

Paul Celan

**La poesia come frontiera
filosofica**

a cura di Massimo Baldi e Fabrizio Desideri

© 2008 Firenze University Press

Studi e saggi 65

ISBN: 978-88-8453-791-1

Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze ITALY

<http://www-fupress.com/>

ISBN: 978-88-8453-791-1

Sommario

introduzione <i>Massimo Baldi, Fabrizio Desideri</i>	VII
Prima Parte	
Tra critica e testimonianza: Maestri dell'interpretazione Tracce di un cammino nel niente nell'opera tarda di Paul Celan <i>Giuseppe Bevilacqua</i>	3
Disfare la lingua, fare la poesia <i>Jean Bollack</i>	15
involuzione <i>Bernhard Böschenstein</i>	27
Seconda parte	
Interrogazioni filosofiche <i>Fadensonnen</i> . Il pensiero poetico al di là di luce e suono <i>Massimo Baldi</i>	37
Dall'io all'altro. Lévinas lettore di Celan <i>Francesco Camera</i>	47
Paul Celan. Il male e la luce <i>Roberto Carifi</i>	65
Il Meridiano e la croce della poesia <i>Fabrizio Desideri</i>	69
Pietre - per Paul Celan <i>Filippo Fimiani</i>	77
<i>Orthotes onomaton</i> . Celan, Hölderlin e i Greci <i>Andrea Mecacci</i>	97
La data, l'orologio e lo spazio-tempo della poesia <i>Marianna Rascente</i>	113
Antropologia utopica. Paul Celan e Oskar Becker <i>Salvatore Tedesco</i>	123
Terza parte	
Lecture: tra testualità e comparatistica La poesia di Paul Celan. estrema affermazione di un «dire naturale»	141
<i>Roberto Bartoli</i> L'altro meridiano. <i>Aktualisierung</i> , tempo e metafora in Paul Celan e Nelly Sachs	147
<i>Irene Fantappié</i> Le città dell'artista da giovane. Czernowitz/Cernăuți, Bucarest	163
<i>Camilla Miglio</i> All'altezza del profondo. Una rilettura della poesia <i>Die Posaunenstelle</i>	187
<i>Massimo Pizzingrilli</i> Notizie sugli autori	203
Indice dei nomi	207

PIETRE - per Paul Celan

Filippo Fimiani*

Il cuore [...] soltanto quando è spezzato, batte il proprio ritmo; se non si spezza, si pietrifica. La pietra che ci cade dal cuore è quasi sempre quella in cui il cuore si era quasi trasformato.

Hannah Arendt, gennaio 1954

1. In una lettera dell'8 dicembre 1969, Paul Celan scrive a Ilana Shmueli: «le strade di Parigi – anche loro hanno nutrito i miei deliri [*meine Wahnvorstellungen genährt*], con tutto, con quasi tutto quello che sanno dire – , le strade di Parigi mi sono diventate indifferenti [*gleichgültig*], non amo più, lo giuro, questa città, ma quando verrai potrai attirare, estrarre con i tuoi occhi qualcosa, che illuminerà una traccia di vita [*hervorlocken, hervorholen mit Deinen Augen, das eine Lebenspur erhelf*]».

L'intimità sentimentale di queste parole ci tiene certo a distanza, ci trattiene, con una pena ottusa, in una discrezione insormontabile; ma la loro intensità patetica ci costringe alla prossimità, ci impone, con la penna affaticata, un'interpretazione inaccessibile ma necessaria, qualcosa come una riflessione esausta sulla latenza. Di queste frasi, non si tratta certo né di scardinarne il lessico privato, se tale può esser mai quanto due amanti si dicono e si tacciono, e si ridicono, in una corrispondenza, né di incarnarne la tonalità emotiva con un *Mitleid* impossibile ma insopprimibile – chi lumeggerà, e leggerà, per noi le nostre impronte segrete e deposte nei luoghi d'una città d'affezione, Parigi e non solo? In queste frasi celaniane, bisogna invece ritrovare una spia d'una *poetica della testimonianza*, se non d'una *poetica dell'archivio* – un archivio non visuale ma immateriale di formule patetiche, un palinsesto mnestico d'impronte emozionali e tracce psichiche, di gesti dell'anima –, e un indizio d'una riscrittura originale e d'una ripetizione inedita tutta da assumere, pensare, interpretare.

Difatti, nelle parole di Celan, alla *delega testimoniale*, s'intreccia un *dialogo testuale*. Affidata, per amore, alla seconda persona, a un "tu" finalmente unico teste, l'evidenza autoptica, oculare, del biografico e dei suoi traumi, è così differita, è in mora nei confronti di un terzo, di un testo o di più testi. E tale posticipo, in cui consiste propriamente l'eticità della lettura, non solo dissuade ad accettare una presunta destituzione definitiva della rammemorazione, ma diffida ad accentuarne la presuntuosa e sola dimensione auto-biografica.

Nell'allitterazione introdotta dall'avverbio *hervor*, a rimarcare il risucchio di un portar-fuori, a rilevare nella dizione lo strascico d'un movimento di estroflessione ed esteriorizzazione innanzitutto non acustica ma visiva (sicché *erhellen* è colpo di coda sonoro di *hervorlocken*, *hervorholen*), rimbomba infatti l'eco di Baudelaire¹: «Pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, leggiamo in *Le peintre de la vie moderne* (1863), il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite». E se con Baudelaire rileggeremmo ancora una volta Benjamin², dovremmo comunque denunciare che, nelle parole di Celan, non c'è alcuna possibilità né d'uno sguardo fisiognomico premuroso di ritrovare e custodire tracce – materiali, culturali, gestuali e psichiche – d'una modernità eroica, insieme classica e anti-classica, né d'uno sguardo minuzioso capace di descriverne la *fugitive beauté*, di fare la storia della corrispondenza espressiva tra mondanità ed esser fuori moda, tra contemporaneità e ciò che è stato, di rivivere empaticamente – fino al contatto, tattilmente – le forme di vita della moda come formule di pathos dell'antico. In Celan, alcuna *topografia antropologica* della città né della memoria culturale, alcuna rammemorazione della formazione geologica propriamente moderna (quella di Zola, Hugo, Balzac, Du Camp, e poi di Breton, Aragon, Brassai, e prima ancora Atget etc.). Piuttosto, una *botanica* e una *petrografia* – se non una spettrografia istologica – dell'orrore³. Se nella corrispondenza con Ilana Shmueli compare spesso l'espressione *les pierres de Paris*, questa sineddoche, quasi un epiteto per antifrasi, non solo rimanda, per inversione negativa, alla *tzur Yisrael*, alla roccia di Israele, ma ricalca anche – in un altro giro babelico tra lingue e letture – le *Stones of Venice*, *Les pierres de Venise* di Ruskin nella traduzione proustiana del 1906. L'idiosincrasia non solo affastella idiomi: sventa utopie della memoria. L'espressione, quasi titolopastiche per una auto-biografia sempre come imminente ma invalidata, rievoca così certo «les pavés inégaux et brillants» di San Marco e *l'énigme de bonheur* che vi s'incarna nella *Recherche*, ma revoca senz'appello non solo la restaurazione d'un ricordo individuale e soggettivo nella *mémoire involontaire*, ma anche l'instaurazione d'una memoria finalmente storica e collettiva del

* Il saggio rielabora alcuni materiali di una prima, e assai più breve, sua redazione, "Die Gresprache, Tagrau. De la poésie et de la peinture chez Paul et Gisèle Celan", in J. Pigeaud (sous la direction de) *La couleur/Les couleurs*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 103-120. Si ringraziano il curatore e l'editore. Nel corso del presente lavoro, sarà usata la seguente abbreviazione, seguita da cifra romana per il volume e cifre arabe per il numero di pagine: GW = P. Celan *Gesammelte Schriften in sieben Bänden*, hrsg. von B. Badiou, J.-L. Rambach und B. Widemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000.

¹ Ch. Baudelaire *Œuvres Complètes*, II, éd. C. Pichois, Gallimard, Paris 1976, p. 695.

² W. Benjamin *Passagenwerk* (1938-1940), *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Th.W. Adorno und G. Scholem, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974-89, Bd.V, rispettivamente: [J 71,2], [J 59a, 5], [J 38a, 1], [J 76a, 4], [J 75, 3], su cui mi permetto di rimandare a F. Fimiani «Mondanità dell'antico», in *L'immagine rubata. Seduzioni e astuzie dell'ékphrasis*, A. Valtolina (a cura di), Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 65-89.

³ Le espressioni sono di G. Didi-Huberman *Ninfa Moderna. Essais sur le drap tombé*, Gallimard, Paris 2002, pp. 57-64, e di A. Lauterwein *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, Ed. du Regard, Paris 2006, p. 136.

popolo ebraico, o la riattivazione d'un *passé vertical* materiale e comune della città⁴.

