

Riflessività e storia: semplice e complesso nel primo Celan

di *Simone Furlani*

This paper investigates the particular interweaving of references to the historical dimension and auto reflexive structures in early Celan poetry. It sheds light on the implied poetological presuppositions and, above all, excludes the possibility of an allegorical reading of Celan's poetry. An analysis of Celan's verses leads to the isolation of a negative moment in them, constitutive of poetic language, yet irreducible to it. By way of such an element, poetry opens its semantic borders and obtains meaning, nevertheless against a background that necessarily must be aporetic. As a result, Celan's poetry is not an autonomous language for the real and neither the univocal affirmation of a reality, also for the irrecoverably torn interpreter.

1. *Il realismo di Celan*

Ein Lied in der Wüste

Ein Kranz ward gewunden aus schwärzlichem Laub in der Gegend von Akra:
dort riß ich den Rappen herum und stach nach dem Tod mit dem Degen.
Auch trank ich aus hölzernen Schalen die Asche der Brunnen von Akra
und zog mit gefältem Visier den Trümmern der Himmel entgegen.

Denn tot sind die Engel und blind ward der Herr in der Gegend von Akra,
und keiner ist, der mir betreue im Schlaf die zur Ruhe hier gingen.
Zuschanden gehaun ward der Mond, das Blümlein der Gegend von Akra:
so blühh, die den Dornen es gleichtun, die Hände mit rostigen Ringen.

So muß ich zum Kuß mich wohl bücken zuletzt, wenn sie beten in Akra ...
O schlecht war die Brünne der Nacht, es sickert das Blut durch die Spangen!
So ward ich ihr lächelnder Bruder, der eiserne Cherub von Akra.
So sprech ich den Namen noch aus und fühl noch den Brand auf den Wangen.

Un canto nel deserto

Un serto di fronde nerastre fu intrecciato nei pressi di Akra:
lì feci volteggiare il destriero, dando di spada alla Morte.
Ed anche bevetti da ciotole piene di cenere delle fonti di Akra,
e calata la visiera mi scagliai contro i cieli in frantumi

Giacché morti sono gli Angeli e accecato il Signore nei pressi di Akra,
né vi è chi provveda nel sonno a quanti trovarono qui la pace.

Fu annientata dai colpi la luna, piccolo fiore dei pressi di Akra:
così, somigliando le spine, fioriscono le mani dagli anelli arrugginiti.

Così alla fine io debbo chinarmi nel bacio, se essi pregano ad Akra ...
Trista fu la corazza della notte, tra le sue maglie gocciola il sangue!

Così divenni per loro il sorridente fratello, il duro cherubino di Akra.
Così ancora pronuncio quel nome ed ancora sento sulle guance la vampa.¹

A partire dalla notorietà raggiunta da componimenti come *Todesfuge*, l'opera di Celan è diventata immediatamente oggetto di studio e di controversia. La sua poesia è subito sembrata una delle sintesi più riuscite delle tradizioni liriche europee e ha avviato immediatamente un lavoro di interpretazione che oggi, guardando alla bibliografia critica, si può definire imponente. La poesia celaniana è sembrata fin dall'inizio avanzare in modo originale e decisivo nella direzione e nell'orizzonte della lirica europea moderna, non solo riprenderne meccanicamente elementi e forme, ma portarla per certi aspetti a compimento. Il lavoro critico-interpretativo sulle prime raccolte ha da subito cercato di mettere in luce le specificità della poesia di Celan, ed è subito apparso inevitabile un confronto serrato e profondo con la tradizione, dal Romanticismo alle avanguardie.²

D'altra parte la maturazione poetica di Celan, partendo da una profonda familiarità con i classici della letteratura tedesca e austriaca – soprattutto quest'ultima già di per sé aperta a profonde e splendide commistioni con la cultura slava ed ebraico-orientale – avviene a stretto contatto con l'esperienza dell'espressionismo e, in particolare, del surrealismo.

Dall'aprile 1945 al dicembre 1947 Celan è a Bucarest, la cui scena letteraria è dominata da un surrealismo che, tra lezione bretoniana e esigenze nazionali, vive un momento di rinnovata ricerca.³

¹ Cfr. P. CELAN, *Poesie*, a cura di G. BEVILACQUA, Milano 2001⁵, pp. 6-7. Akra è il nome di una collina fortificata di Gerusalemme che richiama la profanazione del Tempio da parte di Antioco (cfr. I Macc 1,32 ss., ma anche FLAVIO GIUSEPPE, *Guerre*, Libro V, cap. 4,1). Probabilmente va tenuto conto del sovrapporsi a questo significato anche del rimando alla città di Akko nel corso dei secoli chiamata anche Akre o San Giovanni d'Acre, luogo di molte battaglie durante le crociate (cfr. il commentario di B. Allemann, in P. CELAN, *Die Gedichte*, Frankfurt a.M. 2003, p. 593). Il senso complessivo della poesia dipende, come ci sembra chiaro, dal parallelismo tra i morti e la morte di Dio e degli angeli, ai quali il poeta («cherubino») tende a sostituirsi per onorarne la memoria, per «provvedere» al loro sonno e attualizzarne («vampa») il ricordo. Così, dall'evidente avvicinamento tra le profanazioni, le distruzioni del tempio e delle persecuzioni degli ebrei nella storia e nella Shoah, emerge in primo piano la funzione 'sacra' della poesia di fronte all'accecamento di Dio.

² Potremmo subito ricordare, ad esempio, i riferimenti espliciti di Celan a Hölderlin e a Apollinaire, a Jean Paul e a Baudelaire, a Novalis e a Rilke. L'esempio più chiaro di recupero della tradizione e apertura al nuovo è la stessa *Todesfuge*. In essa Celan da un lato utilizza tecniche della composizione surrealista (aggettivazioni innaturali, combinazioni contraddittorie, predicazioni alogiche, sostantivi composti ambigui); dall'altro riprende una forma classica della lirica europea, quella della fuga; cfr. W. MENNINGHAUS, *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*, in W. HAMACHER - W. MENNINGHAUS (edd), *Paul Celan*, Frankfurt a.M. 1988, pp. 170-190. Grazie alla madre, ammiratrice dei classici della letteratura tedesca moderna, ma anche attraverso la frequentazione di una sorta di gruppo di lettura formato tra gli amici di Czernowitz, Celan acquisisce grande familiarità con gli scrittori romantici, ma anche con i grandi lirici dell'inizio del secolo. Ileana Shmueli ricorda così quel clima definito un «piccolo contromondo incantato»: «Erano incontri proibiti, in realtà pericolosi, ore rubate e colme, con Spinoza e Nietzsche, Büchner, Rilke, Trakl, George, Karl Krauss ... Paul Antschel, che sapeva benissimo il francese, leggeva con me Villon, Verlaine, Baudelaire, Rimbaud e altro»; cfr. I. SHMUELI, *Di che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 - aprile 1970*, Macerata 2002, p. 20.

³ Sugli anni di Bucarest, cfr. B. WIEDEMANN-WOLF, *Antschel Paul - Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Tübingen 1985, in particolare pp. 91-153, e A.D. COLIN, *Paul Celan's Poetics of Destruction*, in A.D. COLIN (ed), *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*, Berlin - New York 1987, pp. 157-182; per una contestualizzazione più ampia, al di là dei problemi interpretativi specifica-

A Vienna Celan conosce e frequenta gli ambienti più attivi e più aperti in campo letterario, in particolare Ingeborg Bachmann, grazie alla quale entrerà in contatto con i tentativi critici più impegnati, nella Germania del secondo dopoguerra, nella comprensione e nella riformulazione di motivi, scopi e possibilità politiche della letteratura tedesca dopo la fine del totalitarismo.

A Parigi, poi, le frequentazioni di Celan sono ampie e rilevanti. Accanto alla conoscenza di Breton, di Eluard, di Char, va ricordato il rapporto di amicizia e di collaborazione con Ivan Goll, il cui epilogo influirà in modo radicale e decisivo sulla vita di Celan. Sono rapporti segnati per lo più da incomprensioni e da rari momenti di vera condivisione, ma alla fine importanti per comprendere e affermare fino in fondo i temi, gli intenti e la specificità della sua poesia.⁴

Di fronte a questa ricchezza di stimoli e di esperienze, è davvero difficile ricostruire con certezza influssi, mutamenti anche minimi di prospettiva, termini di confronto chiari e stabili. Se, tuttavia, ancor oggi, dopo numerosissimi studi sulle prime due raccolte, non si può dire che il giudizio critico sul primo Celan sia univoco, di certo i margini del problema e le direzioni interpretative sono ormai consolidati. Ciò è dovuto sostanzialmente all'esclusione di una determinata interpretazione, quella secondo la quale la sua poesia sarebbe essenzialmente sintesi stilistica, l'esempio più riuscito di 'importazione' del surrealismo francese in Germania. Si trattava di una considerazione che trascurava colpevolmente la portata critica, lo spessore storico e realistico della poesia celaniana, riconducendone i criteri estetici a principî poetologici neoromantici, simbolisti e surrealisti. Marlies Janz, che per prima ha richiamato l'attenzione sull'elemento politico della poesia di Celan fino a rischiare di ridurre a questo il significato, riporta l'esempio della seguente recensione di Helmut Hartwig:

«In un certo senso, nei confronti del mondo esterno, le poesie di Celan sono ermeticamente chiuse in sé. Questo ermetismo è la condizione decisiva per il tono poetico assoluto che in Celan viene raggiunto dalla lingua. Esso è il principio della poetica simbolista, non di meno quello del surrealismo, ed è all'interno di questa tradizione che si dovrebbe considerare la poesia di Celan. – Il problema per il lettore di queste poesie risiede dunque non soltanto nel fatto che il lettore stesso viene condotto a collocare il mondo della poesia assolutamente nell'istante della lettura, bensì [risiede] nel fatto che egli debba riconoscere la realtà della poesia anche nella durata, in quanto una realtà più alta, e più alta proprio rispetto ai mondi linguistici che non hanno sciolto il legame con la lingua come mezzo di comunicazione ... Nella lingua di Celan conflitti, contraddizioni, scissioni possono sembrare storici soltanto in un senso molto limitato. Quando egli afferma di non cercare di concepire la realtà, allora egli si riferisce già a una realtà atemporale che è propria di esperienze essenziali ... Le poesie di Celan sono opere d'arte linguistica affascinanti nel cui svolgimento si intende approfondire il pia-

mente celaniani, cfr P. GAMBAROTA, *Surrealismo in Germania. Risposte e contributo dei contemporanei tedeschi*, Udine 1997, in particolare pp. 89-117.

⁴ Sul periodo viennese, sui contatti con gli ambienti letterari parigini nei primi anni successivi al suo trasferimento e sugli episodi relativi ai contatti in Germania con il Gruppo 47, cfr. G. BEVILACQUA, *Eros - Nostos - Thanatos: la parabola di Paul Celan*, saggio introduttivo a P. CELAN, *Poesie*, pp. XI-CXXXIX.

cere alto e l'esperienza rara. Ci si dovrebbe accertare della particolarità dell'esperienza quando si parla di essa, e non venerare la condizione in cui il lettore viene trasferito da esse come coscienza tragica nella quale sia immediatamente presente il 'grigiore del nostro tempo'. La nostra vita, in quanto vita storica, è in pericolo, e la mitizzazione delle esperienze, anche soltanto in rapporto a una determinata poetica, allontana dalla realtà storica, piuttosto che condurre alle condizioni concrete 'del grigiore'». ⁵

Il recensore non si limita a ricondurre la lirica di Celan all'interno della prospettiva simbolista e surrealista della «poesie pure», all'interno di quella prospettiva estetica che osserva rigorosamente la volontà di Mallarmé di prescindere dall'«umano» in nome della «parola totale» o il precetto bretoniano della «scrittura automatica». In *Ein Lied in der Wüste* il cielo in frantumi, i colpi alla luna, la notte vista come una corazza sanguinate, il chinarsi nel bacio, bere la cenere, le mani che fioriscono dalla terra, sono figure che riprendono l'immaginario surrealista ed espressionista. Il recensore comprende bene l'intenzione realistica, potremmo dire storico-esistenziale della poesia di Celan, ma ritiene che questo riferimento realistico subisca la purezza delle composizioni celaniane nel loro complesso. Apriorismo linguistico, dunque, di contro alla realtà concreta. La tensione alla realtà non viene negata, ma riesce soltanto sollevando la realtà alla dimensione della poesia, il che significa, sostanzialmente, sancire il fallimento del riferimento alla vita, alla storia. Il problema, tuttavia, sta proprio nell'approccio critico e nella mancata comprensione del punto di partenza. L'intenzione di Celan segue l'itinerario inverso a quello proposto da Hartwig. Non viene isolato e accettato un principio estetico, un criterio atemporale, un linguaggio assoluto distinto da quello ordinario, per poi dirigersi verso la realtà e recuperarne i conflitti indicando, magari, lo spazio di una soluzione. Celan non subisce le contrapposizioni tra assoluto e storico, tra puramente poetico ed esistenziale. Al contrario, il suo punto di partenza è al di là di queste opposizioni: egli ritiene – usando le stesse parole di Janz – che la poesia «in quanto assoluta, non sarebbe senza il suo impegno (*Engagement*)». ⁶

Rianimare e far valere di nuovo come categoria interpretativa l'opposizione tra *poesie pure* e *poesie engagées*, significa mancare, fin da principio, un elemento costitutivo della poesia di Celan e, in secondo luogo, significa rischiare di costruire falsi problemi, opposizioni esteriori, conclusioni inutili. Che la poesia di Celan si costituisca, fondamentalmente, come intreccio di riferimenti al reale e di elementi di assoluta autoreferenzialità, non ci pare più in discussione. In questione, piuttosto, sono i modi in cui si intendono i margini e le componenti di questo intreccio, le dinamiche del loro comporsi

⁵ Cfr. M. JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Frankfurt a.M. 1976, p. 10. Altri esempi della ricezione della poesia di Celan intesa come applicazione dei principî del surrealismo sono riportati in B. WIEDEMANN (ed), *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer 'Infamie'*, Frankfurt a.M. 2000; cfr. in particolare alle pp. 206-208 l'intervento di H.E. HOLTHUSEN, *Fünf junge Lyriker: Paul Celan*: riconducendo la lirica di Celan all'estetica simbolista e surrealista, egli definisce il poeta «Fremdling und Außenseiter» (forestiero e *outsider*) rispetto all'ambito della poesia in lingua tedesca, espressioni che – come nota B. Wiedemann – a Celan non potevano che suonare antisemite.

