



Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Walter Baumeister (Roma), Markus Engelhardt (Roma, Christian Fandrych (Leipzig), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Giuliano Lozzi, Marialuisa Lucia Sergio, Mara Luisa Bläsing

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000  
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici  
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

**studi**  
**germanici**



**8**  
**2015**



## Indice

### Saggi

#### Cultura

- 9 Massimo Ferrari Zumbini**  
Le immagini di Bismarck. Dal «gigantismo celebrativo» allo scandalo delle foto
- 51 Marino Freschi**  
Il Goetheanum. Quando la letteratura diventa architettura

#### Letteratura

- 67 Mariaenrica Giannuzzi**  
Paul Celan e l'uso politico della storia naturale
- 103 Giuseppe Raciti**  
«Ho dipinto il diavolo sul muro». Il comunismo secondo Heinrich Heine

#### Linguistica

- 159 Claudio Di Meola, Daniela Puato**  
Variation in der Grammatik – wie Übungsgrammatiken mit systemimmanenten Alternationen umgehen

### Ricerche

- 181 Andrea Camparsi**  
Tra simbolo e ironia. Wagner e Mahler, la presenza dell'idea e la nostalgia del presente
- 213 Simone Costagli**  
Tra arte e industria. La ricezione del cinema tedesco nella critica italiana alla fine degli anni Venti

- 237 Katharina Salzmann**  
*Linguistic landscaping* und Mehrsprachigkeitsdidaktik am  
Beispiel der chinesischen Migrantengemeinschaft in Wien
- 265 Osservatorio critico della germanistica**
- 403 Abstracts**
- 407 Hanno collaborato**

# Paul Celan e l'uso politico della storia naturale

Mariaenrica Giannuzzi

## I. INTRODUZIONE. PAUL CELAN E L'ESPERIENZA DEL PAESAGGIO

Nel panorama della letteratura tedesca del dopoguerra, Paul Celan è stato l'unico scrittore capace di dar voce a un'esperienza di distruzione del paesaggio in termini del tutto profani<sup>1</sup>. 'Profano' è un aggettivo usato dallo stesso Celan per definire la propria poetica: fine della scrittura è dare corpo a una 'preghiera profana', là dove il senso di questa espressione sta nel dialogo ininterrotto con il pensiero di Walter Benjamin. L'ipotesi interpretativa che qui si avanza, però, trascende la ricostruzione filologica dei riferimenti alla filosofia del linguaggio di Walter Benjamin, così come trascende la teoria critica e la teoria della letteratura di Benja-

---

<sup>1</sup> 'Profano' è spesso usato come sinonimo di 'secolare', là dove 'secolarizzazione' e 'profanazione' vengono a designare lo stesso fenomeno al centro di un ampio dibattito novecentesco. Cfr. *Sécularisation / profanation*, voce del *Vocabulaire européen des Philosophies. Dictionnaire des Intraduisibles*, sous la direction de Barbara Cassin, Seuil-Le Robert, Paris 2004, pp. 1118-1121. In termini generali, secolarizzazione indica la perdita di potere territoriale degli istituti religiosi e dunque il problema della separazione tra il potere politico dello Stato e il potere temporale della Chiesa. Per distinguere l'uso fatto qui del termine 'profano' dal destino del cristianesimo in seno alla società occidentale del Novecento, si precisa soltanto che in quanto segue 'profano' identifica un'esperienza del mondo attraverso l'uso di categorie scientifiche e morfologie geografiche, in opposizione ai confini politici statali e alla delimitazione del mondo attraverso di essi. In questo senso, profano indica anche la percezione del territorio e del paesaggio dal punto di vista della storia naturale piuttosto che dal punto di vista della storia umana. Se 'secolare' si contrappone a 'religioso', 'profano' si oppone a 'sacro' e si distingue per un'accezione più ampia, perché sacre possono essere anche le cose sanzionate al di là della religione cristiana attraverso vie filosofiche e politiche. Nella poetica di Celan, in particolare nelle poesie blasfeme di *Tenebrae* in *Sprachgitter* (1959), ma soprattutto in *Die Niemandrose* (1963), emerge con particolare forza la negazione della potenza divina così com'è stata formulata dalle religioni positive, mentre si trasferiscono i suoi attributi unicamente alle morfologie naturalistiche dei simboli religiosi. Considerato che Celan non sembra aver mai frequentato assemblee religiose, anche il fatto di definire «blasfeme» queste liriche dovrebbe essere rimesso in discussione.



min che pure hanno avuto parte rilevante nella formazione della poetica celaniana. L'ipotesi qui avanzata appartiene invece alla critica della cultura e consiste nel descrivere un'esperienza profana della distruzione del paesaggio tedesco, cioè compiuta da Celan secondo un apprezzamento né speculativo né religioso. Questa forma profana di esperienza sarà descritta analizzando i riferimenti alla storia naturale contenuti nei testi poetici della raccolta di Celan *Sprachgitter* (1959)<sup>2</sup>. Così, profana è un'esperienza del mondo attraverso l'uso letterario di categorie scientifiche e morfologie geografiche, in opposizione a una significazione del paesaggio determinata da confini politici statali. 'Profano' indica anche la percezione del territorio e del paesaggio dal punto di vista della storia naturale, piuttosto che dal punto di vista della storia umana. Questa percezione naturalistica del paesaggio implica la negazione dei confini statali e dei teatri di guerra come soli elementi significativi nell'esperienza di attraversare un paesaggio distrutto. E l'apertura geografica sulla storia naturale costituisce anche la natura politicamente libertaria della poesia di Paul Celan. L'esperienza profana del paesaggio emerge da una lettura comparativa di altri autori contemporanei a Celan: testi che similmente raffigurano una distruzione del paesaggio a seguito della guerra totale, ma in cui l'integrazione della distruzione al motivo religioso o soteriologico continua a prevalere. Un'esperienza profana del paesaggio è messa in luce anche grazie ad alcune voci critiche sensibili alla scrittura 'inorganica' di Celan, come accade nell'interpretazione di *Sprachgitter* proposta da Ingeborg Bachmann. Oltre che alla ricezione di termini, motivi e narrazioni provenienti dal campo della storia naturale, e che hanno già trovato riscontro negli studi sulla poesia di Celan, in questo breve saggio si descrive soprattutto l'esperienza profana del paesaggio dal punto di vista dell'uso politico del linguaggio scientifico in seno alla letteratura tedesca. Questo problema, esposto con forza singolare nel saggio di Furio Jesi *Il mito*<sup>3</sup> – in cui Jesi presentava alcuni intrecci mitologici riscontrabili nel panorama della storiografia novecentesca sulla natura –, può oggi essere riproposto in termini nuovi osservando quali testi e quali narrazioni Celan abbia adoperato per decostruire quell'esperienza spiritualista del paesaggio così ben descritta da Jesi. È possibile fare questo soprattutto tenendo conto dello studio comparativo condotto da W.G. Sebald in *Storia naturale della distruzione*<sup>4</sup> – uno studio sulle strutture linguistiche

---

<sup>2</sup> Paul Celan, *Sprachgitter*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2000, pp. 147-210 (= SG. Per le abbreviazioni si rimanda alla tavola in conclusione del testo).

<sup>3</sup> Furio Jesi, *Il mito* (1973), Aragno, Torino 2008.

<sup>4</sup> W.G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur* (1999), trad. it. di Ada Vigliani, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004.





proprie dello spiritualismo, che codificano molte narrazioni in prosa del dopoguerra, proprio di fronte al compito di documentare la distruzione del paesaggio tedesco. Aspetto non secondario e utile a descrivere l'appropriazione del linguaggio della storia naturale operata da Celan è la sua ricezione del pensiero geografico libertario. Grazie allo studio del pensiero libertario di Pëtr Kropotkin e alla lettura degli scritti di viaggio di Osip Mandel'stam, l'idea di storia naturale incarnata nelle composizioni di Celan resta una riserva di possibilità etiche inattuata. Sulla storia naturale e la sua autonomia dalla storia umana la cultura esercita un movimento di atomizzazione, un movimento che Celan chiama *Atomisierung*, secondo un'accezione marxiana del termine, ma che finisce anche per identificare, oltre al dispositivo di autorappresentazione sociale della borghesia, anche l'esito della sua politica nucleare. Così nelle pagine che seguono, si cercherà di unificare uno sguardo materialista e libertario attraverso le fonti e le incorporazioni storico-naturalistiche nella poesia di Paul Celan; si procede con la critica dei presupposti filosofici che hanno orientato l'analisi della cosmogonia *Engführung* svolta da Peter Szondi, che impediscono una percezione politica dei riferimenti naturalistici nella poesia di Celan; materiali inediti di note, appunti e marginalia redatti da Celan sulla storia naturale saranno riesaminati e unificati intorno al motivo della traccia, in un confronto dialettico con le posizioni di Uta Werner; si tratterà infine quella configurazione poetica 'negativa', svolta da Celan in *Sprachgitter*, del rapporto tra legalità naturale e illegittimità politica.

## II. CATASTROFE, DISTRUZIONE POLITICA E LETTERATURA

Se Paul Celan ha dato forma letteraria a un'esperienza profana del paesaggio, il pensiero politico libertario è da ritenersi fondamentale nella definizione filosofica di questa esperienza. Ancora il 20 ottobre del 1960, in occasione del conferimento del premio Büchner, il più prestigioso premio letterario della scena tedesca, Celan presenta sé stesso come «uno che si è nutrito anche degli scritti di Pëtr Kropotkin e Gustav Landauer»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Non è un caso che si possa spiegare che cos'è l'atto di libertà espresso nella *Morte di Danton* con la parola di Lucile: «Viva il re!». È questa per Celan 'un'antiparola', *Ge-genwort* «che non s'inchina dinanzi alle cariatidi e ai destrieri da parata della storia», da una lettera di Büchner databile al novembre del 1833 cit. (GW III, pp. 153-203, trad. it. M, p. 6). A questa linea russo-tedesca del pensiero libertario sono da includere anche le opere di Lew Šestov studiate attentamente da Celan. Per una interpretazione di *Meridian* attraverso le letture anarchiche di Celan cfr. Camilla Miglio, *Paul Celan un Meridiano libertario*, in *Il saggio tedesco del Novecento*, a cura di Massimo Bonifazio, Daniela Nerva, Michele Sisto, Le lettere, Firenze 2008, pp. 279-291. Per una lettura ermeneutica di Celan, che valorizza la teoria dell'utopia negli scritti di Landauer e Kropotkin, si veda



Questa genealogia esplicita è in relazione stretta con lo spirito libertario che animava il movimento surrealista, le cui vicende s'intrecciano alla biografia di Celan fin dalla ricostituzione del movimento nel 1946<sup>6</sup>. Come notato da Stephen J. Gould, Kropotkin era una delle principali voci critiche delle scienze geografiche in Russia a opporsi all'interpretazione della teoria darwiniana della selezione naturale nel senso hobbesiano di una lotta condotta da ciascuno contro tutti<sup>7</sup>. Ingeborg Bachmann ha valorizzato per prima la negazione della storia umana che scaturiva dal lavoro da naturalista compiuto da Celan nella raccolta *Sprachgitter* (1959). Nelle sue *Lezioni di Francoforte* l'opera poetica di *Sprachgitter* viene così presentata:

Le metafore sono del tutto scomparse, le parole hanno depresso maschere e veli, nessuna parola ne evoca un'altra né la rende ebbra. Dopo una svolta dolorosa e un esame durissimo dei rapporti tra parola e mondo, nascono nuove definizioni. Le poesie sono *Matière de Bretagne*, oppure *Bahndämme*, *Wegränder*, *Ödplätze*, *Schutt* (Terrapieni, scarpate, luoghi incolti, macerie) oppure *Entwurf einer Landschaft* (Schizzo di un paesaggio) o ancora *Schuttbahn* (Chiatta di detriti). Sono poesie scomode, sono scandagli,

---

Donatella Di Cesare, *Utopia del comprendere*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2003, in cui l'antiparola è definita «passaggio ai margini di sé» attraverso il linguaggio, e «gesto di audacia», marcato da un *Immer noch*, un'intenzione di ripetere il mondo da capo che scandisce la temporalità dell'atto poetico, cfr. pp. 257-325; per la formazione politica di Celan vedi Adrienne Colin, *Holograms of Darkness*, Bloomington, Indianapolis 1991.