Nelle strade d'una città, scriveva Musil, l'erba spinge lentamente tra le fenditure dei blocchi di pietra del selciato, incredibilmente fresca come un cadavere che appare poco a poco sotto la neve che si scioglie dolcemente⁵. Ma, tra le pietre di Parigi, tra rue d'Ulm e la place de la Controscarpe, e altrove ancora, s'inscena un'ossessione, rivive una memoria né individuale né collettiva – un'anamnesi forse morfologica della natura delle cose e del loro rivolgimento continuo, in cui si afferma, come dirà tante volte Celan, un'inversione non solo simbolica ma materiale, ontologicamente abissale, e propriamente anti-sublime, di cielo e terra, di alto e basso. Tra le strade di Parigi, sembra si aggiri Lucrezio⁶: «At collectus aquae digitum non altior unum, / qui lapides inter sistit per strata viarum, / despectum praebet sub terras impete tanto, / a terris quantum caeli patet altus hiatus, / nubila despicere et caelum ut videre videre (et) / corpora mirande sub terras abdita caelo.» Celan, *flâneur* antico sullo iato, sullo *Himmelsschlucht*, sulla ferita abissale del cielo sotto i piedi: «in me, scrive ancora il 6 marzo 1970⁷, s'aggira l'incorreggibile, il preistorico, l'acuto...» [*in mir geistert das Unverbesserliche, Vorzeitliche, Akute...*]. Alla *corrispondenza*, mortifera e plastica, tra *éternité et intimité* segnalata da Valéry in Baudelaire, si sovrappone, in Celan, la *sopravvivenza*, spettrale e minerale, insieme interiore ed esteriore, di una dimensione arcaica, forse di un dimenticato, *das Vergessene*, o di un non-elaborato psichico, forse di quell'*Unterwelt* la cui memoria morfologica patì già Kafka e risoffrirà poi Sebald⁸. E tuttavia, in Celan, scrive Jean Bollack⁹, «la memoria è nelle pietre». Ma di quale memoria si tratta?

⁴ «La ville où pas un pavé qui ne sonne un souvenir du passé, qui n'appelle, qui n'évoque, qui ne sonne le souvenir de la mémoire du passé, [...] où le moindre pavé de bois ne recouvre, arrête, bouche comme un bouchon la ligne verticale montante et remontante perpétuellement à jour, vivante, invinciblement, rebelle à mourir, et à disparaître, et à être effacée, sous les pieds, reparaissant toujours, comme la tache de sang (et c'est souvent une tache de sang) du souvenir d'un événement du passé qui a été toujours capitale dans l'histoire du mode [...], ville moderne, ville antique; la première des villes modernes du monde, comme moderne, la première des villes antiques, comme antique; après Jérusalem et Rome [...]». Così il bergsoniano eterodosso Charles Péguy, «De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne devant les accidents de la gloire temporelle» (1907), *Œuvres en prose Complètes*, éd. R. Burac, II, Gallimard, Paris 1988, pp. 728-9..

⁵ La frase di Musil, tratta dal §114 di *Der Mann ohne Eigenschaften* e da me parafrasata, compare significativamente in esergo della prefazione di Alain Tapié al catalogo della mostra al Palais des Beaux-Arts de Lille, *L'Homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXe siècle*, Somogy, Lille 2007.

⁶ Ecco la traduzione di Luca Canali dei vv. 414-419 del Lib.IV del *Rerum Natura*: «Ma una pozzanghera d'acqua non più profonda d'un dito, / che ristagni tra le pietre sul lastrico d'una via, / offre una vista di tanta profondità sotterranea / quanto è alto l'abisso del cielo che si spalanca sulla terra; / in modo che ti sembra di scorgere giù in basso le nubi e il cielo, / e i corpi prodigiosamente andati a celarsi dal cielo sotto la terra.»

⁷ La frase di Musil, tratta dal §114 di *Der Mann ohne Eigenschaften* e da me parafrasata, compare significativamente in esergo della prefazione di Alain Tapié al catalogo della mostra al Palais des Beaux-Arts de Lille, *L'Homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXe siècle*, Somogy, Lille 2007.

⁸ Cfr. W. Benjamin «Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages» (1931), *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. II.2, pp. 430-1.

⁹ *Vocabulaire Européen des Philosophies*, sous la direction de B.Cassin, Seuil/Le Robert, Paris 2004, p. 773, voce «Mémoire».

Tra gli oggetti esposti nelle mostre su Paul e Gisèle¹⁰, c'è un ciottolo con un verso autografo da *Le Dentelles de Montmiral* della raccolta *La Parole en archipel* (1962) di René Char: «Il n'y pas de repli, seulement une patience millénaire sur laquelle nous sommes appuyé». Ora, tale sentimento della *physis* e d'una temporalità per così dire *porosa* tra natura e cultura, tra regno organico e inorganico, vegetale, minerale e animale, sentimento messo in figura dalla poetica ilozoista di Char, è del tutto assente in Celan. Certo, conta qui anche l'abbandono definitivo d'un certo surrealismo, e d'un certo suo ambiguo radicamento nella *Romantik* – si pensi alle dichiarazioni programmatiche di Max Ernst a Giacometti a Moloja nell'estate del 1935: lo scultore si limita a incidere sulle pietre una scrittura segreta, geroglifica (le rune, i segni alfabetici dell'antica scrittura germanica), si accontenta d'«inscrire le destin de l'homme dans la nature tout en signifiant, dans la permanence de celle-ci, la succession des civilisation, chacune effaçant, oubliant puis redécouvrant les précédents»¹¹. Se già negli anni '30 Lewis Mumford¹² denunciava che le pietre ci danno un falso sentimento di continuità e una falsa assicurazione di vita, giacché, intese come elemento basilare d'ogni monumentalità e come tipo paradigmatico d'ogni immagine sostituiva, instaurano una falsificante funzione suppletiva e compensatrice di fronte al passato e all'assenza, in Celan, se ci fosse una poetica morfologica, come non è, sarebbe tutta nell'orizzonte d'una poetica e d'una politica del *Gegen* – della *contro*- e dell'*anti*-memoria.

Le pietre, così ossessivamente presenti nella sua scrittura pubblica e privata, sono meno metafore o simboli la cui polisemanticità sarebbe certo da interpretare esegeticamente¹³, che figure d'una retorica del *Gegen*. Sia essa una «rhétorique devenue matière» – come i ciottoli di *Le parti pris des choses* di Ponge o le crudeli *Buchenwald stones* di Pascal Convert, forme geologiche in oro annerito e come negato a tutti i *decolletés*, elementi scampati al disastro e rinominate, con Dostoïevski, *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*, residui minimi ma indistruttibili malgrado tutto, ciò che resta

¹⁰ *Auf der Spur deiner Hände. Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan*, Eine Ausstellung des Freien Deutschen Hochstifts und der Suhrkamp Verlags im Goethe-Haus, Frankfurt, 23. April bis 24. Juni 2001, hrsg. von B. Badiou und B. Wiedeman mit Ch. Perels, Frankfurt am M., Freies Deutsches Hochstifts, 2001; *A l'image du temps – Nach dem Bilde der Zeit. Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan*, Ausstellung im Hölderlinturm, Tübingen, von 18. März bis 30 September 2001, hrsg. von V. Lawitschka mit E. Celan und A. Badiou, Egingen, Isele, 2001; *Desde el puente de los años. Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 23 Septiembre-31 Octubre 2004, directo por B. Badiou y F. Jarauta, Circulo de Bellas Artes, Madrid 2004.

¹¹ C. Carole Gidion-Welcher *Contemporary Sculpture*, Georges Wittnborn, New York 1960, su cui G. Maldonado *La Cercle et l'Amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 30*, INHA, Paris 2006, pp. 103, 112 sgg..

¹² L. Mumford *The Culture of Cities* (1938), University of Chicago Press, Chicago 1948, pp. 434-8.

¹³ Ma se Agostino (*De doct. Christ.* XXI, 13) ci avvisava che *Res* sono tutti gli oggetti non impiegati per esser segno di altra cosa, e citava proprio l'esempio d'una pietra, ma «non quella pietra sulla quale Giacobbe posò la sua testa (*Gen.* XXVIII, 11)», bisognerebbe considerare gli elementi delle cerimonie funerarie ebraiche di accompagnamento dei morti (*levayat ha-meyt*) durante il primo anno della scomparsa (*Yahrzeit*), ovvero la deposizione di piccole pietre (*dofek*) sul sepolcro o "monumento" (*matzevah*). Sul presunto statuto sostitutivo di tali pietre deposte, Th. Reik *Pagan Rites in Judaism*, Farrar, Straus and Company, New York 1964, pp. 44 sgg...