⁶ Cfr. M. JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*, pp. 10-11.

e svilupparsi, il rispettivo contributo nella formazione della specificità della poesia di Celan, i pesi che si attribuiscono all'uno o all'altro elemento costitutivo, anche riconoscendone la priorità assoluta o, meglio, il predominio dell'uno nei confronti dell'altro. Infatti, anche in quest'ultimo caso – ovvero nel caso che come Hartwig si concluda che nello svolgersi della poesia il riferimento alla realtà si mantenga vivo soltanto negandosi, e negandosi in modo tale da smarrirlo – emergerebbe *ex negativo* o si prospetterebbe un punto limite in cui il sottrarsi stesso della poesia alla realtà avrebbe un significato e un valore critico, politico, sociale. L'estetica simbolista e surrealista, d'altra parte, non ha sottaciuto un tale valore.⁷

Si tratterà allora di cercare di chiarire i modi e i significati dell'intreccio tra assoluto ed esistenziale della poesia di Celan, tra assoluto poetico e realtà. Ad esempio escludendo – come fatto a ragione da M. Janz – ogni «stilizzazione». Oppure valorizzando gli elementi di attraversamento critico dell'esperienza simbolista e surrealista, come fatto da B. Wiedemann.⁸ Oppure ancora – seguendo G. Bevilacqua – rilevando la centralità del vissuto celaniano in un orizzonte di tensione erotica (in senso ampio) e nella direzione di un ritorno alla vita dopo la tragica esperienza della guerra e della persecuzione.⁹ Soltanto mantenendo sullo sfondo dell'analisi e di ogni tentativo di interpretazione questa commistione è possibile orientarsi nel confronto, profondo e mai interrotto, con la tradizione, in particolare con la poesia moderna, come abbiamo detto, dal Romanticismo alle esperienze avanguardistiche più vicine, nel tempo, a Celan. L'analisi di un tale rapporto è necessaria e abbiamo già notato come una tale necessità sia stata avvertita immediatamente dalla critica. D'altra parte non è proprio il Romanticismo che aveva posto in primo piano l'imprescindibilità e allo stesso tempo l'inesauribilità della ricerca della forma pura, e pertanto l'impossibilità di prescindere dall'elemento storico?¹⁰

Di più: tra le primissime poesie di Celan e le prime raccolte pubblicate è sensibile una presa di distanza, una *Zäsur*, da motivi e forme evidentemente romantiche a favore di un più deciso coinvolgimento nell'esperienza surrealista che influiva in modo decisivo nell'ambiente letterario più prossimo a Celan, quello di Bucarest. Ma anche da questo punto di vista, per quanto possa sembrare assurdo, la maggior adesione da parte di Celan al linguaggio e all'orizzonte surrealista, risponde a un'esigenza realistica,

⁷ In questa prospettiva è utile, ad esempio, sottolineare l'importanza dei momenti di astrazione e di produzione nella poetica di Mallarmé: in questa direzione, ci pare, si muove P. Leutner soltanto laddove guarda alle «fasi della creazione» (*Schaffenphasen*) della poesia assoluta di Mallarmé; cfr. P. LEUTNER, *Wege durch die Zeichen-Zone. Stéphane Mallarmé und Paul Celan*, Stuttgart - Weimar 1994. Guardando al confronto con Celan esiste il rischio, sottolineato recentemente da J. Bollack, di usare un'immagine di Mallarmé «tendenziosa», soprattutto per quanto riguarda «un'arte poetica socialmente e linguisticamente autonoma»; cfr. J. BOLLACK, *Poetik der Fremdheit*, Wien 2000, pp. 113 ss.

⁸ B. WIEDEMANN-WOLF, *Antschel Paul - Paul Celan*.

⁹ Cfr. G. BEVILACQUA, *Eros - Nostos - Thanatos: la parabola di Paul Celan*, ma anche *Lecture celaniane*, Firenze 2001.

¹⁰ Basti pensare, su un piano molto generale, ai noti concetti di «apparenza infinita» di Novalis oppure di «poesia universale progressiva» di F. Schlegel.

potremmo dire addirittura mimetico-descrittiva. Ciò significa che, anche rispetto a questa prima *Zäsur*, tra i primissimi componimenti di Celan e le prime pubblicazioni, passaggio che segna un distacco più che sensibile dalla tradizione romantica e neoromantica, e un approfondimento critico del proprio rapporto con surrealismo ed espressionismo, l'elemento storico non solo è imprescindibile nella valutazione interpretativa, ma ha un'influenza determinante sull'evoluzione poetica. Non è affatto l'inverso.¹¹

Non è un caso che spesso si guardi al vissuto di Celan e ai passaggi storici che egli vive facendo riferimento ai suoi versi. Questo avviene sia nella biografia di W. Emmerich, sia in quella di J. Felstiner.¹² Di fatto, alla fine, è impossibile scindere le due dimensioni. È impossibile non connettere termini come 'fumo' e 'cenere' alla Shoah, l'incavo scheletrico degli occhi alle vittime, morte, sangue, buio, oscurità, neve, ghiaccio, alla guerra e ai pogrom.¹³

J. Felstiner indica nell'autunno del 1941 (al tempo della seconda ondata di deportazioni da Czernowitz) il momento del mutamento radicale negli esercizi poetici del giovane Celan,¹⁴ ma non ha molta importanza stabilire con esattezza questo dato storico. Piuttosto va sottolineato e ribadito come le immagini traumatiche della persecuzione, della deportazione e della guerra diventino tema inevitabile delle sue poesie. Le immagini legate ai *lager* nazisti diventano e diventeranno l'esempio più nitido e più costantemente tematizzato di come le immagini della poesia celaniana rimandino immediatamente a una realtà storica, secondo quella che potremmo chiamare – a fronte di una forte e apparente componente 'oscura' – una «semantica della semplicità», che non consente di prescindere da un elemento – potremmo

¹¹ Le prime poesie di Celan sono state raccolte sotto un titolo che fa riferimento agli anni in cui – più o meno certamente – sono state scritte. Cfr. P. CELAN, *Gedichte 1938-1944*, a cura di R. KRAFT, Frankfurt a.M. 1985. La prima raccolta (*Der Sand aus der Urnen*, Vienna 1949) contiene poesie che Celan sceglierà per lo più di includere in *Mohn und Gedächtnis* (1952). Le distinzioni – poste dagli interpreti in funzione di variazioni tematiche e formali – si giocano all'interno di questi estremi che consentono di parlare di un «primo Celan» distinguendolo dalla sua produzione matura, ma allo stesso tempo senza trascurarne le discontinuità, più o meno secondarie, tra gli inediti giovanili e le composizioni che, presenti nella prima raccolta, egli decide di inserire o meno nella seconda. Il riferimento agli anni 1938-1944, tuttavia, esprime una distinzione di fondo che non è possibile disconoscere. Tra le primissime liriche celaniane, ancora sperimentali, e quelle raccolte poi in *Der Sand aus den Urnen* e in *Mohn und Gedächtnis*, è sensibile uno scarto, una rottura, appunto, una «cesura». È impossibile anche disconoscere le ragioni di quel mutamento, legate alla guerra e alla persecuzione. Sono anni di diffusa angoscia e di terrore. Il patto di non aggressione consegna la Bukowina ai russi che nel giugno 1940 occupano Czernowitz, avviando persecuzioni e deportazioni della popolazione ebraica, ma alla sua rottura, un anno più tardi, sono le truppe tedesche a invadere la città. La famiglia Antschel è coinvolta in prima persona, ma Paul Celan ha vissuto l'intera ascesa del nazismo: ad esempio è significativo che, partito per Parigi il 9 novembre 1938, Celan si ritrovi a Berlino subito dopo la «notte dei cristalli». Rientra a Czernowitz nell'estate dell'anno successivo.

¹² Cfr. J. FELSTINER, *Paul Celan. Eine Biographie*, München 1997, e W. EMMERICH, *Paul Celan*, Hamburg 1999.

¹³ Così, ad esempio, molto semplicemente, M. Kahn introducendo alle poesie di Celan: «La ripetuta menzione della parola «cenere» – chi si potrebbe sottrarre all'associazione con Auschwitz? L'insistenza sulla oscura orrenda «notte» senza pietà, che viene nominata così spesso finché il poeta può essere sicuro che non la si confonda più con qualunque altra notte precedente dei romantici, che prometteva ancora speranza di un'alba»; cfr. M. KAHN, *Introduzione a P. CELAN, Poesie*, Milano 1986³, p. 13.

¹⁴ J. FELSTINER, *Paul Celan. Eine Biographie*, p. 36.

dire – denotativo, descrittivo, mimetico, rappresentativo, realistico: la contraddizione, la tensione all'indicibile e – al limite – l'oscurità sono elementi mimetici, sono componenti che non si giocano più nel campo sia pur critico dell'esercizio e della sperimentazione della potenza della parola, bensì descrivono una realtà, contraddittoria, incomprensibile, interrogativa, magari assurda, ma concreta, immediatamente concreta.¹⁵

2. *I presupposti dell'interpretazione. La lettura allegorica di Celan*

UMSONST malst du Herzen ans Fenster:

der Herzog der Stille

wirbt unten im Schloßhof Soldaten.

Sein Banner hißt er im Baum – ein Blatt, das ihm blaut, wenn es herbstet;

die Halme der Schwermut verteilt er im Heer und die Blumen der Zeit;

mit Vögeln im Haar geht er hin zu versenken die Schwerter.

Umsonst malst du Herzen ans Fenster: ein Gott ist unter den Scharen,

gehüllt in den Mantel, der einst von den Schultern dir sank auf der Treppe, zur Nachtzeit,

einst, als in Flammen das Schloß stand, als du sprachst wie die Menschen: Geliebte

...

Er kennt nicht den Mantel und rief nicht den Stern an und folgt jenem Blatt, das vorausschwebt.

«O Halm», vermeint er zu hören, «O Blume der Zeit».

INVANO dipingi cuori alla finestra:

il Duca del Silenzio arruola soldati

giù nella corte del Castello.

Egli issa sull'albero il suo stendardo – una foglia che ad autunno s'inazzurra;

tra le milizie dispensa gli steli della tristezza e i fiori del tempo;

con uccelli tra i capelli egli va a sprofondare le spade.

Invano dipingi cuori alla finestra: tra le schiere vi è un dio,

avvolto nel manto che un tempo ti cadde dalle spalle sulla scala notturna,

un tempo, quando era in fiamme il castello, quando dicesti come gli uomini: amata

...

Egli non conosce il manto, non invoca la stella, egli tien dietro alla foglia che lo precede librante.

«O stelo», gli sembra di udire, «O fiore del tempo».¹⁶

¹⁵ È Gadamer, tra i primi interpreti, a parlare di realismo riguardo alla poesia di Celan, lungo una direzione interpretativa, tuttavia, che tende a universalizzare, sia pur in senso esistenzialistico, fino alla decontestualizzazione, come spesso gli è stato imputato; cfr. H.G. GADAMER, *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge «Atemkristall»*, Frankfurt a.M. 1968; trad. it. *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, Genova 1989. Tra quanti hanno imputato alla lirica di Celan un'eccessiva oscurità, vanno ricordati almeno Martin Buber (cfr. quanto riportato e sostenuto da O. PÖGGELER in *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg 1986, pp. 248 ss.) e Primo Levi, il cui saggio *Sullo scrivere oscuro*, dedicato proprio a Celan, utilizza toni sia pur rispettosi, ma non privi di una certa durezza contro il rischio, secondo Levi corso da Celan, che la sua oscurità «defraudi», «frusti» e «allontani» da ciò che deve essere ricordato e raccontato; cfr. P. LEVI, *Opere*, III: *Racconti e saggi*, Torino 1990, pp. 633-639.

¹⁶ Cfr. P. CELAN, *Poesie*, pp. 10-11. Per l'analisi di questa poesia – strutturata sovrapponendo in modo molto complesso numerose coppie concettuali (silenzio-ascolto, azione-contemplazione, natura-storia, divino-umano) – rimandiamo a H. BEESE, *Nachdichtung als Erinnerung. Allegorische Lektüre*

Accanto a rilievi tecnico-stilistici, Felstiner nota anche un cambiamento dei temi, per concludere che le poesie composte durante il primo anno di occupazione di Czernowitz (1940-1941), lo stile è quello del romanticismo tedesco.¹⁷ In *Notturmo*, una delle forme poetiche che classicamente il romanticismo aveva utilizzato per esprimere il sentimento di conforto e il momento di relativa armonia con la natura, la notte diventa espressione di perdizione e di angoscia. Ha gioco facile K. Voswinckel a tracciare un parallelo con la «notte» cantata da Novalis, che ora non garantisce alcuna speranza.¹⁸

einiger Gedichte von Paul Celan, Darmstadt 1976, pp. 53-92, M. JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*, e a U.M. OELMANN, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945. Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*, Stuttgart 1980, di cui seguiremo le indicazioni. Tutte queste interpretazioni, valorizzando il parallelismo tra tu – duca del silenzio – dio e la coniugazione verbale tra presente e passato interna alla seconda strofa, leggono *Umsonst* come poesia che attraversa le dinamiche del ricordo, andando nella direzione della «ripetizione» allegorica la prima interprete, dell'emersione dell'inconscio, la seconda, e della poesia l'ultima. Discuteremo tutte queste possibilità interpretative. Il castello in fiamme e l'invocazione all'amata, riferiti a un tempo passato, rimandano alla fine tragica («Nachtzeit», «in Flammen») di un legame amoroso. L'uscita dalla corte, dal castello, indicherebbe la volontà di ricordare e, allo stesso tempo, di dimenticare, di tornare alla vita. L'immagine del mantello rappresenterebbe il ricordo, così come gli steli e i 'fiori del tempo'. L'immagine del castello in fiamme riprende un'immagine rilkeana del *Canto di amore e di morte dell'alfiere Cristoforo Rilke*, metafora che, rimandando alla Shoah e al ricordo delle vittime, assume connotazioni ben più realistiche e tragiche rispetto alla dimensione erotica e amorosa riconosciuta nel *Canto* rilkeano.

¹⁷ Le poesie sono rimate e melodiose. I temi, tuttavia, sono caratterizzati da «tristezza e presagio di morte». La «successione di immagini surreali» è volta a significare la «distruzione emozionale» del poeta. Felstiner da un lato rimanda alla «rough beast» di Yeats, per notare una sua influenza sulla tecnica di questi primi componimenti celaniani e per concludere il convincimento, da parte di Celan, dell'impossibilità di una «maniera lirica bensonante». Dall'altro lato, tali variazioni rimandano agli avvenimenti storico-biografici, al timore della guerra e al precipitare degli eventi, al presagio della «morte» come «una forza selvaggia». Felstiner riporta, ad esempio, la seguente poesia, *Notturmo*: «Schlaf nicht. Sei auf der Hut. / Die Pappeln mit singendem Schritt / ziehn mit dem Kriegsvolk mit. / Die Teiche sind alle dein Blut. // Drin grüne Gerippe tanzen. / Eins reißt die Wolke fort, dreißt: / verwittert, verstümmelt, vereist, / blutet dein Traum von den Lanzen. // Die Welt ist ein kreißendes Tier, / das kahl in die Mondnacht schlich. / Gott ist sein Heulen. Ich / fürchte mich und friere». («Non dormire. Stai in guardia. / I pioppi a passo canoro / accompagnano il popolo della guerra. / Gli stagni sono, tutti, il tuo sangue. // Lì ballano scheletri verdi. / Uno strappa le nubi con arroganza: / disgregato, mutilato, ghiacciato, / sanguina il tuo sogno davanti alle lance. // Il mondo è una belva partoriente, / che spellacchiata striscìo nella notte di luna. / Dio è il suo ululato. Io / ho paura e raggelo»); cfr. J. FELSTINER, *Paul Celan. Eine Biographie*, pp. 36 ss.