<sup>6</sup> La formazione politica di Celan è proseguita anche a Parigi, dove negli anni Cinquanta il poeta intensifica la collaborazione con René Char. Nel 1959 viene pubblicata nella «Neue Rundschau» la traduzione celaniana del libro di Char *Feuillets d'Hypnos*, un diario in forma aforistica della militanza nella resistenza francese del 1943-1944, dedicato al suo amico Albert Camus. Quest'ultimo sarà autore anche della prefazione alla successiva raccolta poetica di Char. Celan collabora anche a questa traduzione e dedica a Char i versi di *Argumentum e silentio*, della sua seconda raccolta *Von Schwelle zu Schwelle* (1955). Nella stessa raccolta si trova un'altra composizione di Celan legata al tema della resistenza, *In memoriam Paul Eluard*, un epitaffio per il poeta surrealista, di cui Celan possedeva *Poésie et vérité* (1942), raccolta in cui compare uno dei più celebri *Widerstandsgedichte* del XX secolo, *Liberté*. A questo testo è paragonabile la crescente fortuna della composizione di Celan *In eins in Die Niemandrose* (1963), soprattutto in seguito alla lettura di Derrida che ne ha fatto il nucleo della propria interpretazione. Cfr. Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Galilee, Paris 1986. Per la ricostruzione dei rapporti tra Char ed Eluard e, in generale, per il rapporto di Celan con gli intellettuali francesi del *Front national universitaire* (cui appartenevano anche Picasso e Queneau), si fa riferimento a T. Heck, U. Harbusch, *Wie übersetzt man "Résistance"? René Char und Paul Eluard*, in *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer*, hrsg. v. Axel Gellhaus et al., Offizin Chr. Scheufele, Stuttgart 1997, pp. 200-222. Per una sintesi degli autori e dei temi fondamentali della lirica tedesca a carattere politico cfr. Dieter Lamping, *Wir leben in einer politischen Welt. Lyrik und Politik seit 1945*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008.

<sup>7</sup> Stephen J. Gould, *Kropotkin was not a Crackpot*, in «Natural History», 106 (1997), pp. 12-21.



attendibili, così attendibili nel dare il nome alle cose che non ci resta altro da dire se non: fin qui e non oltre<sup>8</sup>.

Il linguaggio di *Sprachgitter* è letteralmente grata, griglia, gabbia e parlatoio: è un linguaggio che mostra l'atto di significare una delimitazione tra la possibilità di dire e conoscere gli oggetti naturali, attraverso la loro denominazione scientifica, e una sfera inaccessibile della trascendenza. Questa interdizione della trascendenza si ritrova quando è interdetto ogni possibile uso metaforico di un termine tecnico. E Bachmann descrive l'uso anti-metaforico del linguaggio come l'atto di tracciare un limite, il limite della comprensione umana costretta a spingersi «fin qui, e non oltre». Così terrapieni, scarpate, luoghi incolti, macerie, sono oggetti del paesaggio senza corrispondenze con un'interiorità umana. L'apprezzamento anti-metaforico del paesaggio, né speculativo né religioso, può ben essere lo stile peculiare con cui Celan interviene a modificare l'esperienza del paesaggio a lui contemporanea, soprattutto se si confronta *Sprachgitter* con altri testi del dopoguerra che traducono l'esperienza di attraversare un paesaggio distrutto. Prima del dibattito filosofico degli anni Sessanta sulla bomba atomica erano stati scrittori di origine ebraica in esilio ad aver comparato la distruzione atomica con l'annientamento dei lager<sup>9</sup>. Testi che rompono il tabù dell'incommensurabilità del genocidio ebraico rispetto alla distruzione della guerra sono *After the world was bombed* di Rose Ausländer<sup>10</sup>, e *Landschaft aus Schreien* di Nelly Sachs<sup>11</sup>. La potenza distruttiva dell'energia atomica era stata anche al centro dei testi *Verlorenes Ich* di Gottfried Benn<sup>12</sup> e *Atom Elegy* di Yvan Goll<sup>13</sup>, dove il tema si presenta diffuso da un'ambigua aspirazione prometeica. Dal confronto con questi testi, Celan sembra essere stato in pratica l'unico scrittore a non tentare un'integrazione mimetica della distruzione. Egli non assimila la distruzione del paesaggio per effetto della guerra atomica

<sup>8</sup> Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen* (1959-1960), trad. it. di Vanda Perretta, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano 1993, pp. 52-53.

<sup>9</sup> Helga Raulff, *Strahlungen. Atom und Literatur*, in «Marbacher Magazin», 123-124 (2008), pp. 13-41. Sulla possibilità di paragonare l'evento del genocidio ebraico alla distruzione di Hiroshima e Nagasaki, cfr. Hannah Arendt, Hans Magnus Enzensberger, *Schuld und Escapismus. Arendt-Enzensberger Briefwechseln*, in «Merkur», 19 (1965).

<sup>10</sup> Poeta e scrittrice, Rose Ausländer nel suo esilio americano dal 1953 al 1961 scrisse complessivamente trenta testi in inglese ancora inediti, conservati presso l'Heinrich Heine Institut di Düsseldorf. Il testo inedito è citato da Helga Raulff, *op. cit.*, pp. 13-41.

<sup>11</sup> Nelly Sachs, *Landschaft aus Schreien. Ausgewählte Gedichte*, Aufbau-Verlag, Berlin 1966.

<sup>12</sup> Gottfried Benn, *Gedichte 1937-1947*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, hrsg. v. D. Wellerschoff, Limes, Wiesbaden 1960, p. 215.

<sup>13</sup> Yvan Goll, *Fruits of Saturn*, Hémisphères édition, Paris 1946.



né a stazioni della storia sacra né al mito di Prometeo. In contrasto con il principio mimetico di linguaggio e macchina, che si ritrova nei testi di Benn, Celan afferma un altro principio non mimetico che innerva l'etica della sua scrittura. Questo principio è l'espressione laica, o atea, della preghiera. Ed esso mette in opera un uso del linguaggio che è profano:

L'attenzione che il poema cerca di porre a quanto gli si fa incontro, il suo acutissimo senso del dettaglio, del profilo, della struttura, del colore, ma anche dei 'palpiti' e delle 'allusioni', tutto questo io credo non è la conquista di un occhio in gara (o in concomitanza) con apparecchiature ogni giorno più perfette: è piuttosto un concentrarsi avendo ben presente tutte le nostre date.

[...]

«L'attenzione» – mi concedano di riportare qui, dal saggio su Kafka di Walter Benjamin, una frase di Malebranche –, «L'attenzione è la preghiera spontanea dell'anima»<sup>14</sup>.

Questa preghiera, che nell'edizione italiana di *Meridian* è «spontanea», nel testo in tedesco del discorso è «das natürliche Gebet der Seele»: è una preghiera di carattere 'naturale', che Celan ha tratto dalla conclusione del saggio di Walter Benjamin su Kafka. Questa preghiera naturale si definisce per un'attenzione agli eventi di natura politica. Le date cui fare attenzione, cui il linguaggio poetico presta e richiede attenzione, sono eventi politici. Nella preghiera naturale di Celan si esprime questo carattere estetico, sensibile, 'creaturale' e profano della politica. E in questo famoso passo di *Meridian* si trova anche un'altra delle coordinate fondamentali della poetologia celaniana: oltre che concentrare l'attenzione sulle date della politica mondiale in una preghiera profana, il poema s'indirizza a un interlocutore estraneo: «Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit (A qualcosa che resta aperto, occupabile, a un Tu cui poter parlare, forse, a una realtà cui parlare)»<sup>15</sup>. Questo principio non mimetico della scrittura significa rifiutarsi d'integrare nel linguaggio umano gli eventi funesti della storia e allo stesso tempo significa rifiutarne l'integrazione in una forma estesa di linguaggio, come se il linguaggio fosse un *medium* estendibile fino a integrare lo stile delle macchine.

Tale posizione estetico-politica, in cui si respinge l'imitazione di un codice delle macchine, si attesta in *Meridian*, ma segnala pure una riflessione sulla differenza tra catastrofe naturale e distruzione politica. Decifrando le figure della distruzione nella poesia di Celan – sintesi concrete d'immagine e voce – si separano e si unificano nuovamente un discorso

<sup>14</sup> M, p. 16 (= GW III, p. 198).

<sup>15</sup> GW III, p. 186.



sulla catastrofe naturale e un discorso sull'intenzione distruttiva della politica, considerando che distruzione naturale e distruzione politica fanno capo a due diversi tipi di atomismo. Questa frattura, a ben vedere, attraversa tutte le figure di *Sprachgitter*: essa scaturisce sia dal poema in nove stanze *Engführung*, ultima composizione di *Sprachgitter*, sia dalle asserzioni di Celan a proposito dell'atomismo, ritrovate nelle lettere conservate al Deutsches Literaturarchiv di Marbach e negli appunti preparatori al discorso di *Meridian*.

Il 10 agosto 1962 Celan scriveva a Erich Einhorn<sup>16</sup> che *Engführung* evoca «die Verheerungen der Atombombe [la devastazione della bomba atomica]»<sup>17</sup>. «Al suo centro sta, in modo frammentario, il detto di Democrito 'Non ci sono che atomi e lo spazio vuoto; tutto il resto è opinione'»<sup>18</sup>. Nella dottrina democritea non esistono che vuoto e atomi: a fronte di questa verità apodittica Celan realizza quell'atto di *Umkehrung* della metafora, tipico del suo stile, che rivendica il regno del vero al paradosso, al salto, allo scarto, al superfluo per la continuità del pensiero, all'assurdo. In questo modo non è la verità della fisica a testimoniare dell'umano, ma la *doxa* – ciò che per Democrito è il 'resto' della realtà materiale. La lettera è incomprendibile se non si legge l'allusione a Democrito come un'allusione alla libertà d'opinione in URSS. Allo stesso tempo, impiegando il termine *Atomisierung* in un'accezione marxiana, Celan attacca anche le istituzioni della repubblica liberale.

<sup>16</sup> Per una ricostruzione storica degli incontri di Celan con Erich Einhorn si fa riferimento a *Displaced. Paul Celan in Wien 1947/1948*, a cura di Peter Goßens, Marcus G. Patka, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2001. Il carteggio con Einhorn conta 13 lettere in tutto, pubblicate in «Celan-Jahrbuch», 7 (1997-1998), pp. 7-22, numero curato da M. Dmitrieva Einhorn, è una corrispondenza che si dirada sempre più verso il finire dei Sessanta a causa delle peggiorate condizioni di salute di Celan. In esso si parla frequentemente di Mandel'stam e delle traduzioni di autori russi che Celan allega alle lettere, e di cui chiede ad Einhorn diverse edizioni e recensioni. Einhorn avrà pure un ruolo nel mettere in contatto Celan con l'editore Ilja Ehreburg, e questi con la vedova Mandel'stam, contatto che gli permetterà infine di chiarire le circostanze della morte del poeta russo. Alla visione della morte di questo 'prossimo nostro' sono dedicati gli ermetici versi di *Crisalidi di Löss (Lösspuppen)* nella raccolta pubblicata postuma, ma licenziata dall'autore, *Schneepart* (1971). Per la ricostruzione delle vicende legate alla traduzione dell'opera di Mandel'stam si veda in particolare Christine Ivanović, «Da sah ich dich, Mandelstamm», in *Fremde Nähe*, cit., pp. 337-354.

<sup>17</sup> Lettera datata 10 agosto 1962, conservata in DLA Marbach, Paul Celan – Erich Einhorn, *Briefwechsel*, lettera n. 7, A:Celan. Manoscritto consultato per concessione di Bertrand Badiou.

<sup>18</sup> Barbara Wiedemann presenta come fonte del detto di Democrito le *Lesespuren* al testo di Arthur March, *Das neue Denken der modernen Physik*, Rohwolt, Hamburg 1957 dove Celan avrebbe sottolineato due volte la frase: «Demokrits zweite Großtat war, daß er in dem physikalischen Weltbild die Idee des Atomismus einführte, 'Nichts existiert als die Atome und der leere Raum, alles übrige ist Meinung'» (DG, p. 669).



Einiges von dem, was ich Dir schickte, meine Darmstädter Rede, z.B., wird sicherlich nicht Deinem Geschmack und Deinen Anschauungen entsprechen, ich habe sie auch nur deshalb beigelegt, weil sie, mit allen ihren – unbeantworteten Fragen, dokumentiert, wie einsam der Mensch in der kapitalistischen Gesellschaft sein kann.

(Alcune delle cose che ti ho spedito, il mio discorso di Darmstadt, per esempio, di sicuro non risponderà al tuo gusto e alle tue idee, io l'ho tuttavia allegato, perché, con tutte le sue domande senza risposta, documenta quanto l'uomo può essere solo nella società capitalista)<sup>19</sup>.

Barbara Wiedemann spiega questo riferimento alla società capitalista come uno stratagemma per superare la censura sovietica e come un modo per risvegliare nell'amico d'infanzia la memoria degli studi fatti insieme. Eppure, se si mette in relazione con la citazione di Democrito, e se si considera una genealogia marxiana del termine, la lettera di Celan incoraggia Einhorn a resistere al sistema sovietico. La genealogia marxiana di *Atomisierung* attribuisce l'isolamento dei cittadini all'ideologia borghese<sup>20</sup>. Per cui, il regime sovietico della paura, lavorando proprio a isolare

---

<sup>19</sup> Paul Celan – Erich Einhorn, *Briefwechsel*, cit. Dove non indicato diversamente le traduzioni sono dell'autrice.