«comme le lendemain de la révolution» o della fine della storia¹⁴ –, o sia essa una retorica dell'inversione – come negli anti-monumenti, dagli anni ottanta in poi, di Horst Hoheisel a Kassel, dal *Brandenburger Tor* alla *Denk-Stein Sammlung*, o di Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz ad Amburgo o Sarrebrück, da *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus* a *Platz des unsichtbaren Mahnmals*, o di Christian Boltanski, specie la *Missing House* di Hamburgerstraße a Berlino: tutti allestimenti d'*incontri contro* o di *anti-incontri* tra opere e pubblico, tutte scene mnestiche invisibili senza spettatori o interpreti, tropi antifrastici d'un ribaltamento costruttivo, simbolico e percettivo, della verticalità e della frontalità monumentale e della sua fruizione sociale¹⁵ –

2. Secondo la metafora condivisa da Freud, Benjamin e, tra gli altri, Seamus Heaney, il poeta, giacché rinegozia la sua pratica e la sua forma di vita tra *Erinnerung* e *ausgraben*, è un geologo o un archeologo. È impegnato, cioè, in una riscoperta sempre differita, in una esumazione protratta di qualcosa nascosto sotto terra – non necessariamente dentro una tomba –, in una approssimazione inconclusa al luogo in qualcosa è accaduto; è indaffarato a metterlo sottosopra, questo luogo insieme materiale e favoloso, fino forse a sfigurarlo completamente, per cercare di recuperare qualcosa che è può esser perduto per sempre. Il poeta, è un cartografo intento a ridisegnare «la carta geografica per bambini», la carta delle sue origini di cui parla // *Meridiano*. Allo stesso modo, è tutto preso a decifrare la genealogia d'una «araldica di cicatrici», totalmente opposta ad ogni «héraldique d'avant le Blason», come quella che un altro surrealista, Roger Caillois, immagina, appunto in sintonia con Ernst, dopo le *Images made by chance* e le suggestioni leonardesche¹⁶. Ma lo sguardo del poeta è, per Celan, senza oggetto. Il suo occhio, tutt'intento nello sforzo di leggere e dunque d'intendere il senso pur mutilato di qualche segno¹⁷, si posa prima di tutto sulla realtà grafica e su ciò che la mano sta tracciando, si avvicina, presbite e infantile, alle segnature che sta scrivendo, tocca infine il materiale stesso del grafico, appoggia il suo bulbo sulla griglia della lettera delle parole di cui noi leggiamo già in *Sprachgitter*: «Occhio tondo tra le sbarre. // Palpebra, sfarfallante animale, / voga verso l'alto, / fa passare uno sguardo»¹⁸.

¹⁴ M. Blanchot «La littérature et le droit à la mort» (1947), *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949, pp. 91, 97. Si potrebbe rileggere così, a partire dalla ricezione di Hegel, la relazione tra fine o naturalizzazione della storia, empatia o "partecipazione" magica con l'inorganico; cfr. W. Perpeet, *Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 11/2, 1966, pp. 193-216.

¹⁵ Di *anti-Memory* e *anti-Monument* discutono, tra gli altri, G. H. Hartman «Darkness Visible», in Id. (ed.) *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, Cambridge, MA., Blackwell 1994, pp. 10 sgg., e J. E. Young *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1993, pp. 310 sgg... Ho avviato un'analisi di tali questioni in un seminario dal titolo *Du témoignage, de la mémoire et de l'oubli de l'image: la crise du lieu de mémoire*, tenuto nell'autunno 2006 per l'Ecole Doctorale de Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.

¹⁶ *Narbenheraldik*, in GW VIII 263. L'espressione di Georges Huguet concerne *Pierres* (1966) e *L'écriture des Pierres* (1970) di Roger Caillois.

¹⁷ P. Celan *A' la pointe Acérée*, in GW I 251.

¹⁸ P. Celan *Sprachgitter*, in GW I 167. (trad. di G. Bevilacqua in P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, p. 430). Si veda anche G. Celan-Lestrangé,

Scomparsa la cosa designata e connotata, sepolto il riferimento, perduto il contesto della sua genesi e persa l'intenzione in un'attenzione aspettuale sempre disattesa, il poeta è ricondotto all'essere fattuale del testo, alla materialità della traccia della scrittura. O di altri medium e mezzi espressivi: la pittura, infine «fondo» su cui riconfigurare e sfigurare tematiche e miti iconografici nazisti, come tante volte in Kiefer; o il film, come in *Nuit et Brouillard* di Alain Resnais, di cui Celan traduce il testo di Jean Cayrol nel 1956 e lo riprende in *Engführung* due anni dopo. La densità materiale, quasi tattile, del campo visivo, è, qui come là, pur nella differenza di supporti e dispositivi materiali di produzione e fruizione dell'immagine, il luogo di un non-paesaggio per una visione ravvicinata che mette a disagio la competenza percettiva dello spettatore, che lo costringe quasi a una immersione nelle suture del terreno, nelle ferite aperte della terra su delle immense cerniere, oppure tra gli strati orizzontali, come i listelli dei vagoni usati per la deportazione, chiusi sopra occhi feriti e ciechi¹⁹. La sintassi e la lettera, in ultima analisi il segno grafico in quanto tale, sono il luogo materiale, oggettuale e percettivo di una regressione mai definitiva di un paesaggio visuale – naturale, grafico ma allo stesso tempo linguistico – dagli elementi lessicali e morfologici minimi, dai tratti residuali, dove il soggetto di osservazione e di parola non arriva quasi più a trovare identità e posizione. Una poesia inedita del dicembre 1968 afferma molto bene questo stato della lettera quasi calligrammatico: «Le ventose isoglosse, semioticamente / scolorite e trascolorate; / sintagmi, sintagmi; / un codice nomade, su assi di stelle fisse; / una catena segnava, alata di ferite»²⁰. La palese interpolazione del gergo heideggeriano – notoriamente *Wegmarken* – non solo denuncia la perversione del cammino verso il linguaggio in esodo dalla lingua e, perfino, dalla sua morfologia, ma ne visualizza espressionisticamente gli effetti, debolmente ma decisamente simbolici e iconografici, per il lettore. È, dunque, assai significativo che le parole celaniane risuonino ancora in un poema di quasi vent'anni dopo di Sebald, *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*²¹. Nell'autore di *Luftkrieg und Literatur*, la difficoltà a riconoscere «le vertebre alate della preistoria» [*geflügelten Wirbeltiere der Vorzeit*] e le «nervature della vita passata» è affare d'una scrittura ékhprastica per nulla avanguardista ma sobria e come sospesa [*vor mir in einem Bild*, scrive Sebald], insomma d'una presentazione in immagine irrisolta ed ambigua, insieme ipotiposi retorica d'una immagine paesaggistica presa dal vivo e descritta verbalmente, ed esposizione d'una immagine solo mentale.

Schwarzmaut, marzo 1969, nona incisione (anche in P. Celan – G. Celan-Lestranger, *Correspondance*, éd. B. Badiou et E. Celan, Seuil, Paris 2001).

¹⁹ Sulla contaminazione iconografica e ideologica del genere paesaggistico, D. Arasse, *Anselm Kiefer*, Éd. du Regard, Paris 2001, pp. 128-129; e A. Lauterwein, *op. cit.*, pp. 133 sgg., 143 sgg.. Gisèle intitolerà precisamente una incisione del 1957 *Spuren – Traces*, e un'altra del 1964 *Statt einer Inschrift (In luogo di una iscrizione)*. Cfr. P. Celan – G. Celan-Lestranger, *Correspondance*, cit., immagini 54 e 66. La presenza di Celan nel lavoro di Kiefer è costante e molteplice: da *Mohn und Gedächtnis / Engel der Geschichte* (1989), *Todesfuge* (1981 e 1990), *Schwarze Flocken* (2005) fino a *Für Paul Celan* (Galerie Thaddaens Ropac, Salisburgo 2005) e alla recente *MONUMENTA* (2007) al Grand Palais.

²⁰ P. Celan, *Sotto il tiro di presagi*, a cura di M. Ranchetti e J. Leskien, Einaudi, Torino 2001, p. 366.

²¹ W. G. Sebald *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (1988), Fischer, Frankfurt am Main 1995, p. 71.

Se il lettore del poema elementare di Sebald non riesce allora ad ancorare l'immagine verbale a un referente naturale o pittorico, quello di Celan non può non ritrovare in Gisèle²² dei vortici di segni neri quali equivalenti grafici del *Silbenflug*, del «volo di sillabe» della lingua disarticolate del poeta – segni neri come corvi: omaggio forse a Van Gogh²³, riscrittura visuale di motivi apocalittici²⁴, rfigurazione del patronimico stesso dell'ebreo e dunque traccia mnestica quasi lettrista di Kafka (*kavka* significa in ceco corvo e cornacchia), o di una metafora di Nietzsche finalmente letteralizzata²⁵.