¹⁸ Cfr. K. VOSWINCKEL, *Paul Celan: verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung*, Heidelberg 1974. Il «danzare degli scheletri», dei morti non è solo un *topos* della poesia rumena, ma presenta ascendenze espressionistiche molto marcate, che risalgono, ad esempio, alla poesia di Trakl, ma anche a una certa iconografia esoterica praghese; cfr. ad esempio l'illustrazione di Kubin per il romanzo *La danza macabra*, in M. FRESCHI, *Praga. Viaggio letterario nella città di Kafka*, Roma 2000, p. 129. Nello studio di Freschi viene citata anche *Città onirica di un emigrante*, la seguente poesia di Werfel: «Sì, sono al posto giusto, è la vecchia via. / Qui ho abitato per trent'anni senza pausa ... / Sono al posto giusto? Qualcosa mi trascina / Che non mi dà pace, con la massa. // Là, mi fissa una sbarra ... prima che mi riprenda, / mi afferrano il braccio: 'Prego, il Suo passaporto!' / Il mio passaporto? Dov'è il mio passaporto!? Cinto / Da disprezzo e odio, tremo, impallidisco ... // L'animo umano può sopportare tanta angoscia? / Sibilano sbarre di ferro, che mi colpiranno, / ancora sento come caddi in ginocchio ... / E mentre non visti mi coprono di sputi, / 'Ma non ho fatto niente', – mi sento gridare, / 'che parlare la vostra, la mia lingua'; cfr. M. FRESCHI, *Praga*, p. 214. Oltre a esibire somiglianze col notturno del giovane Celan e a testimoniare la sensazione di terrore comune agli ebrei di lingua tedesca, evoca uno dei problemi fondamentali anche per la comprensione di una delle 'scissioni' vissute da Celan, ebreo perseguitato che condivide la lingua dei persecutori. Il «sibilare» delle «sbarre di ferro» è un altro *topos* della poesia di Celan.

Secondo Voswinckel ciò che rimane in Celan dei primi esercizi poetici va nella direzione di una «falsa poetizzazione», contribuendo, quindi, all'interno delle stesse poesie che testimoniano riprese di elementi romantici, a quella «depoetizzazione» (*Depoetisierung*) che, nel suo approccio interpretativo, diventa la chiave di lettura centrale dello sviluppo della lirica di Celan.¹⁹ Il programma novalisiano di poetizzazione del mondo prevede la mediazione dell'altro, del negativo, mediante la proiezione di sé come altro, mediante «autoalienazione». Con Mallarmé, un tale programma di poetizzazione viene sollevato e svolto esclusivamente all'interno della dimensione del linguaggio poetico, della parola lirica. Con Mallarmé «a una continuità lineare sintattica subentra ... il predominio della parola lirica che non va più intesa come portatrice e mediatrice del mondo, bensì diventa essa stessa un oggetto».²⁰ Voswinckel fonda la sua lettura di Celan rapportandone la poetica a questi due punti di riferimento. Egli ritiene che, rispetto al programma di «poetizzazione del mondo» di Novalis, in Celan sarebbe tramontata definitivamente la possibilità di mediazione, di ritrovarsi in unità con l'altro da sé mediante autoalienazione, poiché verrebbe a mancare il secondo momento, la fase di recupero, di ritrovamento di sé all'interno di una dimensione rinnovata mediante l'incontro con l'altro. In Celan si potrebbe rintracciare «soltanto la prima fase, l'autoalienazione». L'esito cui perviene l'analisi di Voswinckel è riassunto in questi termini da O. Pöggeler:

«In Mallarmé, come in Celan, 'la parola' [secondo Voswinckel] si renderebbe autonoma 'in una qualità indipendente'; Celan, tuttavia, porrebbe la singola parola in una struttura sintattica che inserirebbe, in questa autonomia, un 'nuovo momento di riflessione' ... Invece di poter depurare la poesia da tutto ciò che c'è di non-poetico verso la 'poesia pura', come nel caso di Mallarmé, Celan si troverebbe abbandonato in una 'Sprachgitter', nella lingua come 'gabbia o carcere'. Celan sperimenterebbe – così dice Voswinckel con Weinrich – non il potere della parola, come nel caso di Mallarmé, Valéry e Benn, bensì l'impotenza della parola».²¹

Voswinckel rischia di leggere il rapporto tra le poesie giovanili e le poesie delle prime raccolte applicando schematicamente un impianto interpretativo della lirica europea tra Ottocento e Novecento ben noto, quasi stereotipato. Si tratta di una lettura che dalle avanguardie risale al Romanticismo attraverso i grandi poeti francesi del secondo Ottocento. I riferimenti di Voswinckel sono numerosi, e ruotano attorno al richiamo a Novalis attraverso la mediazione di Mallarmé. Le immagini che prende in considerazione (soprattutto la notte e

¹⁹ La ripresa di forme romantiche e tardo-romantiche – che è esplicita: queste primissime poesie contengono, ad esempio, ballate (*Ballade*) e canzoni (*Gesang der fremden Brüder*) – denoterebbe già un tentativo, certo forse tutt'altro che riuscito, di presa di distanza e di rielaborazione. Rispetto all'elemento formale del metro impiegato e allo stacco rilevabile anche da questo punto di vista, W. Menninghaus fornisce i seguenti dati: «nelle poesie del 1938-1944 a 60 poesie rimate e giambico-trocaiche si contrappongono soltanto 5 poesie dattilo-anapestiche formate da lunghi versi ... Il rapporto 60:5 si muta in *Sand aus der Urnen* in 4:31 e in *Mohn und Gedächtnis* in 3:25. Il verso giambico diventa uno strano ospite nei cicli di Celan»; cfr. W. MENNINGHAUS, *Zum Problem des Zitats bei Celan*.

²⁰ Cfr. K. VOSWINCKEL, *Paul Celan*, p. 116.

²¹ Cfr. O. PÖGgeler, *Spur des Worts*, p. 124.

l'ambiente 'geologico' dei capo-minatori) consentono senz'altro di articolare una *Toposforschung* che tocca quegli estremi. Lo ripetiamo: non è in discussione la direttiva Romanticismo-Avanguardie-Celan, quanto piuttosto ciò che essa consente di concludere dal punto di vista interpretativo e teorico.

Di fronte a *Umsonst* è sembrato ovvio – forse in modo troppo superficiale – leggere l'opera di Celan con le categorie benjaminiane legate all'analisi del dramma barocco tedesco e dell'allegoria. *Umsonst* esprimerebbe lo stato d'animo malinconico del poeta di fronte all'inevitabilità delle preparazioni militari e alle necessità del «tempo». Di contro al prototipo del capitano coraggioso che solleva il suo «stendardo» e persegue eroicamente il suo scopo, Celan esprimerebbe la disillusione malinconica di chi ha compreso l'impossibilità e la pericolosità di una nuova mitologia. Ogni prospettiva assoluta, teologicamente fondante, è abbandonata (in *Ein Lied in der Wüste* «morti sono gli Angeli e accecato il Signore»), e soltanto dalla presa di coscienza di questa inevitabile solitudine, di questa irrecuperabile frammentazione, che vede nella storia (nei «fiori del tempo») e non in chi pensa di poterla dominare (e distribuisce i «fiori del tempo»), può essere intravista la possibilità di una salvezza. Esclusivamente da questo scetticismo e dalla sospensione di qualunque realizzazione (*Verwirklichung*) può aprirsi il margine utopico della libertà e della convivenza pacifica. Una sorta di dialettica negativa che aprirebbe al sogno, all'utopico, mediandone non soltanto il potenziale consolatorio, ma anche il valore critico-sociale. È un atteggiamento contemplativo e disperato, che non si fatica a coniugare con un elemento mistico, presente già in alcune liriche delle prime raccolte, che Celan deriva dalla tradizione dell'ebraismo chassidico e talvolta sembra coniugare nei termini di una teologia negativa.²²

La questione della lettura 'allegorica' di Celan è stata ed è di una certa importanza soprattutto perché la lirica di Celan sembra prestarsi a risalire a quei presupposti lungo la strada che storicamente li ha ispirati o ha contribuito a ispirarli. G. Lukacs ha compreso e spiegato il parallelismo (l'allegoria) tra l'analisi del dramma barocco, che ha condotto Benjamin a isolare le strutture essenziali dell'allegoria, e l'analisi delle avanguardie (in particolare dell'espressionismo). Celan, pur discostandosi, anche sensibilmente, dalla tradizione espressionista e surrealista, riconoscerebbe i medesimi presupposti teorici e le medesime istanze storiche. I richiami espliciti di Celan, nel discorso *Der Meridian*, alla necessità di andare fino in fondo alla strada aperta da Mallarmé, piuttosto che, sempre esplicitamente, a Baudelaire e a Benjamin,²³ renderebbero alquanto agevole il lavoro dell'interprete: la lirica di

²² L'elemento teologico-mistico della lirica celaniana rappresenta uno dei temi centrali e più discussi tra gli interpreti. Per un orientamento relativo a questi temi celaniani e una loro collocazione all'interno della tradizione mistico-religiosa cfr. O. PÖGgeler, *Sein und Nichts - Mystische Elemente bei Heidegger und Celan*, in W. BÖhme (ed), *Zu dir hin. Über mystische Lebenserfahrung von Meister Eckhart bis Paul Celan*, Frankfurt a.M. 1989², pp. 270-301.

²³ Cfr. P. CELAN, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, Frankfurt a.M. 1961; trad. it. *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di G. BEVILACQUA, Torino 1993, pp. 11 e 16.

Celan implicherebbe i presupposti teorici dell'esercizio dell'allegoria e della sua analisi, e lo stesso dovrebbe fare la sua lettura, la sua interpretazione. Dal punto di vista storico-filosofico e storico-letterario, verrebbe rispettato lo schema interpretativo che, in primo luogo, dalle avanguardie risale al romanticismo, e quindi, all'interno di una prospettiva più ampia, ribadisce i risultati di quella *Toposforschung* che Benjamin stesso aveva conosciuto, sfruttato e approfondito.

Otto Pöggeler, rispetto alla rivalutazione novecentesca dell'allegoria cita Benjamin, naturalmente, e Gadamer.²⁴ M.U. Oelmann attribuisce a M. Janz un'interpretazione allegorica di Celan, anche se M. Janz riconduce la lettura della rassegnazione malinconica delle poesie di Celan a categorie freudiane e al marxismo di Marcuse e Adorno, piuttosto che a Benjamin.²⁵ Ma è Henriette Beese che applica i presupposti benjaminiani nell'interpretazione di Celan in modo organico e sistematico. La poesia di Celan rimanderebbe a un significato universale e irriducibile, costituendosi come «resto» di quella differenza. L'essenza della lirica di Celan risiederebbe in quell'«esser-spezzato» che incarnerebbe il malinconico e l'allegorico: costituendosi come «metafora dell'apparire» («Schein-Metapher» o «Als-ob-Metapher»), in essa «risuonerebbe» il significato. H. Beese va fino in fondo nell'applicazione delle categorie del *Dramma* di Benjamin. Un tale risuonare – in questo la poesia di Celan è vista come *Nachdichtung* e Celan traduttore di Shakespeare procederebbe secondo le logiche di questa eco – riprodurrebbe i meccanismi dell'allegoria fino a riflettere in se stessa e a negarsi, disponendosi – in attesa della salvezza – a lasciar irrompere, «fluire» il significato, come gli spettri, i cadaveri, i teschi considerati da Benjamin. *Umsonst* rappresenterebbe perfettamente l'essenza allegorica della poesia celaniana: in essa Celan espliciterebbe il sottrarsi della poesia (e del suo autore) a favore dell'emergere della vita, del ricordo delle vittime (gli «steli» della tristezza, gli steli recisi), del risuonare del significato, che la ripresa finale del terzo verso renderebbe evidente. Non è un caso che la poesia di Celan si concentri sempre di più, dal lato del contenuto, sul mondo «spezzato» e «inorganico»; così come non è un caso che, dal lato della forma, Celan finisca per concentrarsi su «ciò che nello scritto vale come morto, le parole, le sillabe, le lettere», aspetto privilegiato di fronte all'affermazione o restituzione immediata del senso.²⁶ La proposta di H. Beese è tutt'altro che ingenua e offre una lettura di Celan che non è affatto semplicemente suggestiva e, anzi, risponde all'esigenza di rigore interpretativo che la lirica di Celan senza dubbio richiede. Coinvolge, inoltre e naturalmente, non solo la discussione del rapporto di Celan con le avanguardie e, più in generale, con la tradizione, ma anche aspetti essenziali della sua lirica (la concezione della storia, il valore del ricordo, le possibilità di una vita non alienata). Ma a questo punto è necessario leggere Celan.

²⁴ Cfr. O. PÖGgeler, *Spur des Worts*, pp. 126 ss.

²⁵ Cfr. U.M. OELMANN, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945*, pp. 256 ss.

²⁶ Cfr. H. BEESE, *Nachdichtung als Erinnerung*, in particolare pp. 56 ss. e 206-215.

3. *Diversi livelli di lettura. Una 'semantica della semplicità'**Dunkles Aug im September*

Steinhaube Zeit. Und üppiger quellen
 die Locken des Schmerzes ums Antlitz der Erde,
 den trunkenen Apfel, gebräunt von dem Hauch
 eines sündigen Spruches: schön und abhold dem Spiel,
 das sie treiben im argen
 Widerschein ihrer Zukunft.

Zum zweitenmal blüht die Kastanie:
 ein Zeichen der ärmlich entbrannten
 Hoffnung auf Orions
 baldige Rückkunft: der blinden
 Freunde des Himmels sternklare Inbrunst
 ruft ihn herauf.

Unverhüllt an den Toren des Traumes
 streitet ein einsames Aug.
 Was täglich geschieht,
 genügt ihm zu wissen:
 am östlichen Fenster
 erscheint ihm zur Nachtzeit die schmale
 Wandergestalt des Gefühls.

Ins Naß ihres Auges tauchst du das Schwert.

Occhio oscuro a settembre

Tempo, petrosa cuffia. E più folti sbucano
 i riccioli del dolore attorno al volto della terra,
 alla mela ebbra, imbrunita dall'alito
 di un peccaminoso detto: belli e alieni dal gioco
 che essi conducono nel maligno
 riflesso del loro futuro.

Per la seconda volta fiorisce l'ippocastano:
 un segno, miseramente divampato,
 della speranza in un pronto ritorno
 di Orione: il chiaro astrale fervore
 dei ciechi amici del cielo
 l'invoca a salire.

Alle porte del sogno disputa,
 non velato, un occhio solitario.
 Di sapere gli basta
 ciò che di giorno in giorno accade:
 alla finestra orientale
 gli appare nottetempo l'esile
 figura migrante del sentimento.

Nell'umido del suo occhio tu immergi la spada.²⁷

²⁷ Cfr. P. CELAN, *Poesie*, pp. 36-37. «September» ritorna in molte poesie di Celan, come immagine di un fiorire alla vita ritardatario, malato, privo di speranza, destinato a morire, come Celan stesso ha spiegato in diverse occasioni (cfr. ad esempio la testimonianza di I. Shmueli riportata nel commentario a P. CELAN, *Die Gedichte*, pp. 600-601). Riteniamo che Celan si rispecchi qui in *Notte invernale* di Trakl (cfr. ad esempio «ein Lächeln voll Trauer und Hochmut hat dein Antlitz versteinert» con il primo verso); cfr. G. TRAKL, *Le poesie*, trad. it., Milano 1983, pp. 242-243. Celan deve molto alla lirica di Trakl, di cui

1) A una prima lettura, il lettore è coinvolto all'interno di un susseguirsi di termini metaforici e termini del linguaggio comune, e sono questi ultimi che s'impongono. Termini come «tempo» e «dolore» sono associati a «cuffia di sasso» e a «riccioli». L'effetto destabilizzante ottenuto mediante queste immagini viene immediatamente modulato dai termini diretti, non metaforici. Si ha l'impressione di una situazione post-originaria, nella quale il «tempo», il susseguirsi degli istanti, l'impossibilità di una durata, rappresenta la pena, la condanna («Spruch») scontata dalla «terra». Il fiorire della natura rappresenta un «segno» nella speranza divampata «miseramente»; il «futuro» non è altro che un «perfido riflesso» e soprattutto non presenta, in quanto «tempo», alcun senso metaforico.