<sup>20</sup> Marx non adopera direttamente questo termine, ma a più riprese mette in discussione la rappresentazione degli individui come atomi, nel contesto della concezione borghese dello Stato. A partire dal primo scritto in collaborazione con Engels, *Die heilige Familie* (1845), si descrive la mistificazione che ha luogo nel considerare hegelianamente lo Stato come unificazione degli individui. Gli uomini, infatti, non sono pensabili fuori da contesti comunitari: la rappresentazione degli individui borghesi come *atomi*, le cui caratteristiche, analogamente all'atomismo antico (già oggetto della tesi di laurea di Marx), consistono nel non avere alcuna qualità e nell'essere legati per una necessità naturale, è un'autorappresentazione falsa. Per la società borghese, la necessità naturale che tiene insieme gli individui sarebbe l'interesse, e lo Stato dovrebbe sussistere come risultato degli interessi individuali. Di contro a questa astrazione Marx descrive un essere umano senziente, una *sinnliche Wirklichkeit*, per cui «ognuna delle sue possibilità d'esistenza (*Wesenstätigkeiten*) e qualità (*Eigenschaften*), ogni impulso vitale (*Lebenstriebe*), diventa bisogno (*Bedürfnis*), necessità (*Not*), che fa della sua *Selbstsucht* una ricerca di altre cose e altri esseri umani fuori di sé» (Karl Marx, Friedrich Engels, *Die heilige Familie*, in K. M., F. E., *Werke*, Bd. 2, Dietz Verlag, Berlin 1957, pp. 127-128). È stata Hannah Arendt a tradurre la critica della *Gesellschaft von Atomen* in una descrizione del processo di *Atomisierung*, vedendo nella separazione di un individuo da ogni qualsivoglia contesto comunitario – in questo caso, l'allontanamento da una comunità nazionale – la condizione della sua uccidibilità. «La perdita dei diritti nazionali ha portato con sé in tutti i casi la perdita dei diritti umani; il ristabilimento di questi, come dimostra il recente esempio dello stato d'Israele, è stato ottenuto finora soltanto con l'affermazione dei diritti nazionali. La concezione dei diritti umani è naufragata nel momento in cui sono comparsi individui che avevano perso tutte le altre qualità e relazioni specifiche, tranne la loro qualità umana. Il mondo non ha trovato nulla di sacro nell'astratta nudità dell'essere uomo» (Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, 1951, trad. it. di Amerigo Guadagnin, *Le origini del*



i cittadini, per Celan realizzava solo un ideale borghese di società e non era affatto la realizzazione del comunismo. La lettera prosegue citando la composizione del 1949, *Todesfuge*, composizione che tuttora segna il suo nome col marchio di «poeta dell'Olocausto». Einhorn sembrava conoscerla indipendentemente dalla corrispondenza con Celan e nella sua lettera l'aveva descritta ironicamente come un gesto che i tedeschi non gli avevano ancora perdonato. Celan risponde qui con una certa gravità: il conferimento dei premi letterari per molti non è che un alibi per proseguire, «con altri, attuali, mezzi», l'opera intrapresa sotto il regime nazista. È a questo punto che Celan richiama in causa la composizione *Engführung* del 1959, dove, «in posizione centrale sta, frammentario, il detto di Democrito», e che «è scritta contro ogni vuoto e atomizzazione»:

Du hast recht, wenn Du sagst, man habe mir in Westdeutschland nicht verziehen, daß ich ein Gedicht über die deutschen Vernichtungslager – die Todesfuge – geschrieben haben. Was mir dieses Gedicht – und ähnliche Gedichte – eingetragen haben, ist ein langes Kapitel.

Die Literaturpreise, die mir verliehen wurden, dürfen Dich darüber nicht hinwegtäuschen: sie sind letzten Endes nur das Alibi derer, die, im Schalten solchen Alibis, mit anderen, zeitgemäßen, Mitteln fortsetzen, was sie unter Hitler begonnen bzw. weitergeführt haben.

In meinem letzten Gedichtband («Sprachgitter») findest Du ein Gedicht, «Engführung», das die Verheerungen der Atombombe evoziert. An einer zentralen Stelle steht, fragmentarisch, dieses Wort von Demokrit: «Es gibt nichts als die Atome und den leeren Raum; alles andere ist Meinung». Ich brauche nicht hervorzuheben, daß das Gedicht um dieser Meinung – um des *Menschen* willen, also gegen alle Leere und Atomisierung geschrieben ist.

(Hai ragione quando dici che in Germania Ovest non mi è stato perdonato di aver scritto una composizione sui campi di sterminio tedeschi – la *Fuga di morte*. Quello che questa composizione – e simili composizioni – mi hanno causato, è un lungo capitolo. Il premio letterario che mi è stato assegnato non deve sviarti: sono solo gli ultimi tentativi, l'alibi di quelli che, nel regolare questi alibi, proseguono con altri, più attuali mezzi, ciò che avevano co-

---

*totalitarismo*, Einaudi, Torino 2009, p. 445). Nell'opera sul totalitarismo, Arendt muove dall'analisi della situazione degli apolidi tra i conflitti mondiali, ma «la perdita del diritto ad avere diritti», «la mancanza di un posto nel mondo che dia alle opinioni un peso e alle azioni un effetto» (*ivi*, p. 410) sul finire del libro diventa il tratto che accomuna sia lo Stato nazista sia lo Stato sovietico, fondati sulla distruzione di ogni forma restante di sfera pubblica. In seguito Arendt torna ad analizzare il problema della *soziale Atomisierung* nelle sue lezioni del 1955 su Kant.





minciato o avviato sotto Hitler. Nella mia ultima raccolta *Grata di parole* trovi una composizione, *Stretto*, che evoca le devastazioni della bomba atomica. In un posto centrale sta, frammentario, questo detto di Democrito: «Non ci sono che atomi e lo spazio vuoto; ogni altra cosa è opinione». Non occorre sottolineare che la composizione è scritta in favore di questa opinione – a favore del volere degli *uomini*, quindi contro ogni vuoto e atomizzazione)<sup>21</sup>.

Da un'attenta lettura della corrispondenza, Celan considera *Engführung* una preghiera alla volontà umana e, in senso stretto, una critica alla società e alle politiche culturali della repubblica liberale. Se al centro della *Fuga di morte* stavano i campi di sterminio tedeschi, al centro di *Stretto* sta la distruzione atomica. Anche nella corrispondenza dello schema musicale – la prima è una fuga, la seconda uno stretto di fuga – si può notare l'intenzione di ricapitolare e portare a compimento in *Engführung* temi già presenti nella *Todesfuge*. Si può quindi affermare che se l'inclusione nella politica culturale della RDT per Celan significava proseguire un'intenzione distruttiva della politica, cominciata dal regime nazista, per stabilire invece il significato della catastrofe naturale nella scrittura celaniana, come forma di un'esperienza naturale della distruzione, occorre prima liberare il campo da alcuni equivoci e letture consolidate che impediscono una comprensione dello sguardo materialista di Celan.

### III. IL PAESAGGIO DI CELAN NELL'INTERPRETAZIONE DI PETER SZONDI

L'interpretazione materialista di Bachmann – e con questa anche l'ipotesi qui avanzata di una configurazione profana del paesaggio quale emerge nella scrittura di *Sprachgitter* – potrebbe forse incontrare una difficoltà laddove si facesse notare che *Sprachgitter*, al termine di una riconfigurazione naturalistica del paesaggio tedesco, contiene l'immagine di un paesaggio di templi (*Engführung*, SG, V, VIII):

Also  
stehen noch Tempel. Ein  
Stern  
hat wohl noch Licht.  
Nichts,  
nichts ist verloren.

Questa immagine salvifica è preceduta da un'altra figura dal contenuto religioso: l'intonazione dei Salmi. L'immagine dei templi scaturisce dalla

---

<sup>21</sup> Paul Celan – Erich Einhorn, *Briefwechsel*, cit.







dove si eseguono fucilazioni, per un attimo, invocata dai Salmi, appare la visione di una comunità celeste. Poi la visione si richiude, lasciando il posto ai sedimenti di calcio depositati dall'acqua freatica che scorre nel sottosuolo (*Grundwasserspuren*). Nonostante l'immagine della comunità, incarnata dai templi, sia un *apax* e resti l'unica immagine legata a un uso confessionale, e non profano, della preghiera, Peter Szondi ne fa il centro della propria esegesi. Ripercorrere i punti salienti di questa esegesi è utile per due ragioni: Szondi è stato il primo a definire *Engführung* come l'esperienza di attraversare un paesaggio di segni e a chiarirne la natura non mimetica. Ma la seconda ragione per cui questa lettura va riesaminata è per indicare come sia gravata da uno schema hegeliano dell'esperienza, in cui il dispiegamento della realtà piena giunge solo alla fine dell'esperienza, là dove essa diventa teoria. E le conseguenze di tale presupposto sono che Szondi individua nel coro della penultima stanza, nell'*apax* dei templi, proprio l'apparizione di una parola in grado di trasmettere memoria e attestare l'esistenza autentica di chi resta fedele alla memoria dei morti. Questa lettura ha di contro il fatto che nell'ultima stanza la composizione ritorna a configurare fenomeni ciclici della storia della Terra, mettendo in dubbio quello sviluppo progressivo della potenza-memoria ritenuto da Szondi quasi una causa finale della composizione.

La composizione *Stretto* è stata oggetto della lettura immanente di Peter Szondi già subito dopo la sua pubblicazione, nel 1961, in un seminario a Berlino sulla lirica moderna<sup>22</sup>. In *Engführung* si espone la sostituzione della parola al segno: la frattura senza continuità tra significante e significato che Celan raffigura più volte nella composizione. E una seconda sostituzione, aggiungerei, segue dalla lettura di Szondi quando la facoltà della memoria e il dovere di ricordare i morti alla fine prendono il posto della parola. Commentando le prime stanze, la parola si sostituisce ai segni, al silenzio della pietra incisa, come in una sintesi di mondo organico e inorganico. Il silenzio è caratterizzato come un attributo di segni che non significano, mentre al canto e alla preghiera è riservata la pienezza dell'«origine verbale della realtà»<sup>23</sup>. Szondi caratterizza ulteriormente questa sostituzione del segno con il canto. Egli la chiama «seconda

---

<sup>22</sup> Szondi commenta *Stretto* in via definitiva nel 1971, come contributo alla rivista «Critique», 288 (maggio 1971), pp. 387-420. Egli aveva scritto *Lecture de Strette* per adempiere ad una promessa fatta a Celan circa un mese prima del suicidio del poeta. Tramite Jacques Derrida, Celan aveva chiesto a Szondi un contributo su *Engführung* per il numero della rivista dedicato alla propria opera poetica. *Lecture de Strette* si ritrova infine tradotta in lingua tedesca ad aprire la raccolta dei saggi di Szondi *Celan-Studien* (Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972).

<sup>23</sup> Peter Szondi, *Celan Studien*, hrsg. v. Jean Bollack, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972, trad. it. di Alberto Schiaffino e Cristina Viano, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, a cura e con postfazione di Jean Bollack, Gallio Editori, Ferrara 1990, p. 59.



creazione»: attraverso il canto, tracce di una comunità superiore vanno a scriversi nei solchi dei proiettili. Sopra il «muro del ripudio» Celan crea un al di là definito da complementi di luogo, delimitando così linguisticamente un piano superiore al luogo dello sterminio. In un gioco dialettico di testo e commento la «mediazione tra pianta e pietra», che è lo stadio corrispondente al silenzio, si oltrepassa in una sorta di scena madre del testo, poiché essa conduce a una nuova sintesi, quella di «canto e pietra», una sintesi che questa volta è capace di dispiegare «la potenza creatrice della parola». Eppure, un'altra figura che appartiene al corpo della VI stanza, che appartiene al regno vegetale che Szondi cerca di superare dialetticamente, associa il silenzio non alla pietra, ma alla pianta e al pensiero, legati insieme. La figura in questione è stata efficacemente tradotta in francese da Martine Broda con il nome *sépale*: pensiero, petalo e silenzio in una sintesi concreta (SG, V, VI).

Es stand auch geschrieben, daß.  
 Wo? Wir  
 taten ein Schweigen darüber,  
 giftgestillt, groß,  
 ein  
 grünes  
 Schweigen, ein Kelchblatt, es  
 hing ein Gedanke an Pflanzliches dran –  
 grün, ja  
 hing, ja,  
 unter hämischem  
 Himmel.