3. Ma cosa – se, dentro le infinite crepe e fessure che infrangono la superficie di porcellana della neve e della crosta terrestre, se vicino alla superficie di rame, intagliata e incisa dall'artista visivo, non c'è niente da vedere, niente da dire, se non c'è nessun segreto o *promesse de bonheur*? Cosa – in fondo, tra le mille «faglie del morire» dentro le quali cadono e ricadono, «ciechi al mondo»²⁶, l'occhio e la parola del poeta e non solo?

Orizzontalità senza orizzonte né profondità, il non-paesaggio che le parole di Celan e le incisioni di Gisèle presentano, è un apeiron bianco e assoluto, fatto di «dune falcate, innumeri»²⁷. È la ripetizione continua del medesimo che supera ogni numerazione e nominazione (figura di un sublime aritmetico?): «Creta e calcina. / E ghiaia. / Neve. Ed altro bianco ancora»²⁸.

È la «neve delle cose taciute»²⁹ e sottratte alla vista, delle cose «per nulla scritte»³⁰, delle «cose non scritte, indurite / a linguaggio»³¹. Queste non-scritture sono quasi-segni, sono segni «neri, / come la ferita del ricordo»³²; e, al posto dei colori di tempere e della pittura a olio, ci ricordiamo l'elogio che Gisèle fa de «l'infinito che va dal nero al bianco»³³. In nome quindi di una grafia crudelmente precisa e senza pentimenti, si tratta, per Paul e Gisèle, di segni neri costantemente e perpetuamente «dipinti dal pensiero», sottratti all'operosità fabbrile dell'artefatto ma anche alla naturalità del paesaggio, e che non arrivano mai ad essere leggibili. Se per Benjamin il compito dello storico è *leggere ciò che non è mai stato scritto*, anche Celan denuncia l'«illeggibilità di questo / mondo»³⁴. Ci mostra il biancore della neve, delle ceneri e delle ossa, delle pietre, di ciò che precede o succede ai paesaggi e ai colori della storia. Con lo scopo, già da sempre mancato, di ristabilire un suo proprio paesaggio di dolore, il poeta è rbdomante che si sforza di

²² Cfr. di G. Celan-Lestrangle *Le filets encore - Die Netze wieder* (1963), *Ames – Seelen* (1963), *Le filets se formant - Zusammenschlagende Flut* (luglio 1967, incisione inizialmente intitolata *Depart*), e *Schwarzmaut* (marzo 1969, undicesima incisione).

²³ A lui Celan consacra almeno due poesie, *Unter ein Bild* (GW I 155) e *Vom Anblick der Amseln* (GW II 94).

²⁴ Cfr. *Is.* 34,11; *Lc* 12,24; *Gen.* 1,12.

²⁵ «Senti i corvi gracchiare – leggiamo ne *Lo spirito libero* – / sciamando in frulli al vento verso città. / Presto verrà a nevicare / beato chi ora ha – un suo posto da abitare».

²⁶ P. Celan, *Schneebett*, in id., *Poesie*, cit., p. 282.

²⁷ P. Celan, *Weiss und leicht*, in id., *Poesie*, cit., p. 276. Cfr. di G. Celan-Lestrangle *Les filets encore – Die Netze wieder* (1963) e *Les dunes toutes proches – Dünennäbe* (1963).

²⁸ P. Celan, *Flugelnacht*, in id., *Poesie*, cit., p. 216.

²⁹ P. Celan, *Mit wechselndem Schlüssel*, in id., *Poesie*, cit., p. 188.

³⁰ P. Celan, *Windgerecht*, in id., *Poesie*, cit., p.284.

³¹ P. Celan, *A la pointe acérée*, in id., *Poesie*, cit., p. 430.

³² P. Celan, *Schwarz*, in id., *Poesie*, cit., p. 594.

³³ P. Celan – G. Celan-Lestrangle, *Correspondance*, cit., p. 484.

³⁴ P. Celan, *Unlesbarkeit*, in id., *Poesie*, cit., p. 1108.

comprendere «la leggibile messaggera di grumi di sangue», «l'innevata», la «terrosa», la morte che «è da decifrare» ancora e sempre³⁵ – il poeta è «caricato di segnali» e «collettore / di segnali»³⁶.

La monotonia senza orizzonte della neve annulla del tutto il riferimento, non permette alcuna ricostruzione, nemmeno ipotetica, eppur la esige, non consente alcuna carta o ispezione, eppure la pretende. Nessuna proiezione e colorazione emotiva – un'empatia mutilata ma sensibile, come con un arto fantasma. Il bianco-grigio della pasta di polvere e cenere, indurita in neve, è, secondo Celan, la qualità senza qualità di un materiale ostico a ogni immaginazione poetica o onirica, un elemento né naturale o archetipico, né storico o antropologico³⁷. Un quasi-niente refrattario all'istituzione stessa di ogni monumentalità, e che tuttavia non cessa di richiamare a una rammemorazione, non a un ricordo, d'interpellare un'eredità e un dolore condivisibili. Come fare di questo quasi-niente il materiale di una immaginazione poetica responsabile e di una memoria vivente? C'è neve, non senso, e soprattutto non simbolo³⁸. La neve, dice Blanchot, è un luogo «che ha un nome, che non ne ha», e il suo colore è «il bianco che è in fondo a ciò che è senza fondo». Il bianco illimitato, l'illimitatezza del bianco, è uno spazio non orientato, infernale, che annulla le coordinate spaziali elementari impegnate dal corpo vivente, eretto di fronte all'orizzonte, che appiattisce la verticalità significativa all'orizzontalità senza limiti, che annulla l'erezione simbolica dei segni e dei luoghi nella loro disseminazione al suolo, in una piatezza insignificante, terra terra; il bianco illimitato, l'illimitatezza del bianco, non è né la natura né la storia, né la storia divenuta natura, ma come Celan afferma ancora con Benjamin, e come dirà poi Zanzotto, o Sebald, *preistoria*³⁹.

Celan parla anche di *pre-scrittura*⁴⁰, da intendere forse come una archi-scrittura non umana, come un grafismo biologico o minerale, come le fissurazioni e gli intagli messi in opera da Gisèle, che marciano come fili e filamenti le sue composizioni e ci fanno appena appena immaginare biopsie, esami istologici, e ingrandimenti microscopici di materiali inorganici⁴¹.

Pensiamo dunque a una scrittura naturale e originaria, inintenzionale, immaginiamo una iscrizione illeggibile, una fissurazione di crepe e fenditure, di ferite, ta diechonta, nel pane o nei fichi maturi, segni per le meditazioni di

³⁵ P. Celan, *Schieferäugige*, in id., *Poesie*, cit., p. 672.

³⁶ P. Celan, *Baken-*, in id., *Poesie*, cit., p. 940.

³⁷ Non ci è concesso, insomma, leggere Celan nel quadro di una fenomenologia della immaginazione materiale o, per evocare il libro del 1962 di G. Durand, d'una *Psicoanalisi della neve*.

³⁸ Per l'immagine della caduta della neve come simbolo della caducità dell'umano in generale si rilegga, ad esempio, il celebre finale del racconto *The dead* (1904) di Joyce: «Alcuni colpetti leggeri sopra il vetro lo fecero girare verso la finestra. La neve aveva ricominciato a cadere. Guardava insonnolito i fiocchi, argentei e scuri, cadere obliquamente contro il lampione. [...] La sua anima svanì lentamente mentre udiva la neve cadere debolmente attraverso l'universo e debolmente cadere come l'ultima discesa della loro ultima fine su tutto ciò che vive e che è morto» (trad. Giovanni Iannaccio). Cfr. D. T. Schwarz «A critical history of *The Dead*», e J. P. Riquelme «For Whom the Snow Taps», in J. Joyce, *The Dead*, edited by D. R. Schwarz, St. Martin's Press, Boston 1993; pp. 63-84 e 219-234.

³⁹ P. Celan, *Aus der Vergängnis*, in GW II 387.

⁴⁰ P. Celan, *Wirk nicht voraus*, in GW II 328.

⁴¹ Cfr. G. Celan-Lestrange, *Propos d'une île – Inselrede* (febbraio 1969), così come *Schwarzmaut* (marzo 1969), dodicesima incisione.

Marco Aurelio ma anche Thomas Mann – che cita senza dirlo le *Memorie* (III, 2) ne *La Montagna Incantata*, riletta da Celan nel 1966. Sicché queste marcature insieme di vita e di morte sono i segni espressivi naturali d'una fisiognomica su cui si attardano inutilmente tanto il lavoro del lutto, quanto l'attenzione aspettuale o l'imitazione estetica, sono i segni d'una presentazione – nel senso di *Darstellung* – tanto d'un informe biologico, quanto d'una ornamentalità sensibile elementare.