Le immagini rafforzano l'impressione ricavata dai termini diretti. I «riccioli del dolore» si sviluppano sempre più «rigogliosi», «pullulano», s'attorcigliano, quasi erodono i limiti della terra, i lineamenti del suo «volto». Si potrebbe veder evocata, qui, l'immagine di Prometeo, per quanto la terra sia condannata a una pena che essa quasi non soffre più. La terra è definita «ebbra» e non subisce il «gioco» irridente di cui è oggetto, è consapevole dell'inevitabilità del tempo: sa che il «futuro» è tutt'al più un «perfido» inganno. La speranza, associata all'ippocastano, alla natura, è inserita all'interno di un orizzonte di consaputo scetticismo: si consuma «miseramente». La vita della natura, il suo rifiorire, anch'essa è espressione non della possibilità di rinascita, quanto piuttosto dell'inevitabilità del tempo, della finitezza creaturale. Essa è segno – che si ripete («seconda volta») – di una speranza incancellabile ma già consumata. Allo stesso modo anche «gli amici del cielo», capaci di «chiaro astrale fervore», capaci di evocare, sono sottomessi a una necessità post-originaria: sono ciechi. Anch'essi subiscono il tempo, la «cuffia di sasso» del tempo, anch'essi subiscono l'inevitabilità del dolore.

Anche nell'ultima strofa l'immagine dell'occhio o della «scarna figura peregrina del sentimento» confonde una lettura il cui esito è alla fine determinato da costruzioni del linguaggio comune: «ciò che avviene ogni giorno gli basta sapere». L'immagine dell'occhio è ancora compresa all'interno di una prospettiva prometeica. È infatti «solitario», «lotta», anche se, essendo compreso, imprigionato, tra sogno e realtà, non riesce a impadronirsi che del quotidiano. Viene confermata la disillusione risultante da una dialettica soltanto apparente tra speranza e scetticismo, tra la possibilità di salvezza e un fatalismo consolidato. L'occhio non è celato, si trova alle porte del sogno, ma a «oriente» non sorge nulla di illuminante, bensì una figura «scarna» e «peregrina». Anche la notte, come la natura, non infonde alcuna speranza, compatisce piuttosto. *Erscheinung* mantiene ben poco del significato di «manifestazione», di «fenomeno»: prevale, al contrario, il senso per il quale esso rimanda a una «parvenza», a un'apparizione, a un'entità miste-

egli riprende terminologia (non solo termini legati al vitalismo espressionistico, ma anche termini che rimandano alla morte, all'assenza di vita come «steinern», «versteinert», «dunkel») e le immagini evocate (la notte, l'ippocastano, il guardiano, la «östliche Tor»); cfr. G. TRAKL, *Le poesie*, pp. 242-243.

riosa e sfuggente, a un fantasma («peregrina»). La chiusura risolve l'intera costruzione riprendendo la figura di Orione e compie l'intera poesia come rivisitazione del mito. Orione appartiene a quelle figure mitologiche che danno vita alle grandi metafore della vista. La sua particolarità, tuttavia, è quella di riacquistare la vista.²⁸

Celan riprende il mito innanzitutto per quanto Orione sia connesso a *Eos*, Aurora, dea del mattino. Sul finire della notte annunciava agli dei e agli uomini la venuta del sole. Nella rilettura di Celan la figura che si avvicina alla finestra di oriente non annuncia alcuna venuta. Sembra piuttosto costretta a peregrinare, sembra dover continuare inutilmente a svolgere la sua funzione anche se il sole è tramontato per sempre. Orione è confinato in cielo, la speranza in un suo ritorno è misera. L'occhio è compreso tra cielo e terra, tra sogno e terra, ma gli basta sapere ciò che «accade» «di giorno in giorno». Il tentativo di attivare la sua funzione di connessione è destinato a fallire. A fronte della spinta ad appropriarsi del mondo ideale, di far ritornare Orione, svanisce la sua facoltà intermedia e mediatrice: «Nell'umido del suo occhio tu immergi la spada».

Soltanto l'immagine descritta dal verso di chiusura sembrerebbe assumere uno statuto puramente metaforico, ovvero sembrerebbe sganciarsi completamente dal linguaggio comune, denotativo. Molto dipende dal significato del «tu» che viene evocato, ma l'immagine stessa viene quasi 'descritta'. Essa non agisce nella direzione di una decisa poetizzazione o di un simbolismo conchiuso. Tanto più che l'immagine, come detto, indica piuttosto una frattura, una sconfitta, l'accecamento.

Linguaggio ordinario e linguaggio metaforico agiscono sullo stesso piano. La contraddizione e i conflitti del reale, la disperazione del soggetto che subisce il tempo, l'impossibilità di una nuova armonia, tutto viene significato indifferentemente dal linguaggio ordinario o dal linguaggio metaforico. Non c'è alcuna gerarchia tra metafora e linguaggio comune, nessuna atemporalità della prima di fronte alla storicità del secondo. Piuttosto esiste un concorso tra linguaggio ordinario e linguaggio metaforico per l'ottenimento di uno spazio linguistico immediatamente intermedio, frammisto, che non consente né l'ottenimento di un mondo ideale descritto e costituito dal linguaggio simbolico, dalla parola pura, né l'immediata descrizione della realtà, in un senso mimetico-realistico, mediante il linguaggio ordinario, convenzionale.

²⁸ Eroico cacciatore, Orione è figura intermedia, figlio di Zeus, Poseidone e di Ermes. Fu donato a Ireo, che pur poverissimo li ospitò con generosità: in cambio gli fu esaudito il suo desiderio di avere un figlio senza prender moglie. Orione perseguitò le pleiadi, e ne rapì una, Merope, figlia di Enopione: quest'ultimo, per punirlo, lo accecò. Recuperata la facoltà della vista, amò Aurora: Artemide per gelosia lo uccise facendolo pungere da uno scorpione, Zeus lo trasformò in costellazione. Nel primo Celan le citazioni e le riprese di figure della mitologia classica sono piuttosto frequenti e anche piuttosto trascurate dalla critica. In particolare cfr. *Talglicht*, sempre in *Mohn und Gedächtnis*, che alcuni indizi («September», «dunkles», «Tor») suggeriscono di leggere in stretta connessione con *Dunkles Aug im September*. In questa poesia Celan riprende la figura mitologica di Giasone, si identifica con lui e, evocando il viaggio nella Colchide alla conquista del vello d'oro, interpreta la propria attività di poeta come impegno al ricordo delle vittime. *Und mit dem Buch aus Tarussa*, in *Niemandrose*, conferma questa lettura di *Talglicht* e la connessione con *Dunkles Aug im September*; cfr. P. CELAN, *Poesie*, pp. 14-15 e 496-497.

Celan costruisce il percorso delle sue poesie simulando e dissimulando, alternativamente, le strutture sicure del linguaggio ordinario e le strutture altrettanto sicure del linguaggio metaforico. La dimensione delle immagini si innesta e destabilizza il linguaggio ordinario, ma è il linguaggio metaforico stesso che, a sua volta, subisce continue e diverse discontinuità semantiche, e non soltanto riportando il corso della poesia alla dimensione del linguaggio ordinario. Le immagini celaniane, ad esempio, coinvolgono i margini stessi entro i quali si costituiscono. Potremmo dire che 'implodono' in se stesse: il cielo crolla, il mare si ripiega, evapora ... Nella stessa direzione, un altro espediente che Celan utilizza per mantenere in sospensione l'immagine ed evitare un esito puramente metaforico (o puramente simbolico) è il coinvolgimento all'interno dell'immagine raffigurata dell'occhio, di ciò che serve per vedere l'immagine stessa. Questo espediente, come ben mostra *Dunkles Aug im September*, vieta all'immagine di chiudersi, di delimitarsi, di compiersi come raffigurazione.²⁹

Celan è fin dall'inizio al di là dell'opposizione tra linguaggio poetico e linguaggio comune, e proprio questo scarto gli consente innanzitutto una descrizione, una dimensione mimetica, realistica. Il significante è assurdo, scisso, contraddittorio, in quanto il significato è assurdo, irrimediabilmente scisso, insolubilmente contraddittorio. Il linguaggio è oscuro, incomprensibile, spaesante, perché descrive, racconta, ricorda quanto è accaduto, che è altrettanto oscuro, incomprensibile, spaesante. Non si tratta di dar campo libero alla parola, di riconoscerne l'assolutezza di fronte alla realtà e al linguaggio che la denota, bensì proprio di denotare una realtà distrutta e non più ricomponibile. Non si tratta dell'autonomia della parola, quanto piuttosto della sua onestà di fronte all'assurdo. Non solo il bello e il consolante di alcune liriche romantiche, ma anche il grammaticalmente solido e il logicamente lineare sembrano diventare colpevolmente inadeguati ad abbracciare le potenzialità della parola, alla narrazione del reale. La denotazione, la descrizione, il significare deve riconoscere, dopo la Shoah, la contraddittorietà degli elementi che utilizza e delle relazioni che attraversa.

Lo svolgimento della poesia, quindi, si mantiene all'interno di questo orizzonte aporetico e oscilla attorno ai punti di contatto, di crisi, di rottura e di interferenza della realtà e del linguaggio significante, punti che nella dimensione del linguaggio appaiono innanzitutto come punti di frattura e di confluenza tra linguaggio ordinario e linguaggio poetico.

²⁹ Birgit Lermen richiama anche relativamente a Celan il criterio interpretativo di Hilde Domin (cfr. *Wozu die Lyrik heute?*, München 1975) per il quale la poesia moderna rappresenterebbe «qualcosa di essenzialmente ottico», al punto di dover essere fruita «con gli occhi»; cfr. B. LERMEN, *Paul Celans Gedicht «Augenblicke» - eine poetologische Selbstreflexion*, in H.-M. SPEIER (ed), *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart 2002, pp. 148-160. In realtà Celan si sottrae a questa lettura e a questa prospettiva ermeneutica. L'affermazione di Lermen, relativa a *Augenblicke* e a raccolte più tarde, per la quale Celan fornisce sia il «campo dei riferimenti, come anche, all'inverso, fornisce e presenta assieme un mistero», è vera e può essere generalizzata a tutte le poesie di Celan, ma non nel senso di una loro sintesi definitiva, di una composizione in immagini risolutiva.

2) In *Dunkles Aug im September*, la ripresa del mito di Orione è indicativa anche di un'altra accezione, più particolare, del vedere. Si tratta di un'accezione che sarà una costante all'interno dell'intera opera di Celan, per la quale la sua poesia è spesso definita «orfica». Qui, accanto al sovrapporsi, all'avvicinarsi e al compenetrarsi di occhi, di riflessi e di apparizioni, non è possibile trascurare il fatto che l'intera costruzione di rapporti visivi all'interno di un contrasto universale tra luce e ombra, giorno e notte, onirico e concreto, utopico e esistenziale, prende avvio dal fervore degli «amici del cielo», che invitano a seguire il «segno» della «seconda fioritura». Gli «amici del cielo» sono «ciechi». La vicinanza al cielo e quindi, ma soprattutto, la cecità, rimandano ai morti dello sterminio, alle vittime della persecuzione nazista.

Questo dato apre e conferisce alla poesia un significato più particolare, che si affianca a quello esistenziale, legato alla dimensione di finitezza del soggetto, della sua esistenza temporale e della relatività suo conoscere. L'occhio che si solleva alle porte del sogno e affronta la lotta affinché Orione ritorni, non è l'occhio di un soggetto qualsiasi, né risponde a un'esigenza esistenziale tanto universale quanto imprecisata. Si tratta di assumersi il compito di ridare voce alle vittime (orfismo), di ricordarne la morte e di rivendicare le istanze di una vita giusta a partire dalle istanze della vita che è stata loro negata. Non va dimenticato che la particolarità della figura mitologica di Orione risiede nel recupero della vista, dopo essere stato accecato. È questo ritorno alla vita, mediante il ricordo, da parte di chi può ancora vedere e conoscere che presenta un elemento orfico legato alla rinascita. Il vedere non può prescindere dal ricordo. Il parallelismo con le vittime dello sterminio nazista è diretto.

L'apertura all'utopico, la ricerca delle condizioni di un vivere umano, l'indicazione di un futuro che consenta un effettivo ritorno alla vita, tutte queste spinte al futuro sono indisciungibili dal ricordo e, anzi, sono vincolate strettamente da Celan alla dimensione del passato. La proiezione immediata di un modello di vita, la pretesa di un immediato slancio nel futuro, la spinta utopica che prescinda totalmente dal presente, fino a dimenticarne la provenienza e, quindi, il suo carattere essenzialmente storico, non può avere altro risultato che la rimozione. La dialettica del ritorno alla vita, tra «oblio» e «memoria», tra futuro e passato, tra ideale e storico, è ben più complessa. Ad esempio, – cosa che non deve stupire – nel primo Celan la funzione mediatrice tra cielo e terra, tra utopia ed esistenza, viene svolta mediante la metafora delle armi e in un modo che non segue un'opposizione semplice. Anche quest'aspetto tende innanzitutto a rafforzare, come abbiamo detto, la disillusione riguardo a un'immediata comprensione assoluta, a una totale mediazione dell'utopico, come mostra lo svolgimento e la chiusura di *Dunkles Aug im September* e il complesso intreccio di *Ein Knirschen*:

EIN Knirschen von eisernen Schuh ist im Kirschbaum.
Aus Helmen schäumt dir der Sommer. Der schwärzliche Kuckuck
malt mit demantenen Sporn sein Bild an die Tore des Himmels.

Barhaupt ragt aus dem Blattwerk der Reiter.
Im Schild trägt er dämmernd dein Lächeln,
genagelt ans stählerne Schweiß Tuch des Feindes.
Es ward ihm verheißen der Garten der Träumer,
und Speere hält er bereit, daß die Rose sich ranke ...

Unbeschuhet aber kommt durch die Luft, der am meisten dir gleicht:
eiserne Schuhe geschnallt an die schwächtigen Hände,
verschläft er die Schlacht und den Sommer. Die Kirsche blutet für ihn.

UNO stridio di ferree scarpe è nel ciliegio.
Dagli elmi ti schiuma incontro l'estate. Il cuculo nerastro
traccia con sperone diamantino il suo semblante sugli ingressi del cielo.

A testa nuda il cavaliere sporge dal fogliame.
Sullo scudo reca in penombra il tuo sorriso,
inchiodato al rigido sudario del nemico.
Gli fu promesso il giardino dei sognatori,
e tiene in serbo schidioni, cui si avviti la rosa...

Ma scalzo viene per l'aria colui che più ti somiglia:
ferree scarpe allacciate alle gracili mani,
egli col dormire si priva della mischia e dell'estate. La ciliegia sanguina per lui.³⁰

La figura del cavaliere assume chiaramente una funzione di mediazione, evidente anche nella rigida struttura formale della poesia: la seconda strofa svolge la prima e consente il passaggio all'ultima. Questa figura consente uno svolgimento che riconnette al «tu» della prima strofa il «tu» dell'ultima. Tuttavia la poesia presenta un livello di riflessione in più, ottenuto da Celan dapprima inserendo la figura del cuculo, quindi introducendo la terza strofa con una avversativa che impone un margine, uno stacco.