Radicalizzando questo aspetto, non è chiaro se Szondi veda anche il pensiero, così strettamente formato nella figura insieme al regno vegetale, realizzarsi nel canto e nella sua forma comunitaria. I versi appena citati si trovano al centro della cosmogonia e separano due fasi, due successive «tempeste di particelle». Come sottolinea Szondi, dalla prima tempesta scaturisce un silenzio vegetale, mentre dalla seconda – che investe la superficie terrestre, non più solo un ambiente di ricordi – scaturisce il canto. E il canto prende forma nell'atto di sostituirsi a «i solchi, di nuovo visibili». Così egli individua una progressione che va dal silenzio vegetale al canto. Essa si realizza per «mediazione di universo organico e inorganico» che è anche l'accesso a un linguaggio capace di trasmettere memoria. In questa specie di *parola giusta* si manifesta una coincidenza di scrittura, forma naturale ed evento:

Ciò che avviene e oltrepassa i limiti di questo luogo di ripudio, di esposizione e di morte, è un'apparizione, un'epifania. Non di un



dio, ma di 'solchi', di 'tracce' – per riprendere un'altra espressione con cui comincia *Stretto*. Che cosa sono questi solchi? Stretto, poesia non di una progressione, di un avvento, ma essa stessa l'una e l'altro, e conoscenza che si realizza strada facendo di ciò che è l'avvento, ha raggiunto uno stadio in cui le domanda non possono più fare a meno delle risposte – o meglio, in cui le risposte sono diventate possibili attraverso l'avvento stesso<sup>24</sup>.

È il tema della traccia ciò che consente a Szondi di ordinare la lettura in una serie di superamenti verso un 'avvento'. Al culmine di questi starebbe la figura *lebbra pietrificata*, (anche 'esposizione pietrificata del lebbroso'). In effetti, il tema della traccia compariva già dai primi versi di *Engführung*. In questi primi versi il lettore è trasportato, deportato, *verbracht*, in una terra indefinita «mit der untrüglichen Spur» (SG, V, I), 'una traccia non mendace'. Da questo terreno indefinito, che diventa paesaggio solo attraversando la cosmogonia del *corpus* centrale (SG, V, VI), si avanza fino alle tracce di questa penultima stanza, quando s'incontra il neologismo *Grundwasserspuren*, 'tracce d'acqua freatica', tracce che sono attribuite a 'colloqui', le tracce d'acqua freatica sono come in colloquio, conversando. Ma per Szondi il tema della traccia culmina e si compie prima di queste tracce/colloqui. Dalla sua lettura resta quindi esclusa questa figura di processi ciclici della Terra, che pure ha molto peso perché rende evidente uno sviluppo ciclico di tutta la composizione, ripete l'*incipit* in forma variata e ricongiunge inizio e fine. Ciò che quindi tiene insieme le figure naturalistiche nella progressione, più che una mediazione dialettica verso la forma più attuale della lingua, è invece la struttura musicale e questa struttura a spirale. Con riprese e variazioni essa delinea non solo un *climax*, o un culmine, ma anche un ritorno indietro per spostare in avanti la semantica delle tracce. La semantica della traccia è il terreno principale su cui si gioca la decostruzione di Celan del complesso ideologico del *Blut und Boden*. Sostituendo il significato biologico delle tracce al significato politico di segni di appartenenza a una comunità, Celan destituisce il ruolo salvifico della comunità, istituendo invece uno spazio dialogico tra individui coinvolti in una migrazione. La struttura musicale della fuga che sostiene e raccoglie questi slittamenti semantici può essere immaginata come un movimento a spirale, progressione e ciclo, in cui ad ogni ripresa i significati delle tracce vengono contratti, vengono appunto condotti per la propria *Enge*, messi alle strette. L'aporia più grande della lettura immanente di Szondi si rinviene nel fatto che un residuo hegeliano nel suo modo d'intendere la storia naturale finisce per eliminare quel rapporto specifico della composizione con una pluralità di tempi.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 57.



Non solo la coincidenza delle figure d'inizio e fine nel verso «Gras, Auseinandergeschrieben» non serve a Szondi per rilevare la circolarità della composizione, ma egli finisce per assegnarle la funzione di rappresentare il tempo storico, proprio ciò che contestava fin dall'inizio. Se la composizione ha un culmine e un compimento nella preghiera dei deportati, e questo significa il termine ultimo in cui la poesia cede il passo alla realtà, mentre falliscono nel diventare realtà la citazione, il neologismo, il segno, la figura, allora vuol dire che la parola torna ad essere *vera*, o *giusta*, solo là dove *rappresenta* un contesto storico identificabile. E così facendo, si ritorna a dare al linguaggio la funzione di rappresentare, imitare, integrare l'Accaduto. Szondi aveva fermamente criticato questa funzione realistica della letteratura fin dall'apertura del suo saggio dedicato a *Stretto*. Fin dall'apertura, infatti, Szondi poneva il problema di rivedere i mezzi ermeneutici tradizionali in relazione a testi oscuri<sup>25</sup>. In particolare, devono essere accantonate la comprensione del testo e la soluzione delle immagini in analogie tra il piano del soggetto e il piano degli oggetti. Viene quindi interdetto il mezzo del confronto intertestuale, e l'interdizione procede dalla composizione stessa: essa tratta il lettore «come qualcuno che non deve sapere». L'inizio di *Stretto* segna quindi l'abbandono di un metodo di lettura in cui il lettore sia chiamato a comprendere il testo. Il lettore è chiamato solo ad avanzare nella tessitura musicale dei rapporti tra le voci. Ciò che si comprende non è il testo, ma la posizione del lettore nei suoi confronti. Si comprende il fatto di essere spostati all'interno del testo, «in modo tale che non è più possibile distinguere tra colui che legge e ciò che legge, poiché il soggetto che legge coincide con il soggetto della poesia letta»<sup>26</sup>. In pratica, il lettore della poesia legge di qualcuno che legge. Come si presenta per la prima volta questo paesaggio testuale? Szondi lo descrive in relazione alla seconda stanza:

Ci si domanderà: cos'è questo paesaggio-testo? O forse più modestamente: com'è? La seconda frase nella strofa sembra fornire la risposta: «Le pietra, bianche, / con l'ombra degli steli». È una landa fatta di biancore, di vuoto, ma anche di pietre e di ombre. Le pietre sono pietre tombali, oppure solo quei corpi duri, opachi, densi, forme ad un tempo deteriorate e protettrici delle stelle e degli occhi che tanta parte hanno nell'universo immaginario di Paul Celan? Non lo sappiamo, il che significa molto chiaramente che non ci è dato saperlo. Quel che si sa e si vede è la testualità della landa. Poiché l'erba è lettera, il bianco delle pietre è anche il bianco della pagina, bianco *tout court*, interrotto solo dagli steli-lettere, o più esattamente dall'ombra che essi vi gettano. Questo

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 13.



paesaggio-testo è una landa funebre e funesta. Si sarebbe tentati di dire che il lettore si trova 'condotto' in un paesaggio in cui regnano la morte e l'ombra – i morti e la memoria<sup>27</sup>.

Appunto, «si sarebbe tentati» di stabilire una coincidenza tra il paesaggio spoglio evocato dal testo e l'immenso cimitero che era il territorio europeo dopo le due guerre mondiali. Ma, precisa Szondi, ancora una volta, «ciò che impedisce tale interpretazione è la testualità di un paesaggio che non è oggetto di ciò che si legge, bensì esso stesso ciò che si legge»<sup>28</sup>.

Il fatto che il lettore *diventi* il testo, sta fin dal principio di *Stretto* nell'equivoco e nella polisemia causata del participio *verbracht* (eufemismo di 'deportato' ma anche rapito, trasportato). Chi legge (lettore e/o soggetto della poesia letta), si trova spostato in un paesaggio «raffigurato tuttavia come paesaggio scritto». L'identificazione tra soggetto della composizione e lettore, insomma, non è un'identificazione spontanea con la finzione dell'Io lirico. Molto lontano da questo, il lettore è considerato il soggetto di ciò che fa, appunto, leggere, così come il soggetto della composizione è qualcuno che legge, anzi, qualcuno che legge un paesaggio scritto da lui o lei stessa. Come osserva Szondi, la scrittura antimetaforica di Celan non stabilisce analogie tra testo e paesaggio. Il loro rapporto non è di analogia, è un rapporto più stretto: è un rapporto che Celan chiamava «condurre le metafore all'assurdo» e che si potrebbe chiamare 'somialianza morfologica' tra testo e paesaggio, stabilita attraverso il dispositivo della figura. Il dispositivo della figura è antimetaforico, antianalogico, ma anche non-simbolico. Di questi tre aspetti, Szondi sembra rilevare solo i primi due, mentre nella sua interpretazione permane ancora la funzione simbolica della *Naturlyrik* romantica, in cui i reperti del paesaggio sono simboli di una totalità storica. Attraverso il dispositivo della figura, però, Celan destituisce anche questa funzione unificante del simbolo. Per questo la composizione non può culminare in un simbolo, il tempio, che la ricomprende e ne riordina le figure in una processione verso la totalità. Szondi descrive magistralmente la rottura del legame metaforico attraverso la *tessitura* straniante di Celan, ma questa descrizione è ulteriormente fondata con l'appello a un'idea propria dell'esistenzialismo in cui l'evocazione della morte detiene una potenza realizzante delle possibilità vitali dell'uomo. L'identificazione di lettore e soggetto della composizione, in base al fatto che entrambi si ritrovano nella situazione di rendere leggibile un paesaggio, a un certo punto sembra non essere più sufficiente a caratterizzare il paesaggio di *Stretto* e Szondi ricorre a una parola che è poetica in quanto detiene una

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>28</sup> *Ibidem*.



potenza creatrice che scaturisce dalla memoria dei morti. Se la prima caratteristica della *Sprachlandschaft* celaniana è dunque la coincidenza tra lettore e soggetto della poesia, in quanto entrambi sono nella posizione di chi legge un paesaggio scritto, da questa dimensione esistenziale indicata da Szondi procede la seconda caratteristica attribuita alla *Sprachlandschaft*. Si tratta dell'esperienza di leggere un paesaggio che è quello della fine. È un paesaggio in cui si trovano le tracce, le scritture dei sopravvissuti ai lager:

La realtà e la permanenza dei templi risultano dal fatto stesso che delle preghiere sono state recitate (là dove non c'erano templi) [...]. Se vi è memoria – «*Gedächtnis*», «*Eingedenken*» – è grazie alle tracce che hanno lasciato le vittime cui la memoria ritorna. Grazie alla parola. Ma ciò che costituisce questa memoria e ne fa non solo un compito, ma un dovere e una necessità poetici, è il fatto che essa attesta la forza creatrice del verbo, cioè l'origine verbale della realtà – di quella che conta, almeno. Così l'evocazione dei campi di sterminio non è solo il fine della poesia di Celan, ma anche la sua condizione<sup>29</sup>.

La poesia produce memoria quando ricomponde queste tracce e «diviene realtà», cioè quando rifiuta di essere imitazione di qualcos'altro. «Il testo stesso rifiuta di porsi al servizio della realtà, di continuare a giocare il ruolo che gli si assegna a partire da Aristotele. La poesia cessa di essere *mimesis*, rappresentazione: diventa realtà»<sup>30</sup>. Questo divenire-realtà della poesia è il modo di attuare la memoria dei morti. Anche qui le ragioni addotte da Szondi sono tratte dal testo di Celan, in particolare quando nella terza strofa della prima stanza si legge: «Va' la tua ora / non ha sorelle, sei – sei a casa [...]». Ma ci sono anche altre ragioni per cui la poesia diviene realtà e produce memoria, e queste sono legate a un altro fondamento filosofico che è detto «fedeltà all'evento»:

L'ora che non ha sorelle, che non ha più sorelle, è l'ora estrema, la morte. Quando vi si è giunti si è tornati a casa. Questo topos, in Celan si carica di un senso nuovo. Se la morte è il porto in cui si ritorna non è perché la vita sia un viaggio, ma perché la morte, la memoria dei morti, è all'origine di tutta la poesia di Celan. Poiché la sua poesia non descrive più la realtà, ma diviene essa stessa realtà; il «campo nerastro» non è più ciò che la poesia descrive ma ciò che fa essere. [...] Il che, detto per inciso, dimostra che la sostituzione del testo-realtà al testo-rappresentazione (che, si dice, è al servizio della realtà), lungi dall'esprimere ciò che s'intende con estetismo,

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 16.



discende, proprio all'opposto, dalla volontà e dalla preoccupazione del poeta di rispettare la realtà della morte, la realtà dei campi di sterminio, invece di pretendere di darne un'immagine poetica<sup>31</sup>.

Ricapitolando, la realtà estetica della poesia di Celan si caratterizza qui per un fondamento etico: la fedeltà all'evento, che per Szondi è fedeltà alla memoria dei morti. Tale fedeltà trova espressione nel testo-realtà più che nel testo-rappresentazione e si caratterizza, in primo luogo, per un movimento che non ha altro motore che se stesso, secondo l'allegoria celaniana della ruota che gira da sé. In secondo luogo, la fedeltà all'evento consiste nel condurre un'esistenza autentica, anzi, un'esistenza «fedele alla non-esistenza». In questo 'essere a casa', che Celan ha descritto come «un'ora senza sorelle»,

Si tratta anche dell'esistenza stessa e [...] che essere significa essere a casa, che l'esistenza, secondo *Stretto*, si raggiunge solo quando si è tornati (alle proprie origini? Alla propria madre? A quel ricordo indelebile che è stato per Celan la morte della madre in un campo di concentramento.) L'esistenza autentica si confonde con la non esistenza, o meglio è esistenza solo se resta fedele alla non-esistenza, se diviene memoria di essa<sup>32</sup>.