4. E tuttavia c'è della poesia, essa arriva. *Come* – la presa di parola del poeta? L'avvenimento aleatorio della parola dice anche l'istituzione fragile dell'io, poiché «noi non possediamo un nostro io, ci viene dall'esterno, portato dal vento»⁴², probabilmente da ciò che Ezra Pound⁴³ avrebbe chiamato «the eternal moods of the bleak wind» dell'antichità. Dire qualcosa a se stesso come ad un altro, dirsi, darsi del tu, e dire alla fine la propria voce turbinata da un soffio siderale, dallo *Strahlenwind* del linguaggio: «a seconda del vento che via ti spinge / s'aggruma attorno alla parola la neve»⁴⁴. O dal soffio umorale, ai limiti del biologico e del creaturale, pneuma corporale e ventriloquo regredito a glossolalia terrestre e finalmente materiale, inorganico: «Le viscere della pietra di suono, // in danza calpestate nella luce // dell'astro di miseria»⁴⁵.

A breath thou art, dunque, una voce senza colori, e tuttavia opposta a un'altra voce, anch'essa scolorita ma opaca e doppia. Poiché, per azzardare una tipologia davvero minima dei soggetti d'enunciazione, ci sono ben due voci senza sostanza né auto-affezione: da un lato, la voce del poeta e dell'ebreo Paul Celan, e, dall'altro, la voce dell'eroe e del greco Ulisse, il cui piacere di parlare è l'instaurazione fittizia del sapere e della riflessione, apparentemente emancipata dall'*actio* retorica e persino dall'eloquenza silenziosa dei gesti e della variazione dei colori della dizione. Uscita la «grande voce» dal suo petto, Ulisse è immobile, lo sguardo obliquo e meditativo verso la terra esprime falsamente «non sapere che dire», si atteggia come «un uomo imbronciato [...] o che ha perso il suo spirito», che si vieta l'interazione visiva faccia a faccia con gli altri e tuttavia pronuncia «parole che cadono simili a fiocchi di neve», allo stesso tempo leggere e pesanti come dei cristalli di linguaggio dal cuore di ghiaccio, impalpabili e fragili nell'aria ma dense e infrangibili quando arrivano a destinazione, quando ricoprono tutto con un manto che cambia completamente le forme, che le nasconde e le imprigiona tutte insieme, come un sudario definitivo sugli avvenimenti, una cripta linguistica, una tomba ciarlina – una chiacchiera senza verità opposta alla pratica della *parresia* del dire socratico.

⁴² H. Von Hofmannsthal, *Gespräch über Gedichte* (1903), in *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, trad. a cura di Gabriella Bemporad, Adelphi, Milano 1991, p. 178.

⁴³ Alludo a E. Pound, *Doria*, scritta per la moglie nel 1900: «Be in me as the eternal moods / of the bleak wind, and not / as transient things are -- / gaiety of flowers. / Have me in the strong loneliness / of sunless cliffs / And of grey waters. / Let the gods speak softly of us / in days hereafter, / the shadowy flowers of Orcus / Remember Thee».

⁴⁴ P. Celan, *Mit wechselndem Schlüssel*, in id., *Poesie*, cit., p. 188.

⁴⁵ P. Celan, *Sotto il tiro di presagi*, cit., p. 144. Su una *historical poetics of the air*, si leggeranno i lavori di Steven Connor.

Tutt'altro è l'atto fonetico del poeta di cui ci parla Bonnefoy, che è il «qui» abitato dall'«altrove»⁴⁶, il luogo organico e biologico dello scambio respiratorio della vita e della morte, il luogo carnale dove noi tocchiamo fisicamente e mortalmente ciò che ci oltrepassa: «e quando di colpo il laggiù ci manca poiché qui c'è la neve, la brusca e piena neve con del vento, che ne rimescola la luce, ecco infine che l'orizzonte è con noi, lo tocchiamo, lo attraversiamo e riattraversiamo alla cieca, ne beviamo l'aria fresca, è la felicità della neve».

In memoria del Salmo CXXXVII e della sua citazione all'inizio del *Romanzero* (vv. 1-4) di Heine (al quale aveva reso omaggio nel giugno 1960 con Nelly Sachs), Celan avrebbe probabilmente sottoscritto questa invocazione: «Che la mia lingua resti incollata al mio palato, se mai ti dimenticassi – Gerusalemme». La bocca, organo e metafora dell'esperienza e della dizione poetica, non è il luogo d'una articolazione tra l'interno e l'esterno, tra cuore e ragionamento, come per Ulisse e Socrate, ma d'una sopravvivenza che non permette né interiorizzazione, né memoria o nostalgia. Come assumere e assimilare un pasto di neve?⁴⁷ Come farne un nutrimento per l'anima? Come fare intorno a questo pasto incommestibile un focolare, una casa, una comunità? Come trasformare in ricordo l'evanescenza mai definitiva di un corpo nello spazio esterno? Su cosa gettarsi se un corpo non riesce ad alienarsi nel corpo estraneo e sostitutivo, nel supporto materiale e insieme culturale d'un monumento o segno funerario, ma è come incryptato in un elemento che non appartiene a nessuno? La neve, elemento non naturale o archetipico, né storico o antropologico, è refrattaria alla physis e alla storicità: pasta di polvere e cenere indurita, essa è completamente estranea ad ogni ambiente domestico e ad ogni forma di vita. Come articolare in bocca l'indicibile?

5. Come ha detto Peter Burke, i vincitori dimenticano – ma non i vinti. E Celan non si limita a donare la parola a chi è stato dimenticato, a chi è stato sottomesso – questa parola ancora dialettica sebbene postuma, vitale sebbene svelata in fin di vita e affamata. Non soltanto nel *Meridiano* il 'Gegenwort', la 'Gegenschrift', il 'Gegenüber', lo 'entgegen' della contro-immagine poetica dell'ebreo Celan non è, allora, la parola muta dell'emarginato ai bordi del politico, per dirla con Jacques Rancière, non è la parola reattiva di cui ci parlava già Adorno in *Kohldempfung*. «La lingua proletaria è dettata dalla fame. Il povero biascica le parole per saziarsi di esse. Egli attende dal loro spirito il valido nutrimento che la società gli rifiuta: e fa la voce grossa, arrotondando la bocca che non ha nulla da mordere. Egli si vendica sulla lingua, straziando il suo corpo che non gli è concesso di amare, e ripetendo, con impotente violenza, l'offesa che gli è stata inflitta»⁴⁸.

La *ripetizione* della parola di Celan è tutt'altro. In lui, ripetere è sia parafrasare che parodiare – e la controparola, il *Gegenwort*, è il luogo lessicale e sintattico, se non grafico e letterale, di uno scontro con una

⁴⁶ Y. Bonnefoy, *Remarques sur l'horizon*, «Anterem», n. 69, 2004, p. 49 (trad. di Feliciano Paoli).

⁴⁷ P. Celan, *Du darfst*, in GW II 11.

⁴⁸ T. W. Adorno, *Minima Moralia*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1954, p. 113. Cfr. J. Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, Paris 1998.

tradizione vivente divenuta un già-detto sterile, inattaccabile da qualsiasi innesto linguistico, duro come la crosta gelata della neve. Ma, allora, come mettersi in ascolto di questa dizione quasi afasica: «Tiefimschnee, / lefimschnee, / I-i-e.» («Infondallaneve, / dolneve, / o-e-e»)⁴⁹? E come non udirci e vederci la ripetizione parodistica di J-a J-a dell'asino grigio dello Zarathustra di Nietzsche, che taglia il suo «sì» all'assenza di Dio?

Del «pane da masticare con denti di scrittura»⁵⁰, assaporiamo l'aspro blasfemo, e sappiamo così l'esclusione di ogni possibilità di alleanza e di comunione. Dopo Auschwitz, come separare il nutrimento eucaristico dell'«in ore meo sicut mel dulce» dell'*Apocalisse*⁵¹? Come spezzare lo spirituale cibus interior, in grado di trasformare l'essere stesso che lo riceve e lo assorbe in sé? *Gustate et videte quondam suavis est Dominus*, dice il *Salmo XXXIII*, 9. Il nutrimento di neve di Celan, denuncia certamente l'interruzione di ogni trasmissione simbolica delle immagini sostitutive e funerarie a causa d'una disseminazione cannibalica e ubiquitaria dei corpi senza sepoltura in seno al non-paesaggio dei campi, e si oppone allo stesso modo alla manna che Dio ha donato al popolo eletto: è nutrimento apocalittico, a venire, sempre sospeso – come le nuvole di polvere e di neve, è inumana origine futura dell'uomo ridotto a non-uomo, è, in ultima analisi, *contro-utopica* perché *a-topica*, dunque agli antipodi sia della polvere della *Genesi*⁵², che del «nutrimento delle nuvole» di Benjamin, evocato in Russia nel 1930.