I rapporti di somiglianza che regolano lo svolgimento della poesia e la mediazione tra utopico e vita, non sono immediati. Il «tu» della poesia viene evocato nella prima strofa come una sorta di spettatore cui «schiuma» incontro l'estate. La strofa finale lo connette a una persona che ha trascorso l'estate dormendo. In un primo momento la poesia sembra contrapporre schematicamente guerra e contemplazione, e il protagonista sembra sottrarsi a ogni coinvolgimento e tendere al mondo ideale mediante una visione onirica:

³⁰ Cfr. P. CELAN, *Poesie*, pp. 32-33. M. Janz ha precisato i margini entro i quali si svolge la poesia *Ein Knirschen*. L'ambivalenza sintattica di *dämmernd* connette il cavaliere al sorriso della persona alla quale si rivolge: la loro somiglianza viene confermata e allo stesso tempo smentita nella strofa finale. La seconda strofa si inserisce all'interno di questo rapporto di somiglianza. Secondo Janz «il sorriso inchiodato, come il sudario, è metafora della salvezza, ma di una salvezza profana: quella del sogno». È il giardino dei sogni e non il giardino dell'eden ciò che viene promesso, e l'arma del cavaliere è strumento per andare incontro e far apparire questo giardino: «e tiene in serbo schidioni, cui si avviti la rosa». Janz ritiene, inoltre, che lo stravolgimento dei significati del vocabolario e delle logiche delle armi, della guerra, si inserirebbe all'interno di una logica più ampia, una logica di contrapposizione e di «antagonismo tra realtà e utopia». La guerra qui sarebbe intesa come «metafora della dinamica vitale dell'estate»: l'unica battaglia in corso è «nel ciliegio», il significato delle armi verrebbe sublimato nella tensione all'utopico. Proprio rispetto all'immagine del paradiso terrestre, l'analisi di Menninghaus di *Eden, Eis* conferma i richiami celaniani a un Cristo 'secolarizzato', di contro a uno svuotamento o a una perdita della dimensione utopico-messianica (il cuculo, nota Oelmann, è simbolo apocalittico); cfr. W. MENNINGHAUS, *Zum Problem des Zitats bei Celan*, e U.M. OELMANN, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945*, p. 264.

l'intera poesia sembra rappresentare il sogno della persona evocata nella strofa finale e sovrapposta al «tu», al destinatario della poesia. In realtà quest'ultimo viene coinvolto in un alterno processo di identificazione e di contrapposizione con il cavaliere. Il suo rapporto di somiglianza non viene instaurato con il «volto» (*Bild*) tracciato dal cuculo alle «porte del cielo», bensì col sorriso inciso dal cavaliere sul suo scudo. Dall'altro lato il «tu» viene riferito (ancora mediante un rapporto di somiglianza) alla figura cui somiglia il «tu» evocato, che trascorre l'estate dormendo e porta le «ferree scarpe allacciate alle gracili mani».

Gli stessi elementi che inducono a contrapporre il «tu» al cavaliere facendo valere un'opposizione netta e immediata tra pacifismo e logica di dominio, valgono per avvicinare e identificare il «tu» al cavaliere. Se il primo non indossa più gli strumenti della guerra, anche il cavaliere è a «testa scoperta», senza elmo. Inoltre «tiene in serbo schidioni, cui si avviti la rosa», non, quindi, in funzione offensiva. Infine, ma soprattutto, il «sudario del nemico» non è stato appeso dal cavaliere in segno di vittoria, esso è piuttosto metafora (esplicitata dalla specificazione «rigido») dello scudo e rappresenta lo scudo stesso: il cavaliere ha ricoperto con lo scudo i morti in battaglia. Sul sudario, al posto del volto dei morti («inchiodato» e «sudario» evocano la figura del Cristo), è stato inchiodato il sorriso della persona cui si rivolge il cavaliere.³¹

Per questo il cavaliere non può essere considerato semplicemente una sorta di additivo che viene proiettato al solo di scopo di ironizzare e di instaurare una contrapposizione. La figura del cavaliere si risolve e viene superata dopo che egli ha ricoperto i morti, non soltanto in quanto simbolo della guerra e della volontà di dominio. Come in *Ein Lied in der Wüste* il cavaliere da simbolo di morte si muta in cherubino che lotta contro la morte ricordando i morti: lottare contro la morte significa fare in modo di non dimenticare. In *Umsonst* il «tu» che invano dipinge cuori alla finestra, ricorda il proprio passato tra le milizie e ricorda l'amata morta tra le fiamme.

3) Dopo aver descritto l'assurdità e la scissione del reale e aver posto il problema di una possibile salvezza; dopo essere risalita alla persecuzione e allo sterminio come punto di riferimento ultimo per comprendere e per rispondere alle scissioni del presente, la poesia di Celan ripiega su un «tu»

³¹ Cfr. M. JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*, p. 60. La lettura della Janz è confermata dalla poesia che riprende a partire dal titolo (*Totenhemd*) l'immagine del sudario (*Schweisstuch*): «TOTENHEMD. Was du aus Leichtem wobst, / trag ich dem Stein zu Ehren. / Wenn ich im Dunkel die Schreie / wecke, weht es sie an. // Oft, wenn ich stammeln soll, / wirft es vergessene Falten, / und der ich bin, verzeiht / dem, der ich war. // Aber der Haldengott / rührt seine dumpfeste Trommel, / und wie die Falte fiel, / runzelt der Finstre die Stirn». («SUDARIO. Il tessuto leggero che intrecciasti / io lo porto in onore della pietra. / Quando nel buio io risveglio / le grida, esso spira a loro incontro. // Spesso, se devo balbettare, / esso getta dimenticate pieghe, / e ciò che sono perdona / a ciò che fui. // Ma il dio dei declivi percuote / il più cupo dei suoi tamburi, / e come la piega cadde, / egli, tetro, la fronte aggrotta»); cfr. P. CELAN, *Poesie*, pp. 84-85. Si noti non solo il parallelismo tra il tessuto e l'espressione del viso di dio, ma anche l'inserimento, anche qui, di questa immagine all'interno di una prospettiva orfica (il poeta come 'portatore' del ricordo).

introdotto all'inizio per lo più come ignoto spettatore e destinatario della poesia. In realtà, abbiamo visto, mediante una progressiva logica di sovrapposizione e distinzione, di identificazione e di presa di distanza, è questo stesso «tu» che svolge la funzione di soggetto all'interno delle immagini descritte da Celan. Questo, d'altra parte, non è che un espediente del continuo oscillare tra realtà e ideale, tra memoria e oblio, un oscillare che mediante la risalita alla Shoah e al ricordo dei morti flette all'indietro lo svolgimento della poesia di nuovo verso il «tu». In *Umsonst* è il «tu» che risale al passato e lo connette al presente, al tempo cui è coniugata l'azione degli altri personaggi. In *Ein Knirschen* il «tu» cui in conclusione si riferisce la poesia, raccoglie il significato anche dell'azione mediatrice del cavaliere. In *Dunkles Aug im September* all'interno della condizione temporale, esistenziale, creaturale, caratterizzata dalla condanna del tempo, viene invocata una figura intermedia (un «occhio») che lotti e che consenta di illuminare, di 'vedere' la via verso il riscatto, verso una situazione non alienata, verso il ritorno di Orione. La conclusione constata l'azione di un «tu» che, identificato con quella figura, tocca il massimo grado di comprensione e di mediazione del mondo ideale, ancora una volta mediante la metafora delle armi.

Si tratta del poeta stesso. Mediante il «tu», Celan si riferisce a se stesso e alla sua attività di poeta. È Celan che ricorda, che risale ai momenti della tragedia, alla ricerca del senso che se ne deve ricavare per il presente. È Celan stesso che piega la metafora delle armi e si identifica con il «duro cherubino» che dà «di spada alla Morte» e che ricorda la strage (*Ein Lied in der Wüste*); che recupera un senso dell'umano e dice come dicono «gli uomini» (*Umsonst*); che si erge a «occhio solitario» lottando alle «porte del sogno» (*Dunkles Aug im September*); che copre i morti con il sudario (*Ein Knirschen*). D'altra parte, guardando ai mutamenti formali sensibili tra le primissime poesie di Celan e le poesie pubblicate nella prima raccolta (*Der Sand aus den Urnen*) è evidente anche il passaggio dalla prima alla seconda persona: *Ein Lied in der Wüste*, la poesia che viene ripresa in *Mohn und Gedächtnis* e che apre la raccolta, è coniugata ancora in prima persona.³²

Forse anche la scelta di un tale mutamento risponde alle esigenze di restituzione della scissione della realtà e del soggetto che la vive, e quindi è una complicazione tutt'altro che inutile. Ma ciò che più conta è che, seguendo i destini del «tu» evocato da Celan, emerge la struttura riflessiva delle sue poesie, che, accanto alla spersonalizzazione attuata mediante il riferimento alla seconda persona, conferisce loro un ordine semantico precisissimo, che non ha nulla a che fare con la dimensione esistenziale dell'ente, del singolo, del soggetto finito. All'interno, infatti, del flettersi della poesia sul poeta (sul suo dire, sulla sua attività, sulla realtà che egli vive), la riflessività che trova ai propri estremi il «tu» porta a compimento una struttura che consente di predicare, di dire, di fondare un rapporto di significato, di collegare un sog-

³² Si veda, ad esempio, *Notturmo*, cfr. *supra*, nota 17.

getto e un predicato. La poesia, riflettendo su se stessa, riassume e afferma ciò che essa stessa ha consentito.³³

In *Ein Lied in der Wüste*, la poesia ruota attorno alle persecuzione degli ebrei cui rinvia il nome di «Akra» e dopo aver inscenato l'azione di un cavaliere in lotta contro l'oblio dei morti ed essersi presentato come «sorridente fratello» e «duro cherubino», il verso finale chiude la poesia esprimendone il senso: «Così ancora pronuncio quel nome ed ancora sento sulle guance la vampa». Quale «nome» se non «Akra»? Quali vampe se non quelle di Celan stesso che con questi stessi versi si è fatto portavoce dei morti? Celan ha introdotto il nome di «Akra» e la poesia spiega quel nome, il suo significato e i suoi effetti. In *Umsonst* il verso finale riprende addirittura uno dei versi centrali della poesia: il «tu» e gli altri soggetti della poesia scompaiono lasciando spazio all'ascolto diretto di quel verso. In *Ein Knirschen* e in *Dunkles Aug im September*, le immagini conclusive («La ciliegia sanguina per lui» e «Nell'umido del suo occhio tu immergi la spada») riassumono l'esito di una tensione che le poesie stesse hanno avviato e di cui hanno seguito le logiche: rievocati i morti, risalita all'assurdità della Shoah, alla poesia non rimane che flettere e offrire il senso che ne ha ricavato. Le poesie di Celan andrebbero lette partendo dalla fine o, più semplicemente, andrebbero rilette una seconda volta. Esse raccolgono e riarticolano gli elementi che, in conclusione, consentono loro di ottenere ed esprimere un significato.³⁴

Svolgendosi la poesia ha aperto un margine entro il quale – potremmo dire con W. Menninghaus, che recupera categorie di De Saussure – essa ha trovato e articolato «significato» e «significante». Nell'immediatezza, nell'indistinzione, nel confuso sovrapporsi di parola e realtà 1) la poesia ha aperto al suo interno uno spazio di ricerca del senso, una distanza che risale 2) alla Shoah come un punto di riferimento risolutivo, e 3) ha organizzato il rapporto tra significante e significato, un significato che la poesia stessa, quindi, esprime. Nella misura in cui la poesia si innesta su un dato storico, reale, esistenziale; nella misura in cui essa assume in sé, nel suo essere parola e linguaggio, le scissioni del reale, essa restituisce alla realtà il vero significato. La riflessività della poesia di Celan è questa assunzione di responsabilità, questo impegno alla ricerca e a ristabilire il senso del

³³ B. Wiedemann nota a ragione che le poesie di Celan, anche quelle che privilegiano il verso lungo, tendono a una struttura della proposizione il cui modello rimane costante: pronomi personale - verbo - complemento. Questa struttura (assieme, ma più di altri elementi formali quali, ad esempio, il tono «sobrio») sarebbe indizio della dimensione non utopica, «oggettiva» della poesia celaniana, più legata al tempo dell'eternità, piuttosto che alla rottura «del corso circolare del tempo»; cfr. B. WIEDEMANN-WOLF, *Antschel Paul - Paul Celan*, pp. 180 ss.

³⁴ Opportunamente Oelmann riconduce l'itinerario delle poesie di Celan al loro «processo di formazione» (*Entstehungsprozess*), di – potremmo tradurre – autocostruzione; cfr. U.M. OELMANN, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945*, pp. 260-262. Altrettanto opportunamente Peter Szondi richiama il principio dello strutturalismo di Jakobson che connette «l'asse della selezione all'asse della combinazione»; la poesia, in questo orizzonte del costituirsi del significato, è «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»; cfr. P. SZONDI, *Celan-Studien*, Frankfurt a.M. 1972, pp. 42 e 100; trad. it. *Studi su Paul Celan*, Ferrara 1990, pp. 57 e 101.

reale. Nessuna novità, così come nessun cedimento a una poetica dell'originalità. La poesia di Celan va nella direzione di un ripristino della vita, non della proiezione di un mondo ideale la cui applicazione cadrebbe nelle stesse logiche della realizzazione che l'hanno distorta. Ed è per questo che necessariamente essa lavora con materiali esistenti, che vanno soltanto riordinati. La poesia stessa raccoglie e fornisce al suo interno gli elementi del significato e si costituisce essa stessa come significante: questo intendiamo dire con «semantica della semplicità».

4. *Oscurità e complessità: il negativo*

NACHTS, wenn das Pendel der Liebe schwingt
zwischen Immer und Nie,
stößt dein Wort zu den Monden des Herzens
und dein gewitterhaft blaues
Aug reicht der Erde den Himmel.
Aus fernem, aus traumgeschwärztem
Hain weht uns an das Verhauchte,
und das Versäumte geht um, groß wie die Schemen der Zukunft.

Was sich nun senkt und hebt,
gilt dem zuinnerst Vergrabnen:
blind wie der Blick, den wir tauschen,
küßt es die Zeit auf den Mund.

LA NOTTE, quando il pendolo dell'amore oscilla
tra sempre e mai,
la tua parola si spinge fino alle lune del cuore
e turchino come un temporale il tuo
occhio porge alla terra il cielo.

Da un remoto luco, annerito dai sogni,
ci spira incontro quanto esalammo,
e quanto omettemmo s'aggira grande come i fantasmi del futuro.