La svolta che Szondi rinviene nella poesia di Celan, rispetto al tradizionale predominio del testo-rappresentazione, è esattamente questa: il testo non presuppone una realtà, non risveglia un lettore passivo all'impegno in un'azione reale, ma si costituisce in realtà. Nel far questo, il testo è fedele sia a quello che non esiste più, sia a quello che non esiste ancora, dando spazio anche all'esperienza futura dei sopravvissuti e alla nostra, quella dei lettori possibili. In quest'ottica produrre memoria giunge a significare non tanto il ricordo dei morti, ma significa realizzare un'immagine di ciò che non esiste e incarnare una fedeltà alla non-esistenza, in modo da condurre un'esistenza autentica.

Per dare conto dell'aporia rinvenuta nella lettura di Szondi dal punto di vista di una critica materialista della cultura occorre, però, mettere da parte i problemi del fondamento e tornare a chiedersi se il paesaggio di templi che compare nella penultima stanza di *Engführung* sia davvero simbolo di una comunità superiore 'oltre l'evento', che si esprime nella preghiera collettiva. Se, in altri termini, l'utopia di Celan sia legata a questa forma religiosa di legame sociale o se il paesaggio di templi non sia che un oggetto culturale in cui natura e storia scambiano i propri confini,

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 24.





come accade nel Tempio di Serapide a Pozzuoli, un caso che è considerato fondamentale per lo sviluppo della geologia moderna<sup>33</sup>.

#### IV. *KULTURGESCHICHTE* E STORIA NATURALE NELLA LIRICA DI *SPRACHGITTER*

L'irruzione di un simbolo religioso come il tempio all'interno di una raccolta d'ispirazione materialista offre significative ragioni per mettere a confronto la lettura immanente di Peter Szondi con l'analisi della lirica geologica di Celan nel quadro della *Kulturgeschichte*, un'indagine compiuta da Uta Werner nell'unica monografia in lingua tedesca dedicata al tema<sup>34</sup>.

Pur non analizzando direttamente la cosmogonia di *Engführung*, Werner pone la lirica geologica di Celan in continuità con la tradizione del cenotafio. Ripercorrendo l'argomentazione di Werner sarà possibile fare anche un passo ulteriore e analizzare *Engführung* alla luce degli appunti di storia naturale redatti da Celan e alla luce delle annotazioni ai suoi testi di geologia. Questi materiali mostrano come Celan non avesse uno sguardo speculativo sui fenomeni naturali, come a voler fondare una filosofia della natura: si tratta invece di materiali lessicali tratti da una *Entwicklungs-*

<sup>33</sup> Si tratta del *Serapis-Tempel* citato nel Capitolo *Die tektonischen Vorgänge in ihrem Zeitablauf* (Franz Lotze, *Geologie*, de Gruyter, Berlin 1955, p. 58), segnalato anche nell'indice analitico del libro (*ivi*, p. 178). Il libro in questione è tra i testi di geologia maggiormente studiati da Celan, come testimonia il suo lascito librario. La presenza di un tempio utile alla datazione dei movimenti tettonici può aver ben attirato la sua attenzione. Nel testo di Lotze, ma anche sul frontespizio del libro di Charles Lyell, *Principles of Geology*, Murray, London 1830, fondamento della geologia moderna, sta il tempio di Serapide, caso che è diventato metafora della storia della Terra, perché il tempio, portato alla luce da scavi archeologici di metà Settecento, è stato addirittura ricoperto dal mare in epoche storiche differenti. Per la fortuna di questo tempio si veda il volume, corredato di un vasto apparato iconografico, di Luca Ciancio, *Le colonne del Tempo. Il tempio di Serapide a Pozzuoli nella storia della geologia, dell'archeologia e dell'arte* (1750-1900), Edifir, Firenze 2009. Sul monumento sono state rinvenute tracce decisive che descrivono i movimenti di innalzamento e abbassamento del livello del mare in relazione ai movimenti tettonici della crosta terrestre. L'immagine del tempio di Serapide è diventata la straordinaria espressione della coesistenza di tempi di per sé inconciliabili: la coesistenza d'istante, ciclo, linea e strati del tempo, epoche storiche ed ere geologiche, fa di questo monumento una *Pathosformel* di *Ungleichzeitigkeit*. Per un'analisi del concetto di *Ungleichzeitigkeit* nelle opere di Ernst Bloch cfr. Remo Bodei, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Bibliopolis, Napoli 1979. Per il concetto di *Pathosformel* cfr. Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di Gertrud Bing, trad. it. di Emma Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1966. Per una storia di linea e ciclo del tempo nella geologia moderna Stephen J. Gould, *Time's Arrow, Time's Circle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time* (1987), trad. it. di Libero Sosio, *La freccia del tempo, il ciclo del tempo. Mito e metafora nella scoperta del tempo geologico*, Feltrinelli, Milano 1989.

<sup>34</sup> Cfr. Uta Werner, *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*, Fink Verlag, München 1998.



*geschichte*, una storia dello sviluppo della Terra<sup>35</sup>. Se Werner sottolinea l'appartenenza della scrittura di Celan alla tradizione del cenotafio, ma soprattutto alla tradizione romantica della lirica geologica, il passo ulteriore da compiere è chiedersi quale sia il senso del naturalismo in una poesia che decostruisce i segni di appartenenza a una comunità nazionale attraverso il ricorso alla *Entwicklungsgeschichte* della Terra. Probabilmente nell'appropriarsi di una storia naturale non spiritualista Celan individua anche una distanza critica dalla *Naturlyrik* di matrice romantica. Secondo l'interpretazione di Werner, con i riferimenti di *Sprachgitter* alla storia naturale sono indicate referenze precise a oggetti delle scienze naturali, allo scopo di apprestare un *Textgrab*, una 'tomba di testo' per gl'insepolti dello sterminio di massa. La dimensione di massa assunta dalla produzione della morte e l'intenzione nazista di annientamento dei corpi, introducono, secondo Werner, la necessità nei testi di Celan di reagire rivendicando la presenza fantasmatica dei corpi nei processi e nelle morfologie naturali<sup>36</sup>. Il ricorso di Celan al linguaggio della geologia segnerebbe una discontinuità nella tradizione della lirica naturalistica tedesca. Con Hans Blumenberg, Werner descrive la temporalità non antropocentrica di questa disciplina, che quindi impedisce di seguire una visione romantica della natura come principio di spontaneità operante ugualmente «nel profondo» dell'uomo e «nel profondo» dei processi morfogenetici<sup>37</sup>. Tale interpretazione ha il merito di evidenziare questa dismisura tra il tempo dei viventi e il tempo geologico, permettendo d'individuare e nominare nelle figure di Celan la cifra di un rimando a un tempo senza l'uomo. Esaminando nuovamente la questione dei templi di *Engführung*, quello che appariva più sorprendente era l'uso del significato biologico delle 'tracce'. Szondi usava questo termine in modo ambivalente, trasferendo il significato di 'traccia', proprio del contesto paleontologico, nel contesto della psicologia freudiana (vale a dire, il segno del passaggio animale diventa traccia mnestica). Di contro a questo uso ambivalente e metaforico della traccia, che cancella la dismisura tra tempo umano e tempo naturale e ristabilisce una corrispondenza tra

---

<sup>35</sup> Ad eccezione della monografia di Werner, in quelle di Rochelle Tobias e Peter Waterhouse, dedicate all'esperienza celaniana del paesaggio, si descrivono le scelte compositive e lessicali in quanto imitazioni di processi geologici. In tali studi non è in questione l'intenzione di queste scelte, cioè perché proprio la geologia diventi un fattore di ricomfigurazione semantica del paesaggio tedesco. Così come il concetto di imitazioni viene introdotto senza specificarne la fondazione teorica. A uno sguardo filosofico la domanda sembra invece rilevante. Inoltre, poiché non sono apparsi studi specifici sulla ricezione celaniana della nuova fisica, in questo lavoro si fa riferimento alle informazioni riportate in Barbara Wiedemann, *op. cit.*

<sup>36</sup> Uta Werner, *op. cit.*, p. 61.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 53. Per un'analisi del complesso della *Tiefe* nella letteratura tedesca romantica e per l'uso di questa metafora nelle scienze umane cfr. Hans Schlaffer, *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, Carl Hanser Verlag, München-Wien 2002.



contenuti mentali e oggetti esterni, se *Engführung* si riferisce alla distruzione atomica e intesse nelle figure un rapporto tra scienza e politica – come Celan scriveva ha nella sua corrispondenza con Eichhorn – allora è chiaro che il concetto di traccia non può riguardare solo l'elaborazione del trauma e la possibilità di produrre memoria. Il significato biologico della traccia deve avere anche un uso politico. In senso lato, geologia e biologia assegnano alle 'tracce' la funzione di segnare il passaggio di una forma di vita. Per cui, lungi dall'essere solo una variazione musicale, questo significato deve essere stato introdotto allo scopo di decostruire il senso di appartenenza territoriale proprio del nazionalsocialismo. La verifica di questa ipotesi si svolge proprio attraverso quanto Celan aveva studiato e appuntato nei testi di storia naturale che possedeva<sup>38</sup>. I venti fogli del Konvolut D 10. 1. 234 «Aufzeichnungen und Lektürenotizen aus dem Bereich Naturgeschichte» testimoniano che Celan aveva studiato intensamente il testo di Roland Brinkmann *Abriße der Geologie*. Gli appunti riportano principalmente liste di termini tecnici dai campi di biologia, zoologia e formazione delle rocce. Nel quinto foglio si rinvia alla pagina 79 con l'indicazione «S. 79 Die uns versteinert überlieferte Totengesellschaft (p. 79 La società dei morti che a noi si consegna pietrificata)». La frase continua così: «bietet aus all diesen Gründen nur ein einseitiges und verzerrtes Bild der ehemalige Lebensgemeinschaft [Per tutte queste ragioni ci offre solo un'immagine unilaterale e frammentaria della precedente comunità di vita]»<sup>39</sup>. La citazione appartiene al paragrafo «Lebensspuren und Einbettungsvorgänge», dove si descrivono i processi con cui gli animali delimitano il *Lebensraum*, lo 'spazio vitale', attraverso segni che agli occhi del geologo sono tracce di una *Lebensgemeinschaft* passata, divenuta adesso solo un'immagine «parziale e alterata». Proprio per il fatto di esibire tracce di una scomparsa interazione con l'ambiente, l'insieme delle tracce biologiche della vita animale è definita da Brinkmann *Totengesellschaft*, un termine in uso anche nell'etnografia

<sup>38</sup> Gli appunti di Celan sulla storia naturale appartengono alla *Handschriftensammlung* del DLA di Marbach e sono indicati come Konvolut D 10. 1. 234 «Aufzeichnungen und Lektürenotizen aus dem Bereich Naturgeschichte». I testi che riportano maggiori tracce di lettura sono Roland Brinkmann, *Abriße der Geologie. Begründet durch Emanuel Kazser. Achte verbesserte Auflage*, 2 Bde., Bd. 1: *Allgemeine Geologie*, Stuttgart 1956 (BPC: Erwerbsdatum 22.8.1958) e Walter Brockhaus, *Die Entwicklungsgeschichte der Erde*, Leipzig 1955 (BPC). Oltre a questi Barbara Wiedemann ha spesso citato come fonte delle liriche di *Sprachgitter* Franz Lotze, *op. cit.* (BPC); cfr. DG. Per una lista di manuali e tascabili di cristallografia, petrografia, botanica e zoologia posseduti da Celan, ma che non sembrano riportare tracce né date di lettura, dove si precisa tra l'altro che aggettivi come quelli con cui è descritta la pietra in *Engführung*, 'körnig', 'faserig', 'stengelig' possono essere stati mutuati tanto dal testo di Rudolf Börner, *Welcher Stein ist das? Tabellen zur Bestimmung der wichtigsten Mineralien, Edelsteine und Gesteine* (1953), sia dal testo di Reinhard Brauns, *Allgemeine Mineralogie* (1955), cfr. Uta Werner, *op. cit.*, p. 55.