Antidoto ad ogni medicamento messianico e teo-politico, il pane ghiacciato di Celan è dunque un *anti*-nutrimento terrestre. Un «boccone / d'insepolta poesia / ha trovato dente e lingua»⁵³. La poesia – affare di «segnimorsi» (Zanzotto) al mutismo, di singhiozzi in chiosa, di fuoco e di tosse, di sincopi e di spasmi della fonazione. Rileggiamo queste parole del poeta italiano, così vicino a Celan: «Danza orale danza // del muscolio di tutta la bocca // come quella che intona intempora la fonetica poetica, // compensi prelievi e doseggiare, // mille lingue e a-lingue e a-labbra // argento neve nulla e anche meno // oppure neve e poi a-neve e a-nulla»⁵⁴

Le bocche e i denti, davvero ossessivi in Celan, i «morsi di agglomerazione glaciale» che sono le sue parole, sono stati evidenziati giustamente da Zanzotto e messi in relazione con una parola-chiave della tradizione speculativa e letteraria, da Vico a Dante, da Poliziano a Leopardi: *silva*. «Silva» o selva, ovvero figura della *materia non signata*, nel senso ontologico di materia informe, della *chôra* e della *hyle* nelle traduzioni del *Timeo* di Platone dopo Falcidio, ma anche, secondo Quintiliano, figura della segnatura stessa del supporto, del processo materiale e pulsionale della scrittura⁵⁵. Mi limito a citare una lettera non inviata a René Char in occasione della morte di Camus: «Il tempo si accanisce contro coloro che osano essere umani – è il tempo dell'anti-umano. Viventi, noi siamo morti, anche noi. Non c'è un cielo di Provenza; c'è la terra, aperta, e senza ospitalità; non c'è che

⁴⁹ P. Celan, *Keine Sandkunst mehr*, in id., *Poesie*, cit., p. 562.

⁵⁰ P. Celan, *Mit den Sackgassen*, in id., *Poesie*, cit., p. 1144.

⁵¹ *Ez.*, 3, 1-3.

⁵² *Gen.* 3, 19.

⁵³ P. Celan, *Landschaft*, in id., *Poesie*, cit., p. 598.

⁵⁴ A. Zanzotto, *La Beltà*, in id. *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori, Milano 1999, p. 324.

⁵⁵ Cfr. *Inst.*, X, 3, 17.

quella. Niente consolazione, niente parole. Il pensiero – è un affare di denti». Questa lettera, del 6 gennaio 1960, meriterebbe ben altri commenti, al di là d'una lettura tematica o stilistica; mi limito a richiamare l'*os cordis* e la «bocca del pensiero» di Agostino, al tempo stesso guardiana e dimentica dei sapori e dei ricordi⁵⁶. In Celan le ripetizioni e le manducazioni poetiche simulano l'*identità* e l'*originalità* di colui che parla attraverso una sostituzione fondamentale, qualcosa come una de-soggettivizzazione plurale del soggetto d'enunciazione, come una traduzione nella sua propria lingua di un'altra lingua divenuta una lingua morta, come la ripetizione da parte di un intermediario di una parola non più in prima persona, come una ripresa da altri della lingua dell'Altro, e di se stesso in quanto Altro, alla fine scomparso – come le tracce della propria forma di vita deposte nell'inorganico metropolitano e affidate alla cura dello sguardo amoroso di Ilana Schmueli per essere, finalmente, restituite insieme segrete ed estranee, intime e impregnate di parole altrui⁵⁷.

6. A proposito della *sostituzione* come compito e gesto al di là dell'ontologia fondamentale, Blanchot, ne *L'espace littéraire*, riprende un celebre racconto di Tolstoj, che si svolge, anch'esso, in un paesaggio innevato. Lasciato il suo focolare, il ricco mercante Brechunov s'avventura nella natura selvaggia protetto dalla sua lussuosa pelliccia e sempre forte delle sue prerogative storiche, sempre arrogante e violento con il suo domestico Nikita. Ma, all'arrivo di una tormenta, quest'uomo patriarcale e autoritario si stende sul corpo morente di un *altro uomo*, diventa una sola cosa con lui, si fonde in lui, si sostituisce a lui. Brechunov diviene infatti la maschera mortuaria di Nikita; meglio: diventa il calco dell'altro al posto di lui stesso, diviene l'*imago* della sostituzione del «per-lui» dal «per-l'altro». Brechunov realizza in fondo la *mimesis* paradossale e monumentale della spoglia cadaverica e dell'immagine funeraria, che, come hanno mostrato Heidegger nei materiali del *Kantbuch* e, appunto, Blanchot, qui lontanissimo da Lévinas, rappresenta se stessa e nient'altro – in quanto imago, la sostituzione per incorporazione e mimesi assoluta dell'Altro-al-posto-dello-Stesso è dunque la presentazione di se stessa, nel senso della *Darstellung* e della figurabilità semiotica materiale in opposizione alla *Vorstellung*, alla rappresentazione e alla figurazione mimetica referenziale e illusionista⁵⁸.

Ora, per l'ebreo Celan, questa relazione pagana, ancora magica, tra sostituzione e immagine, questa imitazione intransitiva e opacizzata per

⁵⁶ Agostino, *Conf.*, X, 14, 21-22, *De Civ. Dei*, XX, 30, 21, e *Io* 4, 13 o 10, 8.

⁵⁷ Celan, a quel tempo, fa tradurre dagli alunni della Ecole Normale Supérieure di rue de l'Ulm «La mer au plus près. Journal de bord», ultimo saggio della raccolta *L'Été* di Camus, del 1954. Cfr. P. Celan – G. Celan-Lestrangé, *Correspondance - I*, cit., p. 112.

⁵⁸ Su questi tre livelli dell'immagine, al contempo fenomenologica, semiotica e psicanalitica, resta insuperabile la nozione di opacità elaborata da Louis Marin, messa qui in tensione con le riflessioni sul supporto di Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München 2001; ho sfrontato la scommessa teoretica in Heidegger, Lévinas e Blanchot in alcuni lavori in corso di pubblicazione: «Calque en rien. Plasticité, témoignage, substitution», Colloque International *Un siècle avec Lévinas: Lévinas en héritage*, UNESCO, Ministère de la Culture, Maison de l'Europe, Cluny, 14-25 luglio 2006, e «Plasticité de l'image, plasticité de l'être», Colloque International-Journées Mondiales de la Philosophie *Lévinas-Blanchot: Penser la différence*, UNESCO, Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, Paris, 13-16 novembre 2006.

contatto, è impossibile: non c'è nessuno in grado di stendersi su Nikita – non c'è Nikita. Senza oggetto, il poeta può solamente «modellarsi / sulle inconsistenze»⁵⁹, il soffio della sua parola può solamente adattarsi, farsi «il calco informe»⁶⁰ del vento congelato e pietrificato: *mit-Fühl-wörten*, con «parole-tatto», lo sguardo cieco del poeta può solamente toccare ciò che Rilke, nel Malte e in una lettera su Cézanne⁶¹, aveva chiamato *das Nichtgesicht*, la «forma vuota» del viso o il «viso del dentro», può finalmente tastare *das grauer Kopf*, la «testa grigia», può solo attestarsi su ciò che è, alla fine, la matrice – la *chôra*, il supporto iletico informe – dei morti per sempre perduti. La rassomiglianza assoluta, materiale, della immagine-indice, l'identità attraverso il contatto della parola-calco, all'opposto di quanto Gadamer⁶² avrebbe chiamato, forse inconsapevole ripresa della parola di Ulisse, *menschengestaltiger Schnee*, si modella dunque su un corpo assente, su di un modello fatto pressoché di niente (vento, fumo, polvere, cenere, neve...), si fa essa stessa maschera di nessuno, imago di assenza e indice-traccia senza identità.