Ciò che adesso si leva e si abbassa
riguarda quanto intimamente è sepolto:
cieco come lo sguardo che tra noi s'incrocia,
esso bacia sulla bocca il tempo.³⁵

³⁵ Cfr. P. CELAN, *Poesie*, pp. 92-93. A ragione Voswinckel rimanda a *Mondnacht* di Eichendorff, di cui questa poesia di Celan sarebbe una rielaborazione. La ripresa dei termini e dell'intera struttura, che Celan presenta, più che «trasformata» (*verwandelt*), diremmo simmetricamente rovesciata, lascia pochi dubbi: «Es war, als hätt der Himmel / Die Erde still geküsst, / Dass sie im Blütenschimmer / Von ihm nun träumen müsst. // Die Luft ging durch die Felder, / Die Ähren wogten sacht, / Es rauschten leis die Wälder, / So sternklar war die Nacht. // Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande, / Als flöge sie nach Haus». («Era come se il cielo tranquilla- / mente avesse baciato la terra, / così che di lui, tra lo sfavillio / dei fiori, la terra dovesse sognare. // L'aria passava tra i campi, / le spighe si muovevano appena, / piano i boschi mormoravano / nella notte di stelle così serena. // E in largo le sue ali / la mia anima distese, / volò per i campi quieti / come se volasse a casa»). Voswinckel coglie perfettamente il salto di dimensione tra *Mondnacht* e la «co-citazione» di Celan. Sullo sfondo di una forza amorosa che l'interprete fa risalire all'eros platonico, l'incontro amoroso, il «matrimonio» (*Vermählung*) tra cielo e terra, quasi ironico in Eichendorff, sarebbe molto più concreto e «corporale» in Celan, tanto da confondere completamente le determinazioni spaziali («lune del cuore», «l'occhio porge

Questa semplicità, per cui la poesia dice ciò che ha scorto, questo margine semantico che la poesia di Celan trova mediante se stessa, conferisce significato e si riapre ai riferimenti che essa ha toccato e che hanno consentito di svolgersi. I riferimenti al vissuto (al tempo) e all'esperienza che lo ha segnato in modo irreversibile (alla Shoah), vengono raccolti e predicati dalla stessa poesia che ha denotato i primi e rievocato i secondi. L'immanenza della poesia di Celan, tuttavia, non si chiude in se stessa. Il suo riflettere in se stessa e su se stessa, innanzitutto, prende avvio da una dimensione linguistica che assume in sé (quasi descrive, come abbiamo detto) la realtà nella quale si colloca. In secondo luogo il costituirsi, riflessivamente, della poesia, non conduce a una pura autoreferenzialità, astraendosi a tal punto da perdere contatto con il riferimento al reale assunto in sé. Essa ritorna alla storia, si riapre al tempo e alla vita, ricordando e dando voce ai morti, alle vittime dello sterminio, portando a compimento un'affermare consentito da quel ricordo. Questo ritorno alla realtà si manifesta, come abbiamo visto, nell'intervento in prima persona del poeta (mediato costantemente dall'utilizzo della seconda) nella sua concretezza storica e nella riflessione sulla sua stessa attività.

Se ora teniamo presente l'assunzione in sé delle scissioni del reale e la rielaborazione del loro significato in funzione del ricordo della Shoah, punto limite che consente alla poesia di riflettere in se stessa e di compiere il proprio significato, comprendiamo come la poesia di Celan riesca a mantenersi aperta una vasta gamma di opzioni espressive. Non rinunciando al lato mimetico-descrittivo, e incrociando la costitutiva incompletezza dei materiali poetici che il linguaggio della poesia assume all'interno del suo svolgersi riflessivo, Celan può distribuire, in modo molto libero e variegato, pesi e proporzioni diverse tra i riferimenti attraversati dalla poesia. Può lasciare sullo sfondo i riferimenti alla realtà concreta, riservando alla poesia il momento più propriamente riflessivo, lasciando aperto e addirittura piuttosto vago il riaprirsi critico alla dimensione storica. Sempre all'interno di questa direzione, può assumere come oggetto concreto direttamente la parola conferendo alla dimensione semantica una connotazione poetologica, che spesso diventa prioritaria. Ancora, sempre in relazione a quest'ultimo caso, forzando la

il cielo»). Noi sottolineeremo l'esatta inversione della struttura complessiva (che peraltro conferma la dialettica tra «falsa poetizzazione» e «depoetizzazione» intravista in Celan dall'interprete): la «parola», non l'anima, che si leva in volo come se si trovasse finalmente a «casa» apre e non chiude la poesia; la compenetrazione di elementi «terreni» e spirituali è mantenuta al centro, quasi uno svolgersi dell'incontro, laddove il parallelismo tra la seconda strofa delle due poesie è rafforzato dalla ripresa dell'assonanza tra *rauschten* e *Verauchte*, forse anche tra *fernem* e *Felder* e tra *wogen* e *weht* (laddove il rispecchiamento e la citazione sembrano riferirsi a *Sprich aus der Ferne* di Brentano: «Wehet der Sterne / Heiliger Sinn / Leis durch die Ferne / Bis zu mir hin»); l'immagine del bacio del cielo alla terra, inoltre, in Celan viene posticipato alla fine e rivolto al «tempo», dopo che numerose immagini («lune del cuore», «remoto», «annerito dai sogni», «fantasma», «sepolto») hanno sottratto ogni ascendente romantico e utopico, in funzione, come detto, depoetizzante. Voswinckel sottovaluta, crediamo, queste ultime sfumature tragiche, che rimettono in discussione la sua tesi di un'apertura dell'umano all'utopico, e sottovaluta soprattutto due elementi che ci sembrano centrali anche in questa poesia di Celan: l'elemento della cecità, che mina la possibilità di una unione perfetta anche, in senso traslato, tra umano e utopico, e lo sprofondarsi della dialettica tra «cielo» e «terra» nello scambio tra «terreno» e «sepolto».

tensione linguistica tra linguaggio ordinario e linguaggio metaforico, ma soltanto dopo aver evitato la possibilità di risolverla a esclusivo vantaggio dell'uno o dell'altro, può scegliere un maggior grado di simbolismo (le armi, la rosa, il cavaliere) oppure un maggior grado di immediatezza e astrattezza (allegoria) concettuale (il nome, la lingua, la parola, il dire).

Sul versante opposto, Celan può rendere più esplicita e consistente la portata realistica, il riferimento all'elemento storico o biografico e il significato critico che la poesia rintraccia e comunica. In questo caso il momento riflessivo di autocostruzione del significato può risultare piuttosto sfumato, anche se Celan non manca di offrire consistenti indizi, sul piano dei riferimenti al reale, dell'avvenuta rielaborazione. Ancora, sempre in questa direzione: il momento della svolta, dell'incontro del riferimento fondante, che consente alla poesia di significare, può essere anche completamente dissimulato, relegato al silenzio. D'altra parte l'instaurarsi della riflessività delle poesie di Celan e, allo stesso tempo, il fondamento delle possibilità semantiche che esse perseguono, si affermano mediante la risalita al silenzio degli ebrei sterminati. Anche la sua completa dissimulazione, nella poesia, riemerge, si manifesta, e si fa sentire in quanto detto esplicitamente.

Tuttavia l'elemento di complessità, di continua apertura alla storia, riassunto e tenuto assieme dalla semplicità semantica della poesia di Celan, non è la ragione più consistente dell'oscurità della sua lirica. La ragione dell'oscurità della poesia di Celan risiede nel fatto che il costituirsi, riflessivamente, della poesia non si svolge creando o ripristinando un insieme di immagini, un cosmo simbolico o una lingua di «nomi».³⁶ Risiede nel fatto che la struttura semantica della poesia s'innesta su una realtà scissa, frammentata, e si compie, predicando il senso di quella realtà, mediante passaggi altrettanto incomprensibili.

Il punto di riferimento cui la poesia riconduce, dopo tutto, è esso stesso un'assenza, un negativo che non consente una sintesi, un recupero dell'unità, né, più semplicemente, una direzione ricompositiva. Certamente, come abbiamo detto, la poesia di Celan assume in sé e riorganizza il rapporto tra significato e significante; entrambi, tuttavia, sia sul piano reale che linguistico, sono elementi frammentari, scissi, incompleti. La lirica di Celan non solo lavora con materiali frammentati, ma solleva uno sguardo su di essi altrettanto inoggettivabile e incomprensibile.

È questo d'altra parte quanto dice la poesia stessa di Celan. In *Ein Knirschen* e in *Dunkles Aug im September*, le immagini conclusive esprimono l'impossibilità di un mondo ideale e la consapevolezza da parte di Celan dell'irraggiungibilità di un significato assoluto, univoco, positivamente determinato. In *Ein Knirschen* il raggiungimento del significato viene descritto mediante l'immagine del «sanguinare», laddove il sangue è evidentemente indice di vita, di salvezza, e allo stesso tempo di dolore, di morte. In *Dunkles Aug im September*, la consapevolezza dell'ambiguità del tempo (prima strofa),

³⁶ Cfr. W. MENNINGHAUS, *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt a.M. 1980.

l'invocazione «a salire» (seconda strofa), la spinta utopica della poesia (terza strofa) accompagnata dal «fervore degli amici del cielo» (i morti), vengono riassunte e espresse nell'affermazione dell'impossibilità dell'oggettivazione, della realizzazione. La conclusione constata l'azione di un «tu» che tocca il massimo grado di comprensione del senso e di mediazione del significato, e che allo stesso tempo influisce sulla visione del mondo ideale, di un mondo dei sogni. Il verso di chiusura sancisce: «Nell'umido del suo occhio tu immergi la spada».³⁷

Nello stesso senso, in *Ein Lied in der Wüste*, il ricordo delle vittime consente un'indicazione rispetto al presente, ma non nel senso di un'indicazione conciliante o nel senso della descrizione di una situazione armoniosa: il ricordo dei morti è avvicinato all'immagine delle «spine». In *Umsonst* la compiutezza riflessiva della poesia, il riemergere del passato, che la poesia stessa rappresenta ripetendo alla fine uno dei primi versi, è moderato molto indicativamente nel senso del permanere di un'ambivalenza: «crede di sentire». In *Nachts* le spinte utopiche degli amanti si scontrano contro il ricordo dei morti che pregiudica un'unione assoluta e non si emancipa dal «tempo».

La problematicità e la frammentarietà del materiale linguistico che la poesia utilizza per descrivere le scissioni della storia non possono che ritrovarsi all'interno del rapporto semantico costruito mediante la poesia. La tragedia che deve essere ricordata, vieta non solo un approccio assolutizzante che si affidi all'immediatezza dell'esistente, ma anche la prospettiva della presunta perfezione delle logiche immanenti del linguaggio. Nel primo caso il riflettere della poesia in se stessa allontana da un'intenzione positivista, che pretenda o creda di essere realistica semplicemente affidandosi a un dato: essa avvia una presa di distanza problematica quanto il dato su cui essa si innesta. Nel secondo caso la struttura della poesia di Celan e il ricordo dei morti vieta di procedere nella direzione dell'autonomia della lingua, del suo potere di descrivere un mondo possibile, ontologicamente compiuto, armonicamente utopico, ma vieta anche le immediatezze universalizzanti dell'espressione. Così la poesia di Celan si costituisce all'interno di un orizzonte aporetico che consente di dire in modo altrettanto aporetico.³⁸ D'altra parte, come abbiamo detto, il fatto decisivo e fondante cui essa risale è una *Zäsur*, una frattura, l'orrore della persecuzione e dello sterminio. Ciò cui tende la poesia alla ricerca della realtà e quindi di se stessa in quanto lingua, ciò che quindi consente (e impone) il rapporto tra significante e significato, è uno scarto, una discontinuità, un'assenza.³⁹

³⁷ Cfr. anche *Der Sand aus der Urnen*: «Tu colmi qui le urne e nutri il tuo cuore» e *Halbe Nacht*: «coi pugnali del sogno confitti in occhi sfavillanti»; cfr. P. CELAN, *Poesie*, pp. 18-19 e 28-29.

³⁸ «Gedichte sind Paradoxe», recita un appunto di Celan; cfr. P. CELAN, «*Mikrolithen sind, Steinchen*». *Die Prosa aus dem Nachlaß*, a cura di B. WIEDEMANN - B. BATIOU, Frankfurt a.M. 2005, p. 96.

³⁹ Con la terminologia usata da G. Deleuze per discutere lo strutturalismo, potremmo parlare di questo scarto strutturante come di un «posto vuoto» «differenziante»; cfr. G. DELEUZE, *Lo strutturalismo*, trad. it, Milano 2004, pp. 45 ss.

Ma allora, se è così, nessuna oscurità in senso proprio – come a nostro avviso viene detto molto chiaramente in *Der Meridian*⁴⁰ – quanto piuttosto un negativo, la costitutiva ambivalenza del reale, l'irriducibile e libertaria apertura alla ricerca di nuove forme di identità e di comprensione, apertura che il totalitarismo ha represso e cancellato fino alla morte. A fronte all'incomprensibilità della Shoah e a fronte dell'oscurità della sua poesia, Celan fa emergere l'originaria incomponibilità del reale e della vita, questa sì incomprendibile, denunciando l'ideologia dell'identità e dell'armonia (classicismo) e i rischi che le poetiche dell'assurdo (quanto quelle dell'espressione) finiscano per mancare il senso di quanto successo, per normalizzarlo e non evitare che si ripropongano. Il «nulla», l'«aperto» cui si rivolgerà Celan nelle raccolte centrali, per richiamare il «respiro» della sua poesia verso la vita e la libertà, non riproduce le logiche fondate da un'identità indistinta incomprendibile, sempre-al-di-là del reale e delle facoltà umane di comprensione. Si tratta, al contrario, della continua e irriducibile incompletezza del reale, del sé, del soggetto, della storia, che impone una continua tensione alla ricerca. Un'assenza già-da-sempre, un negativo che è parte del reale, ma che proprio per questo rende sempre disponibile la possibilità di riflessione e di istituzione del significato. Già nel primo Celan è completamente assente la concezione di un «nulla» assoluto, la cui affermazione, intesa pure in chiave anti-ideologica e anti-totalizzante, finirebbe per rendere assolutamente ambigua l'interpretazione della Shoah; e, allo stesso tempo, nessuna tematizzazione della morte come limite invalicabile e come concetto incomprendibile ma inevitabilmente, alla fine, strutturante. La Shoah è costante punto di riferimento della poesia di Celan in quanto sottrazione, reificazione storicamente realizzata di quel momento negativo inoggettivabile e costitutivo della vita e del reale.

Allo stesso modo rispetto alla nozione di morte. Anche la morte è concepita da Celan come inscindibile dalla vita, il suo negativo, ma proprio per questo viene sottratta a qualunque sua proiezione nell'incomprensibile. La morte è intesa soltanto come il negativo che consente alla vita di essere tale, e questo permette a Celan non, ovviamente, un vitalismo irrazionale, quanto piuttosto la continua messa in discussione di ogni posizione, una presa di coscienza scettica, una tensione altissima verso la decostruzione di alibi ideologici che nell'immediato dopoguerra garantisce, prima di tutto il resto, la restituzione alle vittime non solo della vita (mediante la funzione orfica della sua poesia) ma anche della dignità della morte.⁴¹ In Celan, insomma, non trova spazio una concezione trascendente del nulla e della morte, perchè sono parte integrante e costitutiva della vita stessa. La Shoah rappresenta la negazione di questa vivente apertura. Il nulla, dopo la Shoah, non può più essere mistificato come fondamento assoluto, limite irriducibile dell'esi-

⁴⁰ P. CELAN, *Der Meridian*; trad. it., pp. 12 ss. Ma cfr. anche i frammenti preparatori del saggio mai portato a termine *Von der Dunkelheit des Dichterschen*, in P. CELAN, «*Mikrolithen sind, Steinchen*». *Die Prosa aus dem Nachlaß*, pp. 130-152.