<sup>39</sup> Rudolf Brinkmann, *op. cit.*, p. 79.



per indicare il culto dei morti nell'antichità egizia<sup>40</sup>. *Aktuopaläontologie* è invece il nome della scienza che studia il modo in cui struttura e forma dei sedimenti sono influenzate dagli organismi:

Die Organismen sind nicht nur stofflich am Sediment beteiligt, sondern beeinflussen auch dessen Gestaltung und Gefüge. Mit diesen Erscheinungen befasst sich die Aktuopaläontologie. Vielfältiger Art sind die Lebensspuren, welche die Tierwelt in den Ablagerung hinterläßt. Bei der Fortbewegung und Nahrungssuchen entstehen Fährten und Fraßspuren: Kriechfährten beim Wandern über den Meeresboden, Tunnelfährten beim Wühlen im Schlamm. Bleiben die Gänge einige Zeit besiedelt, dann werden sie durch Versteifen der Wände zu Wohnbauten ausgestaltet. Hauptsächlich sind es Würmer und Krebse, die derart vergraben leben. Die Sedimentfresser unter ihnen wechseln öfter ihren Platz.

(Gli organismi non sono solo una componente materiale del sedimento, ma ne influenzano anche forma e testura. Con queste parvenze si confronta l'actuopaleontologia. Le tracce di vita che il mondo animale lascia sedimentare dietro di sé sono di forme molteplici. Deambulazione e ricerca di cibo lasciano orme e resti alimentari: orme a strisce nel passaggio sul fondo marino, orme a forma di tunnel scavando nel fango. Se i cunicoli rimangono impressi per un po' di tempo, è perché le pareti vengono indurite per costruire un edificio abitabile. Principalmente sono vermi e granchi che vivono ricoperti in questo modo. Sotto di loro, quelli che si nutrono di sedimenti cambiano spesso luogo)<sup>41</sup>.

Questi testi appuntati da Celan non sembrano scelti a caso. Roland Brinkmann, ordinario di geologia e paleontologia all'università di Amburgo dal 1933, nel 1937 lasciò la Germania per rifugiarsi prima in Spagna, poi a Rostock per sfuggire al regime nazista. Il nuovo regime comunista in Polonia sottopose il suo ufficio ad un processo che durò dal 1949 al 1951, finché nel 1952 ottenne una cattedra a Bonn<sup>42</sup>. I suoi studi sulla biostratigrafia e la tettonica difficilmente si prestano a una mitologia politica.

Le nozioni di *Lebensraum*, *Lebensgemeinschaft*, *Lebensstellung* avevano contrassegnato nel discorso nazista l'ideologia del radicamento di una razza nel proprio territorio<sup>43</sup>. Ma leggendo quelle categorie come processi

<sup>40</sup> Cfr. *Der Abschied von den Toten: Trauerrituale im Kulturvergleich*, hrsg. v. Jan Assmann et al., Wallestein Verlag, Göttingen 2007.

<sup>41</sup> Roland Brinkmann, *op. cit.*, p. 101.

<sup>42</sup> Eckard Wallbrecher, *Roland Brinkmann*, in «Mitteilungen der Österreichischen Geologischen Gesellschaft», 87 (1994), pp. 119-120 (<[http://www2.uibk.ac.at/downloads/oegg/Band\\_87\\_119\\_120.pdf](http://www2.uibk.ac.at/downloads/oegg/Band_87_119_120.pdf)>).

<sup>43</sup> Woodruff D. Smith, *Politics and the Sciences of Culture in Germany 1840-1920*,



di estrema variabilità dinamica, gli studi di Brinkmann descrivono forme viventi in una dialettica d'insediamento e migrazione. Questa dialettica sembra incontrare particolarmente anche l'interesse di Celan per l'arte primitiva e per tutte quelle forme plastiche, come *microliti* e immagini dell'era glaciale, che impongono problemi di datazione e una certa difficoltà nello stabilire se si tratta di produzioni umane o naturali<sup>44</sup>. Nel processo sedimentario si accumulano e si solidificano i resti della vita animale: «Fährten und Fraßspuren» sono tracce di movimenti animali in superficie, *Tunnelfährten* si trovano invece nel sottosuolo, lasciati dai *Sedimentfresser*, vermi tra i maggiori responsabili dei processi metamorfici della superficie terrestre. La Terra sembra tempestate di tracce di migrazioni, visibili almeno per breve tempo. In questo scenario, simile alla vita sotterranea descritta da Kafka nel racconto *Der Bau* (*La costruzione*)<sup>45</sup>, la poesia di Celan diviene difficilmente leggibile come pratica culturale di sepoltura affidata alle stratificazioni del testo. Lo stesso Brinkmann allude alla differenza tra *Gesellschaft* e *Gemeinschaft* e descrive il percorso estremamente variabile dei resti e delle stratificazioni possibili nel processo sedimentario. Le analogie con riti funebri della «seconda morte» (Uta Werner), o con riti dialettici della «seconda creazione» (Peter Szondi) fanno sorgere il problema di un confronto con la variabilità dinamica del processo sedimentario: se si è conseguenti con le sue descrizioni geologiche, le anime spettrali a cui si vuol dare sepoltura nella 'tomba testuale' sarebbero praticamente dissolte nel paesaggio, come le valve di conchiglie deposte a metà sulla rena diventano sabbia. La tradizionale funzione della tomba – produrre memoria e socializzare la morte – viene messa in discussione se si segue fino in fondo la logica del processo sedimentario, perché tale processo è irreversibile, non c'è la possibilità di fare della traccia biologica il medium del ricordo. Questo emerge con particolare evidenza nel passo di Brinkmann segnato da Celan:

Lebensraum, Todesort und Begräbnisplatz fallen selten zusammen. Es ist die Aufgabe der Biostratonomie, das Schicksal der organischen Gebilde vom Lebensende bis zur endgültigen Einbettung aus der Lagebeziehung und dem Erhaltungszustand der versteinerten Reste zu erschließen. Wie verbreitet Verfrachtungen nach dem

---

Oxford University Press, New York-Oxford 1991, in particolare il Capitolo 12: «*Lebensraum*» – *Theory and Politics in Human Geography*, pp. 219-232; Patricia Chiantera-Stutte, *Il pensiero geopolitico. Spazio, potere e imperialismo tra Otto e Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2014; di grande interesse resta lo scritto di Hans Magnus Enzensberger, *Zur Kritik der politischen Ökologie* (1973), trad. it. di Anna Solmi, *Per una critica dell'ecologia politica*, in Id., *Palaver. Considerazioni politiche*, Torino, Einaudi 1976, pp. 149-204.

<sup>44</sup> A questo riguardo si è tenuto conto della collezione di libri d'arte di Celan conservata nel DLA Marbach. *Microliti* sono definiti da Celan anche i propri aforismi.

<sup>45</sup> Camilla Miglio traduce *Der Bau* con *La costruzione* in luogo di *La Tana*; cfr. Franz Kafka, *Cinque storie di animali*, a cura di Camilla Miglio, Donzelli, Roma 2000.



Tode sind, sieht man z. B. daran, daß Muscheln in Lebensstellung, zweiklappig im Schlamm steckend, äußerst selten fossil überliefert sind. Stets findet man die Klappen einzeln mit der gewölbten Seite nach oben auf den Schichtflächen ausgebreitet. Die Schale haben, vom Wasser vertrifftet, eine Einregelung in die Lage des geringsten Strömungswiderstandes erfahren, wie wir es noch heute am Meerstrande beobachten können. Die organischen Hartgebilde werden bei solcher Umlagerung abgerieben, angeschliffen und zerbrochen, zartere auch wohl ganz zerstört. Andererseits können aber Reste aus älteren Ablagerungen ausgespült und in jüngere Absätze umgebettet werden. Die uns versteinert überlieferte Totengesellschaft bietet aus all diesen Gründen nur ein einseitiges und verzerrtes Bild der ehemaligen Lebensgemeinschaft.

(Spazio vitale, luogo di morte e di sepoltura raramente coincidono. È compito della biostratonomia dischiudere il destino delle formazioni organiche, dalla fine della vita fino al seppellimento, a partire dalle condizioni ambientali e dallo stato di conservazione dei resti pietrificati. Come si sviluppi il trasporto dopo la morte lo si vede ad esempio nel fatto che conchiglie bivalvi in normali condizioni di vita, infilate nel sedimento, diventano molto raramente fossili. Quasi sempre si trovano sparse le valve isolate con i lati rivoltati verso l'alto sulla superficie dello strato. I gusci, fluitati dall'acqua, hanno sperimentato un processo di regolazione nella posizione della più impercettibile corrente contraria, come ancora oggi possiamo osservare sulle spiagge. Le formazioni organiche dure vengono abrase nello spostamento, vengono levigate e spezzate, le più delicate anche distrutte completamente. D'altra parte possono però emergere resti da depositi precedenti e venire ancora seppelliti in depositi più giovani. La società dei morti che ci viene trasmessa pietrificata, per tutte queste ragioni, non è che un'immagine unilaterale e frammentaria della precedente comunità di vita)<sup>46</sup>.

Nel testo di Brinkmann la traccia non dice di una comunità originaria da 'presentificare', di forme scomparse da 'richiamare in vita'. Davanti alla trasmissione pietrificata di una *Totengesellschaft*, il geologo è consapevole di avere davanti a sé un'immagine frammentaria, «nur ein einseitiges und verzerrtes Bild der ehemaligen Lebensgemeinschaft». Questo carattere naturale della distruzione – «Die organischen Hartgebilde werden bei solcher Umlagerung abgerieben, angeschliffen und zerbrochen, zartere auch wohl ganz zerstört» scrive Brinkmann –, la distruzione come fattore fondamentale dei processi geologici, segna il limite della coincidenza tra testo e paesaggio, e tra testo e sepoltura.

---

<sup>46</sup> Roland Brinkmann, *op. cit.*, p. 79.



## V. LA STORIA NATURALE DI *SPRACHGITTER*

Le liste di vocaboli annotati nel Konvolut (D 10. 1. 234) «Aufzeichnungen und Lektürenotizen aus dem Bereich Naturgeschichte», dedicato agli appunti di storia naturale, si concludono con la singolare espressione «adamitische Sprache», ‘lingua adamitica’, e con il nome del mistico protestante Jakob Böhme (1575-1624). Non è possibile stabilire con certezza la fonte di queste due note. Esse possono derivare da letture contemporanee a quelle geologiche o da reminiscenze suscitate dal testo di storia naturale di Brinkmann, o ancora possono indicare un ragionamento di Celan che non è possibile ricostruire. In ogni caso, quel che colpisce di queste due espressioni è il loro carattere conclusivo e fuori contesto, dopo liste di nomi tecnici come:

Trockengürtel  
 Ablandige Wüste  
 ‘Dunkelmeer’  
 Außenrand  
 Bewuchs mit Austern, Muscheln, Serpela, Seepocken  
 Anbohrung  
 Feststoffe  
 Festland-Schutt eingeschwemmt  
 Feingefüge  
 Kristalline Muttergesteine  
 Gesteinsmehle  
 Abschlammprodukte  
 Kleinlebewesen  
 Ausfällung  
 Kalkfällung  
 Aragonit [...] <sup>47</sup>

Aufschlichtung  
 glutflüssig  
 Einschlüsse an Versteinerungen  
 Schwemmassen  
 ‘mente et malleo’  
 fossile Einschlüsse

sie sang zu sich selbst  
 sang zu ihrem Innern

Da queste liste di nomi solo pochi termini sono esattamente trasposti nelle composizioni di *Sprachgitter* (1959). Ma l'esempio migliore di tra-

<sup>47</sup> Segue parola illeggibile.





sposizione è *Glasspur*, termine interpolato nella lirica *Schliere* (SG, II), *Frattura* (a partire dall'uso geologico del termine, anziché 'macula', trad. di Giuseppe Bevilacqua). Il testo della composizione sembra, infatti, disposto in modo simile alle liste di nomi. *Glasspur* compare nella strofa centrale:

Seelenbeschriftene Fäden,  
*Glasspur*,  
rückwärtsgerollt  
und nun  
vom Augen-Du auf dem steten  
Stern über dir  
weiß überschleiert.

(Filamenti battuti da anime, / Traccia vitrea, / rivolta indietro /  
quando / del Tu di Occhi persistente / la stella su di te / bianco si  
vela il capo).