7. Fumo, polvere, cenere: indizi regrediti a indici spogliati della loro causa, testimonianze mute, immagini malgrado tutto, ma senza alcuna somiglianza né referenza – ma di cosa? Elementi né di *attenzione* né di *attrazione* estetica, sono residui aspettuali di materia aniconica e acromatica, tracce sensibili minimali di una *scomparsa duratura e durativa*. Certamente, sotto il segno melanconico di Saturno, la poesia si attarda su un dolore inoperoso e impossibile, perpetua un'interpretazione molecolare e interminabile che è anche una segreta e continua *incorporazione* – malgrado l'affermazione trionfale (nel senso del *Triumphieren* maniacale di *Trauer und Melancholie*, su cui Derrida ha scritto pagine indispensabili) del poeta: «La morte / che ancora mi dovevi, io / la porto / a termine»⁶³. Ma in Celan, la poiesis non è il luogo d'una combustione gloriosa o sacrificale della figura – anche come *Bildung*, come forma vivente –, non è più una genesi persistente, una sorta di brace, del figurale – anche come *Gestaltung*, come formazione. Essa è piuttosto il luogo d'una *kenosis*, d'una distruzione della possibilità stessa della visione e della dizione. La *poiesis*, non è più il luogo d'una perpetua insorgenza morfologica naturale, non è più fonte archetipica e originaria, pagana e ancestrale – come il grigio cosmogonico del *bildnerische Denken* di Paul

⁵⁹ P. Celan, *An die Haltlosigkeiten*, in id., *Poesie*, cit., p. 1288.

⁶⁰ P. Celan, *Aus Verlorenem*, in id., *Poesie*, cit., p. 942.

⁶¹ Su questo punto, specialmente a proposito dello *Aidos kunée* di Perseo e dei commenti di J. H. Croon e J.-P. Vernant, mi permetto di rinviare al mio «Portrait of the artist as an old dog. Of Rilke, Cézanne and the animalisation of painting», RES. *Anthropology and Aesthetics*, 44, fall 2003, pp. 111-121.

⁶² Cfr. H.-G. Gadamer, *Wer bin ich und wer bist du?* (1986), trad. it. a cura di Franco Camera, Marietti, Genova 1989, pp. 79-80 e 128-9, a proposito dell'ultima poesia del ciclo *Atemkristall*: la locuzione, a partire dal lessico tecnico alpinistico, significherebbe «gli uomini che con le loro chiacchiere ricoprono ogni cosa».

⁶³ P. Celan, *Abglanzbeladen*, in id., *Poesie*, cit., p. 936: «De Tod, / den du mir schuldig bliebst ich / trag ihn / aus», «La mort / dont tu m'es resté(e) redevable, je / la porte / jusqu'à sa maturité». Sulla traduzione francese offerta da Paul a Gisèle (cfr. P. Celan – G. Celan-Lestranger, *Correspondance - I*, cit., pp. 619-620), si veda B. Widemann «“Descifrarlos a mi manera... “», *Desde el puente de los años. Paul Celan, Gisèle Celan-Lestranger*, cit., pp. 56-7. Mi limito poi a rimandare a J. Derrida, *Sur-vivre* (1979), in *Parages*, Galilée, Paris 1986, pp. 117-218.

Klee, oggetto d'una *unendliche Naturgeschichte*; si penserebbe piuttosto al colore residuo, quasi minimale, della «immensa tela grigia, vuota e nuda» raccontata da Hoffmann in *Artushof* all'inizio del XIX secolo, e, soprattutto, al «voir tout en gris» di Giacometti, o, finalmente, grado zero d'ogni figurazione, alla *flatness* del grigio assoluto degli *Hommages à Barnett Newman* di Hans Richter⁶⁴. La *poiesis*, non è nemmeno il luogo di una metamorfosi storica, come «il lungo testo geroglifico, difficile da decifrare, del passato della morale umana» della *Genealogia* di Nietzsche – il grigio del valore e del senso che «si può stabilire [e] che è veramente esistito», oggetto d'una interminabile interpretazione.

Il colore della verità della poesia è *das Grau*, il «niente grigio e opaco» di cui ci parlano Primo Levi e Imra Kertész. È nel 1958 che Celan parla di *das grauer Wort*. Il bianco-grigio della neve e della cenere, si legge in un poema inedito del 1968, è *die Schlaffarbe So*, il «colorsonno di nome Così». *Die Schlaffarbe So*, ci presenta l'abbagliante colore-non-colore del visuale: tale sorta di nominalizzazione della deissi oblitera ogni funzione d'ancoraggio referenziale e pragmatico, è la presentazione dell'esser-lì dell'informe ad una attenzione aspettuale elusa perché rivolta a ciò resiste a ogni immaginazione e figurazione, a ciò che è finalmente al di qua di ogni percezione e significazione – se vogliamo, che è all'opposto sia del corpo bianco e in metamorfosi delle nuvole di Leonardo sognate ancora dai surrealisti, sia dei pigmenti dell'IG-Farben, colore fabbricato insieme allo Zyklon B. *Die Schlaffarbe So*, è luogo senza luogo, luogo senza geografia né utopia, spazio atipico dei campi che Marguerite Duras, dopo la lettura de *La notte* di Elie Wiesel, chiamerà precisamente «il rettangolo bianco della morte». *Die Schlaffarbe So*, è il luogo della distruzione dello spazio stesso del politico e del vivente, lo spazio squadrato e illocalizzabile della de-territorializzazione attraverso la segregazione del bio-politico, e tuttavia è l'aver-luogo stesso della parola senza parola, dell'attestazione della poesia: mi permetto di citare ancora una volta Zanzotto: «Sede del grigiore – già luogo, / recinzione vaga del superfluo - / ma non ti è lesinato il lucignolo di un verso»⁶⁵. *Die Schlaffarbe So*, è visualizzazione d'una esterioresità testimoniale inintenzionale, visualizzazione che la scrittura di Celan rimugina senza sosta ricalcando – in particolare in *Atemkristall* – il lessico tecnico di Gisèle; è ostensione visuale che il poeta rimodella ancora traducendo parola per parola le sue poesie per la sua donna artista: p.es. *Aschenkelle*, che diventa «louche de cendres» e ci fa segno perfino alla tavolozza decolorata di una pittura in grigio, ridotta a tinte acromatiche e ombreggiature del disegno e dell'incisione⁶⁶.

Se la *grisaille* di Warburg era supporto cromatico per la *sopravvivenza dell'antico*, sul bianco-grigio di Paul e di Gisèle si ritrovano a malapena i resti visibili e i «residui cantabili» del tempo e della memoria – al limite, la silhouette, allo stesso tempo forma individuale e reiterata infamia nel suo

⁶⁴ Si può leggere l'elogio del grigio che Giacometti fece a G. Jedlicka in R. Hohl, *Giacometti*, H. N. Abrams, New York 1971, p. 225. Nel 1965, a proposito dei «Giacometti-men» ammirati presso la fondazione Maeght di Saint-Paul-de-Vence, Celan scrive a Gisèle: «c'est l'enfer, peut-être non [mais] c'est tres vrai». Di E. T. A. Hoffmann, alludo al racconto *La corte di Artù* (1816). Per Hans Richter, penso alle tele della serie *Grau*, del 1973, presenti p.es. alla Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig di Vienna o alla Neue Nationalgalerie di Berlino.

⁶⁵ A. Zanzotto, *Sedi e siti*, in *op. cit.*, p. 855.

⁶⁶ Si veda P. Celan – G. Celan-Lestrange, *Correspondance*, cit., pp. 615-617.

esser cliché del poeta e dell'ebreo⁶⁷: con il titolo di un poema inedito del 1948, il suo *Ritratto di un'ombra*.

Ombra disegnata e delimitata, che ha tuttavia perso ogni narrativa o simbolicità, e non potrà mai essere un *ritratto del poeta come ebreo errante*, riconoscibile dall'ombra del profilo per terra, tratto di unione profetica tra passato e futuro e auto-rappresentazione dell'artista, insieme dissimulata e utopica, da Courbet a Van Gogh e Bacon⁶⁸. L'ombra di cui ci parla Celan è, invece, del tutto degradata e secolarizzata: *di profilo*, come le foto giudiziarie per l'identificazione coatta nei regimi autoritari di controllo e di polizia. Ma il profilo ha anche un altro significato, allo stesso tempo iconografico e iconologico, poiché afferma la negazione iconoclasta della visione *frontale*, ovvero del dialogo con l'Altro, altro uomo e Dio, sia esso invocazione, preghiera, lamento o ingiuria.

8. In Celan, non c'è dunque né anacronismo né ritorno, *Wiederbeleben*. Si può pensare a ciò che Thomas Mann, osservatore attento alla sopravvivenza dell'antichità nella modernità, ha scritto del paesaggio di neve dove si perde lo sguardo di Hans Castorp, protagonista de *La Montagna Incantata*. Ricordiamo che Paul Celan rilesse più volte il romanzo di Mann, particolarmente il capitolo intitolato «Schnee», «neve».

Una poesia di *Fadesonnen*, scritta a partire da questa rilettura, stabilisce in maniera definitiva la distanza critica dal romanzo di Mann e dalla sua implicita iconografia del sublime: «Vi sono troppe / forze smaniose della meta / anche in questa / apparentemente stellata / aria d'alta montagna»⁶⁹. In Celan, «la notte / non richiede stelle»⁷⁰ – né permette alcun sogno o memoria a venire, come per Baudelaire⁷¹. È la notte del *disastro*, la notte «separata dalle stelle» di cui ci parlerà Blanchot.