⁴¹ Un altro tema centrale della lirica di Celan: la sepoltura.

stenza: il «Nichts» va inteso nella sua storicità, a partire – potremmo dire utilizzando il termine di una poesia più tarda – dal *Genicht*, che tra i suoi significati racchiude anche quello di «annullato», un participio passato che non può che rimandare a «quanto successo» (*was geschah*).⁴²

5. *La «fuga» come struttura semantica e concettuale*

Tendenzialmente – usando un espediente interpretativo di U.M. Oelmann – diremo che fin da principio pressoché tutte le poesie di Celan si articolano secondo 1) un movimento di «ascesa» che prende avvio da un dato ben ancorato alla dimensione biografica, all'orizzonte storico; 2) un movimento di astrazione alla ricerca del punto di riferimento, del fondamento del significato, momento che non smarrisce mai il problema della condizione esistenziale, del vissuto attuale e che risale a rievocare la persecuzione e lo sterminio; 3) un movimento di «discesa», di critico ritorno alla realtà, che, una volta trovato il fondamento del significato – aggiungeremmo noi –, consente di significare quanto tematizzato dalla poesia.⁴³

Questa riflessività sembrerebbe escludere la tesi di Voswinckel secondo la quale la lirica di Celan, di contro al movimento dialettico di poetizzazione del mondo ricercato e messo in atto da Novalis, si fermerebbe al momento dell'autoalienazione e quindi all'impossibilità di un movimento di recupero, di una sintesi sia pur parziale. In realtà, Voswinckel non nega semplicisticamente il momento dialettico del recupero del negativo ed è ben consapevole dell'elemento riflessivo delle poesie di Celan. Egli nega, piuttosto, che il riflettere della poesia celaniana abbracci gli estremi (io e natura) che Novalis, sulla scia dell'idealismo, riteneva di poter tenere assieme in unità. Nulla garantisce che l'altro cui apre la poesia di Celan sia l'altro dell'io, del soggetto che dice, di Celan stesso; nulla garantisce che l'altro (natura) che la poesia riconduce all'io, sia l'altro del soggetto. Una tale *Zäsur* non libera la parola e le sue logiche dal reale (Mallarmé), bensì investe anche il linguaggio. Reinserendo la riflessione all'interno del linguaggio, Celan coglie l'incompletezza e l'inoggettivabilità anche della parola. Il dire della poesia è un autoestraneamento fatale e irrecuperabile, l'affacciarsi in un negativo del tutto separato dal negativo come opposto all'io, e che consente rispecchiamenti non solo parziali, ma continuamente sfuggenti. Proprio per questa frammentarietà la poesia può riflettere su se stessa. La poesia di Celan si proietta all'interno del totalmente altro, del «tutt'Altro» dice Celan,⁴⁴ trovando lo spazio per riflettere su di sé e assumendo e riproducendo in sé

⁴² Sono queste («Nichts», «was geschah», «Genicht») nozioni che, come noto, ritornano costantemente nei versi di Celan. Non abbiamo qui lo spazio per approfondire il significato – il cui quadro, tuttavia, crediamo di aver abbozzato – che assume, mediante metonimia, l'avvicinamento in *Weggebeizt*, in *Atemwende*, dell'espressione «das Genicht» a «Mein-gedicht»; cfr. P. CELAN, *Poesie*, pp. 550-551.

⁴³ Cfr. U.M. OELMANN, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945*.

⁴⁴ Cfr. P. CELAN, *Der Meridian*; trad. it., p. 14.

quella radicale e irrecuperabile scissione. Celan sfrutta l'incompletezza della parola per ripiegare la poesia su se stessa e smascherare l'ideologia della parola pura, del surreale e dell'espressione, ma allo stesso tempo riconduce la parola al reale, laddove sia l'una che l'altro sono tuttavia inconciliati e inconciliabili:

«Al posto della costellazione linguistica, dell'immagine della stella, subentra ora ciò che Celan chiama grata di parole, dunque un intrecciarsi della parola (*Wortgeflecht*) – gabbia (*Käfig*) o prigione (*Gefängnis*) – dal quale si è circondati e che non consente alcuno scambio ... Ora, anche il modo di scrivere della oscurità che dapprima stava ancora completamente nel segno della poesia, assume una struttura antipoetica; essa oscura il riflesso del poetico. In ciò si può vedere come le poesie di Celan siano sottratte al simbolismo. Sono forse surrealistiche? ... il modo di scrivere oscuro di Celan si potrebbe dire riflettente (*reflektorisch*). Essa non imbocca un percorso arbitrario, ma viene prodotta coscientemente, e contiene la coscienza dell'autore, un'intenzione determinata e un comportamento determinato. La sua oscurità è quella della contraddizione. Ciò significa che essa è pensata criticamente e negativamente tanto in senso estetico che in quello politico-morale. Essa ha il carattere di una contrapposizione contro le leggi del giorno, contro la bellezza della parvenza della chiarezza ... contro tutto ciò che viene dato immediatamente per logico, normale o immutabile». ⁴⁵

La perfezione autoriflessiva della forma delle poesie di Celan non può tuttavia prescindere dal contenuto che essa espone, e una tale considerazione consente da un lato di porre definitivamente una distinzione con la tradizione lirica europea, mentre dall'altro consente di ritrovare una tale perfezione formale su un piano rinnovato. Rispetto al contenuto, infatti, non va trascurato il fatto che mentre la poesia si afferma come luogo di istituzione del significato, essa ne predica l'impossibilità. Negli esempi che abbiamo preso in considerazione e a partire fin dall'impressione più immediata suscitata da una prima lettura, questo dato è centrale. Le figure intermedie introdotte da Celan danno vita certamente a un gioco di inclusione ed esclusione, di mediazione e di allontanamento, che pone in contatto realtà e utopia. Tuttavia, un tale progressivo avvicinamento al discriminante, all'elemento risolutivo che fonda il significato, sfocia nella comprensione dell'impossibilità, nell'intuizione di un limite insuperabile tracciato dall'incancellabilità della tragedia. La ricerca di significato avviata dalla poesia e la riflessività che in essa si instaura sono dominate dall'assurdità di «quanto è successo». È proprio l'assurdità dello sterminio che regola il significato: l'instaurarsi dei rapporti semantici che conferiscono significato al reale sono consentiti e fondati da quell'assurdità in termini di sottrazione di unilaterali del senso e di decostruzione delle mistificazioni dell'univoco. La poesia di Celan riflette in se stessa spingendosi al massimo grado di compenetrazione dell'assurdo, ovvero tendendo al massimo grado di riflessività e di chiarificazione del significato una volta consaputa la loro inconciliabilità.

Incompletezza della parola («impotenza [*Ohnmacht*] della parola», dice Voswinckel, di contro al presunto «potere» della parola pura) e riflessività

⁴⁵ Cfr. K. VOSWINCKEL, *Paul Celan*, pp. 118-120.

semantica. È attorno a questi due elementi che ruota il problema delle citazioni in Celan, a partire dal valore critico rispetto ai movimenti di avanguardia. La struttura e anche il senso della sua poesia si avvicina sostanzialmente, ad esempio, agli autori surrealisti ed espressionisti che, anche dopo una lunga militanza, mettono in discussione l'immediatezza e l'autonomia della parola. All'ultimo Eluard, ad esempio, laddove egli sfuma i meccanismi della ripetizione concitata e automatica, allungando il verso e distribuendo la portata a-logica dei componimenti surrealisti all'interno di una costruzione che tende alla proposizione.⁴⁶ Ad alcuni passaggi dell'opera di Char, o di Goll, rispetto al quale la struttura riflessiva in cui Celan inserisce la parola poetica è, forse, la prova più evidente contro l'accusa di plagio.

L'incompletezza della parola e l'assoluta scissione del reale avvicinano Celan a Trakl forse molto di più di quanto non venga sottolineato. Anche questa cautela è dovuta alla rigida struttura formale riflessiva di Celan, che agisce in chiave nettamente critica nei confronti degli slanci espressionisti, elemento, questo, che può essere fatto valere, invece, nella valutazione del rapporto con il Rilke, ad esempio, dell'ottava elegia, che ripiega l'occhio dall'«aperto» alla «creatura».⁴⁷

La riflessività che attraversa le contraddizioni del linguaggio in quanto contraddizioni del reale avvicina la poesia di Celan all'acmeismo, altro momento di approfondimento critico e riflessivo delle potenzialità del linguaggio. Celan, fin dai tempi di Czernowitz, ha grande familiarità con la poesia russa e, come noto, Mandelstamm diventerà il suo interlocutore ideale per eccellenza.

Ancora. La poesia che attraversa le scissioni e il negativo della parola, fino a ritrovarli riflessivamente in se stessa, avvicina Celan – il confronto con le avanguardie del Novecento è soltanto uno degli elementi di ripresa e riattraversamento della tradizione – allo Hölderlin di *Hälfte des Lebens*, che nella seconda strofa risale simmetricamente la prima relegando al negativo, al silenzio proprio perchè inesprimibile, il momento essenziale di quanto si manifesta (e scompare) nel corso della poesia. Non è il poeta, anche in quel caso, il guerriero che riflette sul proprio esercizio e sui materiali di cui dispone e che incrocia di nuovo, anche sul piano che potremmo dire «poetologico», i limiti del reale?

⁴⁶ Sia B. Wiedemann che P. Gambarota vi fanno riferimento; cfr. B. WIEDEMANN-WOLF, *Antschel Paul - Paul Celan*, in particolare pp. 91-153, e P. GAMBAROTA, *Surrealismo in Germania*, in particolare pp. 89-117.

⁴⁷ Trakl e Rilke sono due fonti frequentatissime da Celan. Per quanto qui vogliamo precisare si confronti non solo l'incipit («Con tutti gli occhi vede la creatura / l'aperto. Gli occhi nostri soltanto / son come rivoltati e tesi intorno a lei, / trappole per il libero suo uscire»; cfr. R.M. RILKE, *Poesie 1907-1926*, trad. it., Torino 2000), ma l'intera ottava elegia duinesa con *Zuversicht* di Celan: «Ancora vi sarà un occhio, / pur estraneo, accanto / al nostro: muto / sotto palpebre di sasso. // Venite, forate le vostre gallerie! / Vi sarà un ciglio, / rivoltato all'indentro nella pietra, / fatto acciaio dal pianto abolito, / la più aguzza delle punte. // Esso davanti a voi compie l'opera, / come vi fossero ancora fratelli, poichè vi è pietra». Rilke, al di là e dopo la distruzione del senso, ritiene ancora possibile una visione; Celan mantiene la struttura riflessiva del vedere rilkeano svuotandolo tuttavia – mostrando per quest'aspetto una maggior affinità con Trakl – da ogni residuo di fiducia.

Certamente questi sono punti di riferimento privilegiati per l'interpretazione di Celan. Tuttavia il negativo, l'incompletezza della parola, l'inevitabile necessità di una riflessione attraverso questa costitutiva apertura, consentono alla poesia di Celan anche punti di partenza lontani, totalmente esterni, anche opposti. Celan ricondurrebbe (e riconduce) qualunque citazione diretta all'incompletezza della parola, al suo totalmente altro, al silenzio, all'aperto, radicando nella contraddittorietà che ne viene la ricerca e la riflessione semantica.⁴⁸

La poesia di Celan è assoluta nel senso che apre al suo interno lo spazio del significare, anche a fronte dell'impossibilità di attingere un valore assoluto di significato. Ponendo in questione il tempo, il vissuto, l'esistenza, la sua spinta all'ideale incontra l'assurdità di «quanto è successo» e, attualizzandone il peso (ovvero ricordando), ripiega a dare significato all'elemento temporale dal quale ha preso avvio, senza pretendere che anche questo riflettere riesca a sottrarsene. Pur ribadendo l'idea dell'arte come luogo di risposta alle scissioni della storia, punto di partenza di Celan è la consapevolezza dell'inoggettivabilità di tale risposta e del permanere di un margine che vale anche all'interno di «oblio» e «memoria». Con le parole di L. Mittner: «Non crediamo che l'arte della crisi corrisponda sincronicamente e perfettamente alla crisi medesima».⁴⁹

La storia, soprattutto nei momenti di crisi, sopravanza l'arte, mantiene sempre aperto un margine di irriducibilità davanti alle sintesi artistiche: il presente si sottrae alla totale comprensione e alla critica certa, sicura. Se ora si intende questa prospettiva non come esito, non come criterio di lettura della storia e della tradizione lirica europea, ma come punto di avvio dell'attività del poetare e dell'esperienza artistica, allora si ottiene il punto di partenza, di continua ripartenza, di Celan.

Ciò significa non solo – come abbiamo immediatamente escluso – che non ha senso chiedersi se quella di Celan sia *poesie pure* o *poesie engagées*: essa intende proporsi come poesia che assume su di sé le istanze sia dell'una che dell'altra una volta intesa la loro impossibilità. Non ha senso chiedersi se e come la poesia celaniana riconosca la prospettiva poetica di Mallarmé, e anche la formulazione celaniana di questa domanda (se sia possibile avanzare, fino alle «sue estreme conseguenze», lungo la strada di Mallarmé) si interroga in realtà sulla novità assoluta della prospettiva successiva al disastro della Shoah e della seconda guerra mondiale. In ordine a questa *Zäsur* assoluta, il problema estetico precedente assume necessaria-

⁴⁸ In questo senso di «citazione», Celan potrebbe citare chiunque e nessuno. Non è un caso che rispetto a *Umsonst* si sia parlato di autocitazione (H. Beese), esagerando sulla stabilità degli elementi di partenza o di alcuni passaggi, e di «dialogo infinito» (*unendliche Erörterung*); cfr. I.E. KUMMER, *Unlesbarkeit dieser Welt. Spannungsfelder moderner Lyrik und ihr Ausdruck im Werk von Paul Celan*, Frankfurt a.M. 1987, p. 153. La citazione è certamente un dato, tanto quanto l'immediatamente storico o esistenziale, ma proprio perchè si tratta di materiale inevitabilmente scisso, storico, passato. Da questo punto di vista, è legittima e opportuna la domanda di J. Bollack: «A che scopo queste genealogie? Quale funzione soddisfano gli alberi genealogici della specie: Mallarmé - Benn - Celan? ... A cosa servono i mediatori (*Vermittler*)?»; cfr. J. BOLLACK, *Poetik der Fremdheit*, pp. 113 ss.

⁴⁹ Cfr. L. MITTNER, *L'espressionismo*, trad. it., Bari 1965, p. 19.

mente e inevitabilmente modalità e possibilità di soluzione talmente nuove che l'unica *chance* per continuare a riproporre conseguentemente le istanze precedenti è l'abbandono dei modi in cui trovavano espressione. Lo stesso rispetto alle modalità proprie della «poesia politica». Dopo la Shoah, tanto le istanze politiche quanto anche le istanze dell'ideale poetico di Mallarmé possono essere perseguite soltanto assumendosi il peso della consapevolezza dell'inoggettivabilità della soluzione della crisi, dell'impossibilità della sublimazione univoca ed esaustiva e, complementariamente, di un'indicazione politica univoca, sicura.

Il fatto che la storia sopravvanti l'arte e che l'arte possa ritrovare se stessa rinunciando a un'autoreferenzialità che non incroci tale margine, non esclude dalla poesia un momento riflessivo, ma implica che anche all'interno di questo margine si tenga conto dei limiti, del negativo della parola. Quest'ultimo riferimento rivela il limite o, meglio, pone dei dubbi rispetto alla direzione conclusiva della lettura di Voswinckel. Collegandosi esplicitamente alla valorizzazione, in Celan, della portata metalinguistica o metapoetica da parte di H. Weinrich, Voswinckel scrive:

«le poesie di Celan consentono rispetto a Mallarmé un momento riflessivo in loro, esse pongono la parola non semplicemente nello spazio per lasciarla diventare ascoltabile liberata da ogni zavorra, ma la circondano in pari tempo con una struttura sintattica che rilucendo criticamente e chiaramente diventa oggetto della ricerca».⁵⁰

Questo farsi oggetto della lingua, della sua essenza, non è l'esito ultimo che la poesia di Celan rintraccia e consolida. La struttura riflessiva, costituita all'interno della di una dimensione prettamente semantica, consente anche la declinazione di un punto di vista metalinguistico, ma esso stesso ricade all'interno di quella costitutiva incompletezza che si espone all'oggettivazione. La poesia di Celan non si costituisce come meta-linguaggio, meta-poesia, nè come discorso estetologico, e, poiché la tematizzazione della «parola», del «nome», della «poesia» stessa, sono tutt'altro che rari nelle raccolte di Celan, è molto più appropriata la nozione di «poetologico poetico».⁵¹ Anche il punto di vista riflessivo che si configura in direzione poetologica subisce quel negativo e quella costitutiva duplicità che fin dall'inizio pregiudica (e libera) la parola. Anche i margini poetologici, così spesso affrontati fin dalle prime raccolte, vengono percorsi da Celan con i mezzi della poesia, e sono mezzi incompleti, scissi, aperti al negativo e all'oscuro.

