
- E. GARRONI, *L'arte e l'altro dall'arte*, Laterza, Bari 2003.
- M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, trad. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968.
- ID., *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano 1973.
- ID., *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976.
- F. KAFKA, *Tutti i racconti*, trad. di L. Coppè e G. Raio, Newton Compton, Roma 1992.
- ID., *Diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1988.
- Z. KOLITZ, *Yossl Rakover si rivolge a Dio*, Adelphi, Milano 1997.
- P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986.
- O. MANDEL'STAM, *Cinquanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Einaudi, Torino 1998.
- ID., *Sulla poesia*, Bompiani, Milano 2003
- H. MESCHONNIC, "L'utopia dell'ebreo. Poetica del divino, poetica dell'affetto e loro traduzione" in «Testo a fronte», n. 29 (2003), pp. 5-24
- H. MICHEL, *La seconda guerra mondiale*, Newton Compton, Roma 1995.
- K. PÄTZOLD K – E. SCHWARTZ, *Tagensordnung: Judenmord. Die Wansee-Konferenz am 20 Januar 1942*, Metropol- Verlag, Berlin 1992.
- C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 1952.
- G. SCHOLEM, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, il Melangolo, Genova 1986.
- ID., *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Einaudi, Torino 1985.

ID., *Ebraismo e Modernità*, Marietti, Genova 2002.

A. SPADARO, *A che cosa «serve» la letteratura?*, Ed. La Civiltà Cattolica, Roma 2003.

G. STEINER, *Dopo Babele*, Garzanti, Milano 2004.

F. VOLPI, “*L’etica dell’inesprimibile fra Wittgenstein e Heidegger*”, in «*Micromega-Almanacco di Filosofia*», 1998, pp. 180-195.