Il termine *Glasspur*, scritto come un verso, è una soglia tra due parti diverse di *Schliere*. Il termine viene preso 'alla lettera', disperdendo lo sguardo del lettore per una massa vetrosa che moltiplica il senso (direzione spaziale, serie di significati e percezione). La lingua segna orientamenti spaziali come *rückwärtsgerollt*, rivoltati all'indietro, oppure il movimento da...a dei versi «vom Augen-Du auf dem steten / Stern», stella che è ancora in un'altra direzione, sopra, «über dich / weiß überschleiert». Per questa dispersione dei significati lungo assi spaziali, gli sguardi iniziali, fissati sulla perdita, acquistano dinamismo: «Schliere im Aug: / von den Blicken auf halbem / Weg erschauten Verloren (Frattura nell'occhio: / dagli sguardi a metà strada / s'apprende Perduta)». La perdita si capovolge e il testo procede cercando una costituzione della materia in grado di trasmettere segni «di un tempo / estraneo per un Sempre più estraneo». All'inizio, sta una figura della caducità: «Wirklichgesponnenes Niemals, / wiedergekehrt (Tramato di realtà il Mai, / ora tornato, trad. di Giuseppe Bevilacqua)». Ma attraverso il nome *Glasspur* si produce un'inversione: la perdita si volge in capacità di trasmettere segni «da un passato estraneo» «ad un Sempre più estraneo». Il senso della composizione si arricchisce ancor più osservando la referenza geologica del termine *Schliere*. Esse sono striature orizzontali rispetto alla spaccatura di una faglia, che si disegnano come fossero binari<sup>48</sup>. Attestato nello studio del vulcanismo, in particolare nei fenomeni vulcanici non esplosivi che hanno luogo sul fondo marino, come *Glasspur*, *Schliere* descrive fenomeni di plutonismo, ossia di raffreddamento di magmi che non hanno mai raggiunto la super-

<sup>48</sup> Dalla fig. 24 di Franz Lotzke, *op. cit.*, p. 72.





ficie terrestre. E questo spiega in parte la domanda sui 'segni'; «sabbia (o ghiaccio?)» si chiede Celan, qual è lo stato solido della materia più adatto a trasmettere «segni di un'era estranea, ad un'era ancora più estranea»? Per formare cristalli regolari i magmi devono solidificare lentamente. Un raffreddamento violento è all'origine di materiali amorfi, cioè senza un ordine regolare delle molecole, come il vetro. Qui la trasparenza, a dispetto della tradizione cartesiana, diventa caratteristica di una mancanza di forma ordinata.

Tra gli altri termini annotati nel *Konvolut* di storia naturale compare *Flimmerhaare*, divenuto *Flimmertier Lid* nella composizione *Sprachgitter* che dà il nome alla raccolta ('palpebra', 'animale' 'volatile'). Un altro termine, *Seepocken* ('balano'), si ritrova non modificato in una lirica espressamente naturalista: *Niedrigwasser* (SG, IV) ('acqua freatica'), nei versi «Niedrigwasser. Wir sahen / die Seepocke, sahen / die Napfschnecke, sahen / die Nägel an unseren Händen. Niemand schnitt / uns das Wort von der Herzwand (Acqua freatica. Vedemmo / il balano, vedemmo / la patella, vedemmo / le unghie alle nostre mani. Nessuno ci ritagliò / la parola dalle pareti del cuore)». Da un'ultima composizione di *Sprachgitter* (1959) diventa chiaro che i nomi a cui Celan attribuisce potere di significare un rapporto tra natura e politica non sono degli universali: una parola come *Zeit* non è più adatta a significare l'esperienza umana di nomi che indicano migrazioni animali, tettonica terrestre e movimenti ciclici dei mari. A questo proposito si legge in *Sommerbericht* (SG, IV):

Wieder Begegnungen mit  
vereinzeltten Worten wie  
Steinschlag, Hartgräser, Zeit

(Di nuovo incontri con / parole isolate, come / slavina, erba  
sparto, tempo).

Sta forse in questo la chiave di quell'espressione, *adamitische Sprache*, che glossa gli appunti di storia naturale. I nomi di queste liste ci appaiono come «vereinzeltte Wörter», parole isolate, atomizzate, in cui sembra dispiegarsi lo stesso potere onomaturgico della *Genesi*. Con questi termini, però, in *Sommerbericht* si stabilisce un rapporto di incontro ripetuto: *wieder Begegnung*. Sono nomi quindi da cui non scaturisce un atto di creazione. Più che un repertorio lessicale di simboli del vivente, «Steinschlag, Hartgräser, Zeit» non risolvono l'esperienza umana in unità significative, non sono simboli, e non c'è una gerarchia dei nomi per cui i nomi delle cose contingenti rimandano infine ad una unità suprema. Queste *vereinzeltten Wörter* non indicano però una privazione del linguaggio. Nella scrittura di *Sprachgitter* ci sono allora due forze in gioco: una che corrisponde alla progressione lineare ed è disgregante, che individua particelle, che tende



a diventare *Buchstabenschrift*, *Schriftatome*<sup>49</sup>, oppure *Silbenschrift* – come scriverà Celan in *Auch mich* di *Lichtzwang* (1970). E c'è contro questa forza disgregante un'altra forza in gioco quando le parti della lingua si riaggregano incontro a qualcuno che sta di fronte, 'a fronte'<sup>50</sup>. La forza che anima la scrittura nel «discorso di Brema» (1958) è descritta come la ricerca di un progetto di realtà. La scrittura risponde al desiderio di progettare realtà, «Wirklichkeit zu entwerfen», ottenere direzione, «Richtung zu gewinnen»<sup>51</sup>, una scrittura che cerca di progettare realtà e guadagnare direzione per orientarsi nella distruzione delle proprie coordinate culturali. Queste direzioni della *Bremerrede*, non sono ancora dette vie creaturali. Le vie creaturali descritte in *Meridian* sono invece quelle che cercano orientamento e realtà 'a fronte' di un Tu. Tra il 1958 e il 1963, mentre Celan scopre la storia naturale, anche la sua poetica si modifica. Con la scoperta della storia naturale Celan muove da una poetica dell'orientamento nella distruzione, verso una poetica dialogica e planetaria. Benjamin ha scritto che *Sprache*, nome della lingua, è in realtà anche simbolo dell'incomunicabile<sup>52</sup>. Similmente la liberazione della lingua descritta da Celan, in cui l'Io scrive 'a fronte' del Tu, è creare nelle composizioni un luogo vacante, un intorno libero per un suono ancora disarticolato, che in questo lascia spazio libero alle parole non restituibili di 'quello più estraneo/straniero'. I nomi naturalistici diventano costruzione di *Engpässe*, strettoie per cui destinare la vita, strapparle una direzione. Il loro incontro ha un carattere destinale, *schicksalhaft*<sup>53</sup>, perché descrive un'esperienza: che si deve sopravvivere alle proprie composizioni. Se il gerundivo è stato per Celan «forma mediale del

<sup>49</sup> Le due espressioni sono di Walter Benjamin e appartengono a *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, in Id., *Schriften*, hrsg. v. Th.W. Adorno, G. Adorno unter Mitwirkung von F. Podzus, 2 Bde., Bd. 2, Frankfurt a.M., 1955, p. 299; Celan, che possiede questa edizione, le sottolinea tre volte, come si evince da BPC: Lesedaten 21.9-11.12.1959 und 19.7.1968, edite ora in *BP*, pp. 268-285. I curatori di *BP* collocano la lettura del *Trauerspiel* nel 1959, successivamente quindi alla pubblicazione della raccolta *Sprachgitter*. Anche la lettura di Benjamin sembra avere perciò il carattere di una *Begegnung* più che di influenza.

<sup>50</sup> Per l'approfondimento del concetto di *Gegenüber*, come di scrittura «a fronte della madre/la terra inabissata» e «della lingua dei Nomi, in cui cercare sempre provvisorio asilo» cfr. Cammilla Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata 2005, in particolare pp. 249-252.

<sup>51</sup> *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in *GW III*, cit., p. 186.

<sup>52</sup> «Poiché la lingua non è mai soltanto comunicazione del comunicabile, ma anche simbolo del non-comunicabile. Questo lato simbolico del linguaggio è collegato al suo rapporto al segno, ma si estende ad esempio, per certi aspetti, anche al nome e al giudizio» (Walter Benjamin, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, 1916, trad. it. di Renato Solmi, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi 1962, p. 69).

<sup>53</sup> TCA, Ms. 340 F 9/10,1, p. 118.



futuro passivo»<sup>54</sup>, il presente, che spesso è un presente imperativo, viene al mondo proprio con il nome scritto isolato: la presenza immediata del nome, scrive Celan in un appunto a *Meridian*, è il modo con cui il presente partecipa al testo di chi scrive (*Person*)<sup>55</sup>. Il testo diviene così *Lebensschrift*. I testi hanno «die Lebendigkeit sterblicher Seelenwesen»<sup>56</sup>, la vitalità dell'ente animato mortale. Da queste note redatte tra il 1958 e il 1963 si comprende che il lavoro da naturalista compiuto da Celan in *Sprachgitter* ha avuto anche l'effetto d'introdurre il concetto di creatura nella sua poetologia. Le vie creaturali descritte in *Meridian* si costituiscono attraverso il richiamo ad un tempo estraneo che non è l'eternità trascendente, ma la differenza tra temporalità dei viventi, ugualmente affette da distruzione naturale. Nel testo di Brinkmann si descriveva l'estrema difficoltà con cui resti organici giungono a diventare traccia, perché molto più spesso le parti dure degli animali vengono distrutte nel processo sedimentario. Ma quando si conserva un fossile, il suo ritrovamento costringe a riflettere sul particolare concetto di forma che gli spetta. Il fossile, oggetto naturale e storico, quasi un modello dell'esperienza estetica, si ritrova nella composizione di Celan *Strähne*, «poetologisch-programmatisches Gedicht»<sup>57</sup> della raccolta *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) in cui, per la prima volta, compare anche la parola *Sprache*. Essa si trova nei versi centrali: «ein Wort, das mich mied, / als die Lippe mir blutet' vor Sprache (una parola che io evitai / quando il labbro mi sanguinava di linguaggio, trad. di Bevilacqua)». Il fossile sta nell'ultima strofa, «ein flockiger Haarstern» ('un fioccoso astro di capelli' traduce Bevilacqua, ma *Haarstern* è chiamato anche l'*Encrinus liliiformis*, o giglio di mare). I fossili sono «Zeitweiser zu den Seitenzahlen im Buch der Erdgeschichte (fonti per l'archivio del passato)<sup>58</sup>, tanto che Werner a questo proposito usa l'espressione dall'*incipit* di *Engführung* (SG, V): sono «traccia non mendace», «die untrügliche Spur, um den Text des Erdenneren [...] lesbar zu machen»<sup>59</sup>. La composizione *Strähne* – e la sua plurivocità semantica, intorno a *Haarstern* – può forse mostrare le strategie di Celan per rigenerare significati corrotti dalla *Vernichtungspolitik*. Attraverso la conoscenza della natura, elementi come la stella (che è sempre anche 'stella di Davide' e *Stern der Erlösung*)<sup>60</sup> vengono derazzializzati. Al nome si as-

<sup>54</sup> Paul Celan, *Die Dichtung Osip Mandel'stam* (Radioessay, 1960), trad. it. di Giuseppe Bevilacqua, *La poesia di Osip Mandel'stam*, in M, p. 56.

<sup>55</sup> TCA, Ms, C44, 2, 305, p. 113.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Joachim Seng, *op. cit.*, p. 145. Seng nota anche che a questa composizione sembra rispondere un'altra composizione programmatica, *Singbarer Rest*, in *Atemwende* (1967).

<sup>58</sup> Rudolf Brockhaus, *op. cit.*, p. 12.

<sup>59</sup> Uta Werner, *op. cit.*, p. 100.

<sup>60</sup> Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Schocken, Berlin 1930.



sociano nuove immagini intralinguistiche, come nel verso «ein Wort nach dem Bilde des Schweigen (una parola a immagine del silenzio)». Mentre i gusci e la dimensione marina associata al movimento di oblio e ricordo sono tra i segni distintivi della raccolta di Celan *Mohn und Gadächtniss* (1949), tra i testi di *Sprachgitter* l'uso di *naturalia* che occorre più di frequente è il cristallo, un argomento su cui ha scritto anche «il poeta, grande cartesiano» Valéry nel suo libro *Les merveilles de la mer: les coquillages*, per cui «un cristallo, un fiore, un guscio» sono oggetti privilegiati, «più intelligibili alla vista, benché più misteriosi alla riflessione, di tutti gli altri che noi scorgiamo distintamente»<sup>61</sup>. Fin dall'Era Mesozoica «i molluschi costruivano i loro gusci seguendo le lezioni della geometria trascendente» e le ammoniti costruivano la propria dimora sull'asse di una spirale logaritmica<sup>62</sup>. Secondo Bachelard, Valéry individua un'apprensione chiara e distinta della *forma* geometrica che si mostra nella costruzione animale, mentre ciò che resta oscuro è la *formazione* lenta e continua della vita<sup>63</sup>. Nella scrittura di Celan l'imitazione della disposizione assiale del cristallo e del suo tempo di formazione si percepisce con maggior evidenza nella composizione *Schneebett* (SG, III). La composizione *Schneebett*, è al centro del terzo ciclo, per cui il cristallo si trova esattamente al centro di tutta la raccolta *Sprachgitter*:

Das Schneebett unter uns beiden, das Schneebett.  
Kristall und Kristall,  
zeittief gegittert, wir fallen,  
wir fallen und liegen und fallen.  
(Un letto di neve al di sotto di noi due, letto di neve. / Cristallo per  
cristallo, / fatti al tempo profondo reticolo, cadiamo, / cadiamo e  
siamo stesi e cadiamo).