Nel «nulla ovattato» della distesa innevata dove Hans Castorp si perde come Brechunov, Mann poteva ancora mostrare l'apparizione plastica dell'ideale classico per farne il luogo di una trasfigurazione, anche se ironica e, dunque, moderna e nichilista: «il niente bianco e turbinante» della neve ridiviene comunque il calmo e tranquillo mare meridionale della Grecia o dell'Italia sognati da Winkelmann, torna all'azzurro chiaro di una rinascita anadiomene di belle forme classiche⁷². Il temporaneo non-luogo di

⁶⁷ P. Celan, *Singbaren Rest*, in id., *Poesie*, cit., p. 556.

⁶⁸ Mi riferisco qui ai seguenti dipinti: *Boujour M. Courbet!* (1854, olio su tela, Musée Fabre, Montpellier); *L'artiste peintre sur la rue de Tarascon* (1888, Kaiser Friedrich-Museum, Magdeburg, distrutto); *Study for Portrait of Van Gogh II* (1957, olio su tela, Coll. Hirshhorn, Washington).

⁶⁹ P. Celan, *Die herzschriftgekrümelte*, in id., *Poesie*, cit., p. 812.

⁷⁰ P. Celan, *Engführung*, in id., *Poesie*, cit., p. 332.

⁷¹ Specialmente nella poesia *Ossessione*, da *I fiori del male*: «Potrei amarti, o notte! se il lume delle stelle / non dicesse parole troppo note / a me che cerco tenebre, e vuoto, e nudità. // Ma anche il buio è un quadro dove vivono, / a migliaia sgorgando dal mio occhio, creature / scomparse dagli sguardi familiari» (C. Baudelaire, *I fiori del male*, a cura di G. Raboni, Einaudi, Torino 1987, p. 122).

⁷² T. Mann, *Der Zauberberg* (1924), in id., *Gesammelte Werke III*, Fischer Verlag, Oldenburg 1960, pp. 251-253 e 678-680. Sulle arti visive e la fascinazione dell'antico in Mann, P. Pütz, «Ohren-, doch kein Augenmensch, die bildende Kunst bei Thomas Mann», *Dialog Der Kunst: Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. un 20.*, hrgs. von M. Moog-Grünwald, E. Koppen, C. Rodiek, P. Lang Verlag, Frankfurt a. Main 1989, pp. 279-290; e A. Schaller,

smarrimento dell'eroe di Mann è e resta, dunque, un topos letterario d'una iconografia classica non del tutto contestata, è e resta il luogo di una permanenza d'una bellezza monumentale e d'una tradizione umanistica. È quanto accade ancora in Peter Handke, ispirato particolarmente da Goethe e Heidegger, che scrive così in *Die Geschichte des Bleistifts*: «La neve, improvvisamente, si mette a svolazzare nell'oscurità e rende di nuovo pensabile il mondo: la neve come senso (è bene che essa sia rara, qui)».

Ora, in Celan, il bianco senza fondo e il tourbillon flottante della neve non è mai il luogo né della manifestazione del senso né della riapparizione di divinità passate e tuttavia potenti – come voleva ancora Ezra Pound in *The Return* del 1912, dove l'esitante affermazione dell'anacronismo del classico greco è giustamente messa in relazione con il movimento ritorto e a spirale dei fiocchi di neve volatili e indistruttibili, polline di marmo che fa ritorno e gira in tondo, glaciale e immacolato come le parole ghiacciate e doppie di Ulisse. In Celan non c'è più nemmeno questa estrema e nichilistica «eternità dissolvente della neve» (come dice Blanchot da qualche parte), poiché non c'è ritorno ma ritirata: è lo *Tzimtzoum* della Cabala d'Isaac Luria, la ritirata di Dio fuori dalla creazione, ma anche dal futuro messianico e della redenzione. Il bianco-grigio è dunque il colore dell'olocausto, della cenere senza scorie e tracce e per questo «regale»⁷³; è il non-colore in luogo del colore liturgico dei tabernacoli, è il fondo della mandorla vuota dell'immagine del Re dei Re, il suo «blu regale»⁷⁴. Non è il blu del cielo, ma il non-colore della «cicatrice nell'aria»; non è il blu dell'annunciazione della venuta di Cristo, ma il non-colore della ripetizione della *kenosis*, della rivisitazione e della re-visione senza gloria di tutte le figure. Non è il blu della rammemorazione profonda della matrice, immacolata e futura, in Dio, come per Agostino, o, come per Novalis, nella natura – nessun *blaue Blume* potrà mai essere simbolo o memoria poetica dell'oblio del campo⁷⁵. «Kein / zweiter Himmel», «nessun secondo cielo», ma un *Himmelsschlucht*, un «abisso del cielo», un «abisso del cielo dietro la fronte»⁷⁶. Probabilmente, è il cielo della pittura – doppio e indicibile, il blu del cielo di Van Gogh (e di Char), luogo di reversibilità centrifuga di aria e di terra, ombelico di nuvole e di viscere, incontro-vortice – davvero lucreziano – di viventi e di morti, bersaglio di una freccia tardiva e intempestiva, *Später Pfeil*: «Di qual cielo il blu? Dell'infero? Del superno?»⁷⁷.

«Und seine Begierde ward sehend». *Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns*, phil. Dissertation, Ergon, Würzburg 1997.

⁷³ P. Celan, *Chymisch*, in id., *Poesie*, cit., p. 382.

⁷⁴ P. Celan, *Mandorla*, in id., *Poesie*, cit., p. 414.

⁷⁵ Penso al progetto architettonico per un *Parco della memoria* (1998) di Burger e Tischer in merito al campo di Ravensbrück: il terreno ricoperto di polvere metallica nera, al posto del campo, un campo fiorito in monocromia blu, dovrebbe simbolizzare una maniera effimera e non-mumentale di rammemorare le vittime; cfr. «Casabella», 678, maggio 2000. Si potrebbe però evocare il blu onirico di un sopravvissuto dei campi di sterminio nazisti, Jean Cayrol (il suo *Les rêves concentrationnaires* apparve in «Les Temps Modernes», 36, settembre 1948, pp. 520-533), ma ci si dovrebbe opporre ad ogni sublimazione o idealizzazione implicita, in particolare nell'interpretazione di quel colore come «senso insindacabile e invulnerabile» che, «al di qua delle significazione, è», e a cui il soggetto affida la sua identità depersonalizzata. Cfr. F. Gantheret, *Lisières ou comment en sortir...*, «penser/rêver», 4, autunno 2003, p. 82

⁷⁶ Le tre citazioni sono tratte dalle poesie *Die Schleuse*, *Le Menhir*, *Wohin mir*, in P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 372, 446, 468.

⁷⁷ P. Celan, *Uner ein Bild*, in id., *Poesie*, cit., p. 260.

Non è nemmeno l'azzurro di un paesaggio di sogno fuori dalla storia. È l'aridità polverosa «di un campo di battaglia» dopo il tumulto: «il sogno, ha scritto Benjamin nel 1929, non apre più allo sfondo azzurro. È divenuto grigio...». E le sue lacune sono le segnature d'un passato non più da riempire e popolare faticosamente ma a distanza dall'immaginazione dello spettatore o del lettore, come il bianco de *L'educazione sentimentale* tanto amato da Proust⁷⁸; le sue interruzioni, sono le suture sulle quali indugia ravvicinato, pressoché tattile, l'occhio inumano della camera di *Nuit e brouillard*, sono intervalli al di là d'ogni simbolizzazione e iconografia che, nonostante ciò, non cessano di testimoniare ben più di quello che Cayrol chiamava «la clandestinità della memoria». Sono *anti-segni di testimonianza* che ci toccano, che si rivolgono a noi e ci richiamano all'interpretazione e alla rammemorazione – inter-testuale, inter-mediale, inter-estesiologica: dove i sensi a stento fanno senso⁷⁹ – malgrado tutto. A ricominciare contro ogni mutismo, ogni inconoscibile, ogni invisibile – ce lo dice, ancora una volta, Zanzotto:

il grigio

che non è grigio

che non è nulla

che non mi basta⁸⁰

⁷⁸ Sul bianco, il montaggio (tra Flaubert, Michelet e Kracauer) e la storia, C. Ginzburg, *Storia, retorica prova*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 109-126, ma anche id., *Il filo e le tracce. Vero falso, finto.*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 225-240, in particolare 234 sgg..

⁷⁹ Cfr. J. Bennett "Aesthetics of Intermediality", *Art History*, 30(3), June 2007, pp. 432-450.

⁸⁰ A. Zanzotto, *Il Galateo in Bosco*, in *op. cit.*, p. 581.