Peraltro, proprio per questo la poesia di Celan non sopporta alcuna *Toposforschung*. A ragione è stato notato, richiamando anche un noto passaggio poetologico di Celan, che è la poesia stessa che si fa *Toposforschung*, luogo dell'emergere del significato in quanto ricerca del significato.⁵² La

⁵⁰ Cfr. K. VOSWINCKEL, *Paul Celan*, p. 118.

⁵¹ Cfr. G.-M. SCHULZ, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübingen 1977, in particolare pp. 22 ss. e 272-277.

⁵² Ci riferiamo al passaggio contenuto in *Der Meridian* in cui Celan afferma che «il poema ... sarebbe il luogo ove tutte le metafore e tutti i tropi vogliono essere condotto *ad absurdum*»; cfr. P. CELAN, *Der Meridian*; trad. it., p. 17. I.E. Kummer scrive: «la poesia è essenzialmente ricerca di luogo

poesia allarga i margini della sua ricerca agli estremi stessi della storia, alla natura stessa del tempo e la poesia stessa si costituisce come riflessione sui propri strumenti espressivi: «Immer und Nie», sempre e mai, che in *Nachts* vengono ricondotti al «tempo».

Celan, in quanto poeta, guarda alla storia, al passato, ma ne comprende l'inoggettività, l'impossibilità di capirne le logiche. In questo senso è una poesia – potremmo dire – sempre 'a-posteriori', o sempre 'a-priori' espressione che potrebbe tradurre la nozione di *Nachdichtung*, nel senso che non è sintetica. Celan eredita una realtà distrutta, ne raccoglie i materiali, la citazione è, in misura anche minima, inevitabile e allo stesso tempo impossibile: H. Beese fa bene a parlare di *Nachdichtung*, ma non nel contesto di una ripresa del meccanismo allegorico. È certamente un'espressione che dà conto di molti elementi costitutivi della poesia celaniana, come a questo punto del nostro percorso è per lo meno evidente. Tuttavia, come per Voswinckel, anche rispetto a questo va considerata l'incompletezza del materiale linguistico e la ricaduta sulla riflessione della poesia, per la quale anch'essa risulta altrettanto scissa, inoggettivabile. L'incompletezza della parola confina con il totalmente altro, con il nulla, con il silenzio. Non si instaura nemmeno quella differenza che consentirebbe alla poesia di essere allegoricamente «resto», «residuo», «rovina», dell'universale, consentendo un'ultima «eco» di questo.⁵³

Dopo la Shoah non è più possibile assegnare agli scheletri, decifrare in loro, il significato allegorico che nel dramma barocco li sottrae a quella totale perdizione che essi stessi apparentemente esibiscono. I corpi scheletrici degli ebrei internati e gli scheletri ammassati nelle fosse comuni presentano una realtà, per così dire, autonoma e manifesta. Sempre facendo riferimento a questa immagine benjaminiana e in altri termini, dopo la tragedia dei Lager non è più possibile sollevare l'immagine dello scheletro a emblema dell'attesa, della predisposizione alla salvezza. La storia si è imposta e si impone come oggetto e luogo della redenzione senza tendere a un significato universale, ulteriore, incomprensibile, ma che in essa si manifesta.

«Questa incomprensibilità rappresenta una ultima forma di riflessività: la ricerca del senso, ricerca che non trova ciò che era stato spezzato, è ripiegata all'indietro verso i frammenti rimasti, l'interprete – come un malinconico, come lo ha raffigurato Benjamin – è costretto, sempre di nuovo a questi frammenti di significato».⁵⁴ Certo, si è tentati di vedere in atto questa struttura nella poesia di Celan, ma questa riflessività non abbraccia una differenza

(*Ortsuche*), pertanto è *Toposforschung* ... La ricerca di esso è una richiesta assoluta che non può essere soddisfatta, però si presenta con ogni poesia ... La poesia è essa stessa *Toposforschung*, ovvero l'itinerario che proviene dai propri 'dati'; cfr. I.E. KUMMER, *Unlesbarkeit dieser Welt*, pp. 153 ss. Anche Voswinckel indica, alla fine, questa direzione; cfr. K. VOSWINCKEL, *Paul Celan*, pp. 36 e 196.

⁵³ La parola – potremmo dire con i termini usati da Gadamer – non si fa «criptica» custodendo «religiosamente» un significato originario (cfr. H.G. GADAMER, *Chi sono io, chi sei tu*, pp. 7-9); non si colloca – coi termini di Levinas – in uno spazio «pre-disvelante» (E. LEVINAS, *Noms Propres*, Montpellier 1976; trad. it. *Nomi propri*, Casale Monferrato [Alessandria] 1984, pp. 47-48); si apre, al contrario, al suo negativo per riflettere su se stessa e cercare in se stessa il proprio significato.

⁵⁴ Cfr. H. BEESE, *Nachdichtung als Erinnerung*, p. 208.

tra significato universale e concreto restituendone nell'allegoria l'inconciliabilità. Questa riflessività, in Celan, non ha presa sul significato nascosto e inoggettivabile, quest'ultimo non esiste: la differenza è piuttosto tra significato (il senso, quasi la percezione diretta del reale) e il nulla. Potremmo dire che la differenza allegorica è differenza come sproporzione, mentre in Celan è differenza come radicale discontinuità. In *Umsonst*, conclude giustamente M. Janz, Celan «pare riferirsi criticamente a se stesso e voler mitigare l'apoteosi del malinconico». La riflessività della sua poesia conduce «all'indietro dall'attesa di un altro mondo al ricordo della rottura»: il «regno che la malinconia promette era la rottura stessa, era l'atto di distanziamento dagli 'uomini', e al di là di questo non c'è alcuna soddisfazione» e la «divinità del malinconico si contrae con ciò nella determinazione negativa per la quale egli sarebbe sottratto agli uomini». «Al soggetto non rimane che affrontare la realtà empirica guardando all'alienazione di ciò che in lui era fondamentale per vivere».⁵⁵

M. Janz ha introdotto l'idea di una lettura allegorica di Celan per mostrarne l'infondatezza. Così come per le avanguardie, anche sul piano dell'interpretazione e dei suoi criteri, le istanze perseguite in chiave anti-ideologica da Benjamin, dopo quanto è successo non possono che affermarsi in modo radicalmente diverso. E proprio questo conferma l'eccedenza della storia, anche di fronte al tentativo benjaminiano.⁵⁶

Se pertanto la poesia celaniana si trova immediatamente davanti a un negativo, a un'incompletezza, e se anche la riflessione è a sua volta discontinua, ovvero riconosce questa assenza, la riflessività della poesia di Celan non proietta alcun futuro, alcun mondo ideale, così come non si affida al ripristino di una situazione originaria, naturale, altrettanto unilaterale, affermativa. Essa insiste piuttosto sulla continua ricerca di un'identità per definizione incompleta, dai contorni sfumati, costitutivamente strutturata tra due aperture, tra due vuoti, tra la «miseria delle parole» (*Bettel der Worte*), la loro incompletezza, e il nuovo come inoggettivabile e costitutiva apertura del reale. La «fuga», come forma che si costruisce gradualmente, che individua una discontinuità e ripiega su di sé riprendendo e riconfigurando se stessa alla ricerca di un'identità irraggiungibile, rappresenta la struttura costitutiva della poesia di Celan.⁵⁷ L'allegoria radicata in un reale per il quale

⁵⁵ Cfr. M. JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*, pp. 50-51.

⁵⁶ Accanto ai presupposti teorici, anche la concezione benjaminiana dell'ebraismo viene sensibilmente rimodulata a partire dalla prospettiva celaniana, in una direzione che Bollack ci pare indicare chiaramente proprio in funzione della struttura semantica fondamentale della lirica celaniana: «La lingua di Celan è impressa nella sua costruzione poetica da qualcosa che si lascia caratterizzare come ebraico» e la «configurazione» della poesia «crea il presupposto per una nuova attribuzione di significato (*Sinngebung*). Se è un nuovo uso intra-linguistico (*Sprachintern*) di materiale precedente, che rende possibile una libera configurazione, allora l'ebraico coincide in misura ulteriore con esso, con la lettera come componente fondamentale»; cfr. J. BOLLACK, *Paul Celan unter judaisierten Deutschen*, a cura di H. MEIER, München 2005, pp. 16 ss.

⁵⁷ Allarghiamo in questo senso la lettura di P. Szondi di *Engführung*, che interpreta questi versi celaniani in stretta connessione con la forma musicale della fuga; cfr. P. SZONDI, *Celan-Studien*, pp. 47-111; trad. it., pp. 11-70.

il negativo, il nulla è costitutivo, si muta in fuga. La tensione al significato ripropone, insiste, indugia, sul divenire del reale mediante il nulla che gli è costitutivo, ripiega continuamente sul negativo che vieta di intendere il reale come dato. Come in *Dunkles Aug im September* le poesie di Celan possono fermarsi a questo movimento di riflessione, di singola ripresa. Ripresa non risolutiva, che in *Umsonst* mostra chiaramente il subentrare di una ciclicità, l'emergere di una vaga reminiscenza («gli pare di sentire»), oppure, in *Nachts*, il ripercorrere in ogni strofa la struttura e gli elementi costitutivi della prima. Oppure ancora, come in *Ein Lied in der Wüste*, possono inserire livelli mediativi intermedi che, andando incontro al loro punto di svolta, arricchiscono i momenti espositivi e dello svolgimento, fino a costituirsi come veri e propri poemi, tesissimi e molto articolati. In questi casi, in cui la forma della fuga si fa più esplicita, lo svolgimento richiede più riprese, senza tuttavia moltiplicare la matrice di base che continua a tendere a un unico momento di riflessione decisivo per il significato complessivo della poesia.⁵⁸

In ognuno di questi casi, tuttavia, non si tratterà di altro che della continua riapertura della storia al nuovo, laddove l'una e l'altra sfuggono alla definizione, alla stabilità di una forma compiuta, all'affermazione unilaterale. In ognuno di questi casi non si tratterà di altro che della costituzione del reale in quanto margine in continua tensione tra frammento e nulla, tra ripristino della vita e inoggettivabilità della vita stessa. È questa struttura di fondo che già nel primo Celan caratterizza la sua poesia. Già in queste prime liriche pubblicate sono presenti quelle strutture riflessive che diverranno sempre più centrali, sempre più esplicite nella forma e nel contenuto della poesia celaniana, e occuperanno, come noto, anche le poche ma incisive affermazioni poetiche. Sono quelle strutture e quei concetti che richiamano l'aprirsi della poesia celaniana a riflettere in e su se stessa, caratterizzati dal prefisso *gegen-* (*Gegenlicht*, *Gegenwort* ecc.) oppure, guardando al punto di riflessione cui tende la poesia, caratterizzati dal suffisso *-wende* (*Atemwende*, *Sonnenwende* ecc.). Strutture che non conducono a nessuna stabilità armonica, che al contrario oscillano tra oblio e ricordo, che rimangono *erratisch*, altro concetto fondamentale della vita e della poetica di Celan, ma che consentono di ritrovare le eterne aperture tra passato e futuro, le aperture del tempo, ovvero consentono di ritrovare il tempo nel tempo: la poesia non si separa dalla realtà, tutt'altro, sprofonda in essa, ma nello stesso momento riconduce il tempo cronologico e storico (futuro compreso) al tempo spirituale, al divenire eterno della poesia, e della vita. Un eterno ritorno, potremmo dire, laddove l'infinito ripresentarsi dell'identico si afferma come un richiamo al

⁵⁸ La struttura classica della fuga si articola, potremmo dire, coniugando almeno due linee tra loro intrecciate. Da un lato il procedere per riprese, secondo uno schema che può essere rintracciato in modo molto evidente ad esempio in *Nachts*: 1a, 1b, 1c, 1d, 2a, 2b, 2c, ecc.; dall'altro uno sviluppo che incontra un punto decisivo di svolta, secondo un procedere che svolge la ripresa in modo simmetrico e che è seguito da Celan più rigorosamente che in altri luoghi in *Dein Haar überm Meer* (cfr. P. CELAN, *Poesie*, pp. 20-21) di cui proponiamo il seguente schema di lettura: 1a/1b - 2a/2b - 3a/3b - 4a/4b - 5a - 4a'/4b' - 5a' - 2a'/2b' - 3a'/3b' - 1b'/1a'.

continuo riappropriarsi della vita mediante un'altrettanto continua e inoggettivabile riconfigurazione del nuovo in quanto incompletezza del passato e del presente: la «fuga» in realtà descrive l'inevitabile, ciò che non è raggiungibile, ciò da cui non si può «fuggire».⁵⁹

Questo punto di vista coinvolge anche i criteri interpretativi e implica un determinato approccio poetologico. Abbiamo detto che, dall'allegoria alla fuga, muta in modo radicale non solo la struttura semantica che viene svolta all'interno del linguaggio stesso, ma anche il rapporto tra realtà e linguaggio. La poesia di Celan richiede anche all'interprete di riconoscere l'incompletezza del reale, il negativo che la poesia, in quanto parola e nella parola, porta in superficie. Il rapporto instaurato linguisticamente da Celan tra realtà e silenzio, implica una prospettiva che non si esaurisce nel linguaggio e nella sua analisi. Il negativo del reale e, allo stesso tempo, del linguaggio (potremmo dire il silenzio) è, allo stesso tempo, il negativo del concetto, il luogo in cui si mostrano anche la sua incompletezza e le sue possibilità. La poesia di Celan apre un margine nel linguaggio (*Gegenwort*) che non è semplicemente ed esclusivamente linguistico e che consente all'interprete di affiancare paritariamente il proprio lavoro (concetti e non parole) al lavoro del poeta. La lettura rimanda al di là del testo. L'interpretazione smette di essere interpretazione, l'interprete è chiamato ad abbandonare il testo e a ricominciare a pensare.⁶⁰

⁵⁹ Poco importa, alla fine, se M. Janz si appoggia decisamente su Freud o Marcuse: rilevante è piuttosto la concezione e la comprensione di questa struttura del tempo: «la soglia in Celan ... è sempre anche limite, binario circolare che non può essere oltrepassato. Il soggetto ... rimane alla periferia del binario circolare»; cfr. M. JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*, p. 51. È curioso che chi ha spiegato correttamente il senso dell'immagine celaniana del «Meridiano» rifacendosi all'eterno ritorno di Nietzsche, finisca poi per smarrirne il valore critico e giudicare questo mito come «residuo» di quella che Heidegger chiama «vecchia metafisica»; cfr. O. PÖGGELER, *Spur des Worts*, pp. 248 ss.

⁶⁰ La poesia di Celan non richiede un malinconico e dotto decifratore di segni, anzi consente diversi livelli di lettura, aperti anche a una fruizione immediata e a una sempre nuova ri-lettura.