Nel lessico in appendice a *Die Entwicklungsgeschichte der Erde* di Brockhaus, i cristalli sono così definiti:

'Kristalle' sind von ebenen Flächen begrenzte homogene Naturkörper. Sie sind nach bestimmten physikalischen Gesetzen gebildet<sup>64</sup>.

('Cristalli' sono corpi naturali omogenei delimitati da superfici lisce. Essi sono formati secondo leggi fisiche definite).

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>62</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), trad. it. di Ettore Catalano, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 1993, p. 135.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Rudolf Brockhaus, *op. cit.*, p. XXII.



Le leggi di organizzazione assiale tipiche della struttura cristallina derivano dalla natura del legame chimico. La forma del cristallo espone le sue leggi di formazione. Nella lirica *Schneebett*, lingua e *mimesis* del processo di formazione del cristallo sono talmente radicali da essere insolubili: *Kristall* è detto «zeit tief gegittert», che può riferirsi però anche al «noi cadiamo» e l'ambiguità va mantenuta. Ma *gegittert* è la struttura ordinata del cristallo, il 'reticolo', in cui diventa visibile la reiterazione di legami molecolari uguali (per cui qui l'espressione è stata scomposta in «fatti al tempo profondo reticolo»). *Gitter* è anche la grata, la griglia di linguaggio che dà il nome alla raccolta e *Zeittief*, d'altra parte, è un aggettivo in cui la *Tiefe*, metafora moderna del tempo geologico, viene nuovamente associata al nome di cui è metafora. Questa figura mostra proprio il lavoro di Celan teso a sovvertire le metafore: il nome è accostato all'immagine della formazione del suo referente. È questo che rende la sintesi della figura indissolubile. L'ultima strofa contiene anche un riferimento alle *Lebenspuren*, le tracce di organismi animali di cui si è parlato in precedenza:

Und fallen:  
 Wir waren. Wir sind.  
 Wir sind ein Fleisch mit der Nacht.  
 In den Gängen, den Gängen.  
 (E cadiamo: / Noi eravamo. Noi siamo. / Noi siamo una carne con  
 la notte. / Nei passaggi, i passaggi).

*Die Gänge*, i cunicoli, le vie scavate sottoterra dagli animali, seguono l'immagine: «Noi siamo una carne con la notte». Lo stesso motivo carnale si ripresenta poco più in là nella raccolta, in *Allerseelen* (SG, IV): «Inseminata la notte, come se / ancora altre ci fossero, più notturne / di questa». Nella strofa centrale di questa composizione il processo sedimentario s'intreccia di nuovo con immagini «in cui anche nella parola minuscola sta tutta la lingua»: «Findlinge, Sterne, schwarz und voll Sprache: benannt nach zerschwiegenem Schwur (Meteore, stelle, / nere e piene di lingua: chiamate / secondo desilenzato giuramento)». Il ritrovamento di una lingua simile, capace di esibire il processo di formazione della propria struttura, in questa composizione è indicato da 'stelle'. A questa lingua si giunge con il ritmo della volta celeste, una dinamica a perdifiato:

ALLERSEELEN  
 Was hab ich  
 getan?  
 Die Nacht besamt, als könnt es  
 noch andere geben, nächtiger als  
 diese.



Vogelflug, Steinflug, tausend  
beschriebene Bahnen. Blicke,  
geraubt und gepflückt. Das Meer,  
gekostet, vertrunken, verträumt. Eine Stunde,  
seelenverfinstert. Die nächste, ein Herbstlicht,  
dargebracht einem blinden  
Gefühl, das des Wegs kam. Andere, viele,  
ortlos und schwer aus sich selbst: erblickt und umgangen.  
Findlinge, Sterne,  
schwarz und voll Sprache: benannt  
nach zerschwiegenem Schwur.

Und einmal (wann? auch dies ist vergessen):  
den Widerhaken gefühlt,  
wo der Puls den Gegenakt wagte.

(TUTTE LE ANIME. Che cosa ho / fatto? / Inseminata la notte,  
come se / ancora altre ci fossero, più notturne / di questa. // Rotta  
di uccelli, di pietra, migliaia / i tracciati descritti. Sguardi, / rapina-  
ti e raccolti. Il mare, / assaggiato, s'è bevuto, s'è sognato. Un'ora,  
/ eclissate anime. La seguente, una luce autunnale, / offerta ad un  
cieco sentire / che si fece strada. Altre, molte, / senza luogo e gravi  
a sé stesse: distinte e aggirate. / Meteore, stelle, / nere e a lingua  
piena: chiamate / secondo desilenzionato giuramento. // E una volta  
(quando? anche questo è dimenticato): / sentito l'aggancio, / dove  
il polso tentò l'atto contrario).

Poter vedere con gli occhi di tutte le creature, nella strofa centrale, è un richiamo all'idea rilkiana di animalità<sup>65</sup>. In *Allerseelen* i percorsi di pietre, uccelli, di «mille strade descritte», non sono disposti per l'uomo che riconosce la libertà attraverso il loro schermo. È una Terra piena di sguardi, *Blicke*, parola che è, come gli altri nomi, trasportata al bordo del verso. I nomi spiccano verso la fine con la serie di verbi passivi e participi passati, da cui affiora *Das Meer*, *Eine Stunde*, «Die nächste, ein Herbstlicht», «Andere, viele»; queste ore sono «erblickt und umgangen», sono 'distinte e aggirate' e pongono fine al trasporto rovinoso dei nomi. Negli ultimi tre versi i nomi tornano al loro posto. Ma sono nomi ritrovati: le stelle sono *Findlinge* ('trovatelle', traduce Bevilacqua, ma il primo significato è masse di materia incandescente, asteroidi, meteore), scaturite da quelle ore, le cui proprietà erano *ortlos* e «schwer aus sich selbst». Adesso è il participio passato a scorrere verso la fine del verso: le stelle, «schwarz

<sup>65</sup> Reiner Maria Rilke, *Duisener Elegien* (1923), trad. it. Maria Grazia Marzot, *Elegie Duinesi*, con testo a fronte, Crocetti Editore, Milano 2008, p. 64: «Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene. Nur unsere Augen sind / wie umgekehrt und ganz um sie gestellt / als Fallen, rings um ihren freien Ausgang».



und voll Sprache», sono *benannt*, 'denominate', «nach zerschwiegenem Schwur», un neologismo del silenzio ricavato per contenere queste ore, 'giuramento desilenziate'. Come già accennato, la morfologia del fossile ricopre un ruolo particolare nella composizione *Strähne in Von Schwelle zu Schwelle* (1955), «poetologisch-programmatisches Gedicht»<sup>66</sup> in cui, per la prima volta, compare anche la parola *Sprache*. Il fossile, oggetto naturale e storico, nel paesaggio celaniano rappresenta un modello di esperienza estetica. E non compare solo nelle composizioni poetiche, o poetologiche, compare anche nelle enunciazioni discorsive di Paul Celan, sotto forma di dispositivo mitico, o 'testa di Medusa' che permette all'arte di pietrificare l'esperienza vissuta. Prendendo di nuovo le espressioni di Celan *alla lettera*, pietrificazione è sia un dispositivo mitico in cui si vorrebbe afferrare come naturale ciò che è naturale, sia un processo geologico che riguarda la formazione dei fossili. In quest'ultimo caso, per leggere il piano anatomico di un organismo fossilizzato la pietra viene tagliata in due, divisa tra una parte e una controparte. Se queste parti sono complementari, la loro complementarità è però funzionale a una forma mancante racchiusa nella pietra. Così, le forme ottenute durante l'estrazione non sempre corrispondono agli orientamenti spaziali in cui doveva trovarsi il piano anatomico dell'organismo, e questo deve essere nuovamente decifrato, per proiezioni e ipotesi sulle parti del corpo ora compresse dal deposito di materiali solidi che ne hanno permesso la pietrificazione<sup>67</sup>. La pietrificazione, processo che in prima istanza riguarda la formazione e l'estrazione dei fossili, è un tropo della scrittura di Celan e in *Meridian* viene ascritta al campo dell'arte come un dispositivo mitico: una testa di Medusa. Il dispositivo mitico si può definire come il desiderio – e la sua soddisfazione sul piano della rappresentazione – di rendere

<sup>66</sup> Joachim Seng, *op. cit.*, p. 145. Seng nota anche che a questa composizione sembra rispondere un'altra composizione programmatica, *Singbarer Rest in Atemwende* (1967).

<sup>67</sup> Stephen J. Gould – capace d'introdurre chiunque alla paleontologia attraverso un'arte dell'investigazione appassionata – espone questo tema in relazione ai fossili di Burgess del Precambriano, l'era geologica più antica (570 milioni di anni fa) precedente all'esplosione della vita del Cambriano, da cui invece discendono i *phila* degli attuali organismi viventi. Quando Charles Doolittle Walcott scoprì all'inizio del secolo scorso i giacimenti fossiliferi di Burgess, la comunità scientifica cercò di interpretare i dati del ritrovamento in continuità con i *phila* già conosciuti, senza considerare la possibilità di forme di vita completamente differenti, irriducibili alla classificazione attuale degli esseri viventi. La corrispondenza tra parte e controparte, considerate in quel caso secondo la metafora della cera e dell'anello, aveva impedito di riconoscere nell'impronta arti e antenne degli argilloscisti che invece appartenevano al fossile reale, il cui piano anatomico era sconosciuto. La pratica dell'estrazione e i problemi epistemologici a essa relativi sono descritti in Stephen J. Gould, *Wonderful Life. The Burgess Shale and the Nature of History*, trad. it. di Libero Sosio, *La vita meravigliosa. I fossili di Burgess e la natura della storia*, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 95-96.





naturale qualcosa che è già naturale. Nel *Lenz* di Büchner – secondo Celan «il poeta della creatura» –, l'arte è «un'esperienza vissuta», quella della volontà per cui «qualche volta si vorrebbe essere un volto di Medusa per mutare in sasso» due ragazze viste da Lenz annodarsi i capelli mentre attraversava la valle. Questa esperienza vissuta, raccontata dal personaggio di Lenz in prima persona, è intesa da Celan in modo particolare. In essa gioca un *man*, un 'si' impersonale:

Notino, prego, Signore e Signori: «Si vorrebbe essere un volto di Medusa» per... afferrare come naturale, tramite l'Arte, ciò che naturale è.

Beninteso; *si* vorrebbe non significa qui: *io* vorrei.

È come un porsi fuori dell'umano, un trasferirsi, uscendo da se stessi, in un dominio che converge sull'umano ed è arcano – il medesimo in cui sembrano essere di casa la figura scimmiesca, gli automi e con questo... ah, anche l'Arte<sup>68</sup>.

Questo trasferimento fuori di sé, «che converge sull'umano ed è arcano», coincide con lo stato dell'artista: «Chi porta arte negli occhi e nella mente, [...] costui è dimentico di sé»; «Arte crea lontananza dall'io»<sup>69</sup>. A partire da tale stato dell'artista, che è una determinata distanza da sé, Celan chiede: non è che forse la Poesia, come l'Arte, «raggiunge assieme a un io dimentico di sé quell'alcunché d'arcano e straniato, e si rende – ma dove? ma in che luogo? ma con che cosa e in quanto che cosa? – si rende nuovamente libera?»<sup>70</sup>. Il carattere sempre aperto dell'interrogazione svolta da Celan deriva certamente dall'aspirazione utopica del suo pensiero, ma deriva in misura altrettanto forte dallo studio delle morfologie naturali che intagliano nelle sue figure un interno dalla forma vuota. Nel linguaggio di *Sprachgitter*, l'interno vuoto è detto un centro «mobile, ospitale». È questo centro mobile, questa pausa di silenzio e cesura tra mondo naturale e segni culturali a costituire una riserva di possibilità etiche, finora inattuata nella storia umana. E se questa forma vacante è stata mutuata dall'attenzione di Celan per la pratica di estrazione dei fossili, che sono «le date» della storia della Terra, quel che si trova esposto nella scelta di questa struttura è una legalità naturale che l'arte di Celan continua a opporre all'illegittimità politica.

<sup>68</sup> M, p. 9.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>70</sup> *Ibidem*.





## ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

- BP La Bibliothèque Philosophique.
- BPC Fondo Bibliothek Paul Celan Nel Deutsches Literaturarchiv, Marbach a.N. (DLA-Marbach).
- DG Paul Celan, *Die Gedichte*, hrsg. und komm. v. Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003.
- GW Paul Celan, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hrsg. v. Beda Allemann, Stefan Reichert, unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2000.
- M Paul Celan, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, trad. it. e cura di Giuseppe Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, (= GW III, pp. 153-203).
- SG Paul Celan, *Sprachgitter*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. 2, hrsg. v. Beda Allemann, Stefan Reichert, unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2000.
- TCA M Paul Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, Tübinger Ausgabe, hrsg. v. Jürgen Wertheimer, Bernard Böschenstein, Heino Schull, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999.

