



HAL
open science

Da un recipiente all'altro. Storia di una figura poetologica celaniana

Miriam Miscoli

► **To cite this version:**

Miriam Miscoli. Da un recipiente all'altro. Storia di una figura poetologica celaniana. Literature. Sorbonne Université; Università degli studi (Sienne, Italie), 2023. Italian. NNT: 2023SORUL146 . tel-04581726

HAL Id: tel-04581726

<https://theses.hal.science/tel-04581726>

Submitted on 21 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 20

Laboratoire de recherche : EA 3556 REIGENN - Représentations et identités. Espaces germanique, nordique et néerlandophone

en cotutelle de thèse avec

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

Dipartimento DFCLAM – Dottorato di ricerca in “FILOLOGIA E CRITICA”, ciclo XXXV - Curriculum “LETTERATURE MODERNE”

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études germaniques

Présentée et soutenue par :

Miriam MISCOLI

le : 11 décembre 2023

D'un récipient à l'autre
Étude sur une figure poétologique celanienne.

Sous la direction de :

M. Bernard BANOUN – Professeur, Sorbonne Université
M. Andrea LANDOLFI – Professeur, Università di Siena (co-directeur)

Président du jury :

M. Werner WÖGERBAUER – Professeur émérite, Nantes Université

Membres du jury :

M. Bertrand BADIOU – Enseignant-chercheur, École normale supérieure
Mme Camilla MIGLIO – Professeure, Sapienza Università di Roma

D'un récipient à l'autre. Étude sur une figure poétologique celanienne.

RÉSUMÉ

Introduction

Pourquoi tant de récipients dans la poésie de Paul Celan ? D'où viennent-ils ? Que signifient-ils ? Et surtout : comment le signifient-ils ? Ces questions constituent le cœur de notre recherche sur les images de « récipients » dans l'œuvre de Paul Celan. Nous avons choisi ce type d'images comme sujet de notre travail pour plusieurs raisons : d'abord parce que « Krug », « Urne », « Becher », « Gefäß » comptent parmi les mots les plus fréquemment employés dans les poèmes de Celan à partir du *Frühwerk* et jusqu'aux derniers recueils ; ensuite parce que, bien que les critiques aient considéré ces images dès les années 1950 comme objet de leurs comptes rendus, immédiatement après la publication de *Mohn und Gedächtnis*, la perspective analytique adoptée alors, dérivée des approches comparatives de Hugo Friedrich (*Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956) et de Gustav René Hocke (*Die Welt als Labyrinth. Manie und Manierismus in der Europäischen Kunst und Literatur*, 1957), très en vogue à l'époque, ne convenait pas, en fait, aux propriétés esthétiques de l'objet d'étude. Cette problématique nous a amenée à chercher d'abord dans des publications postérieures une façon rationnelle d'aborder le thème des images récurrentes de Celan et, plus spécifiquement, des images de récipients, et ensuite à élaborer, grâce à certaines parutions plus récentes, une approche originale.

En effet, depuis les premiers travaux à caractère scientifique sur Celan (Firges 1959 ; Schwarz 1966 ; Neumann 1968 et 1969 ; Pons 1981) et jusqu'aux plus récents (Zschachlitz 1990 ; Bekker 2008 ; Willms 2011, etc.), les récipients ont fait l'objet d'études thématiques et lexicales, visant dans la plupart des cas à isoler un *Motiv* en surplomb des manifestations textuelles particulières – une métaphore, une image, ou un « mot isolé » récurrent –, *Motiv* sur la base duquel on a cru pouvoir effectuer de manière indifférenciée des substitutions

métaphoriques telles que, par exemple : « Krug » - « Ort der Schatten » - « Tod » (Neumann, 1969). Ces études – dont la première, fondatrice, fut la thèse de Johann Jean Firges *Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Paul Celans ausgehend vom Wortmaterial* (1959) – qui ne tenaient pas compte de l’actualité ni de la signification historique des poèmes de Celan, liés aux traumatismes du passé récent, ont d’emblée constitué un terrain fertile pour les polémiques – mais parfois aussi pour certaines appréciations maladroites (Döhl 1961) – qui se sont abattues sur les premières publications de l’auteur (*Mohn und Gedächtnis, Von Schwelle zu Schwelle, et Sprachgitter*) et qui étaient fondées sur des attaques directes contre les images et les *Genitivmetapher*, considérées tantôt comme produits d’automatismes surréalistes ou créations symbolistes, hermétiques, modernistes, comme des jeux métaphoriques vides, abstraits, déconnectés de la réalité (Holthusen, Blöcker), ou encore comme des vestiges d’un passé lyrique à surmonter (Rühmkorf) et, dans le pire des cas, comme des preuves philologiques visant à démontrer le plagiat dans le cadre de l’affaire Goll (Claire Goll, Abel, etc.).

Comme l’avait déjà montré Peter Szondi dans ses *Celan-Studien* (1972) et, en particulier, dans sa lecture de *Strette*, aucune de ces dérives interprétatives ne rendait justice à la complexité de la poésie et des images de Celan, qui demandent à être lues comme des phénomènes relationnels *immanents* au texte, ce dernier reposant sur une logique indissociable des intentions poétiques de l’auteur et de son existence historique. Dans cette optique, nous avons adopté une méthodologie de recherche visant à sonder la polysémie de chaque image du point de vue de la *poétologie*. La poétologie est le terme qui a défini notre *modus operandi* et nous a permis de réfléchir sur la nature des images celaniennes depuis l’intérieur des textes et non pas de façon transcendante, comme cela se manifestait chez les premiers critiques. Pour cette raison, nous avons décidé d’abandonner la terminologie traditionnellement utilisée pour parler des mots de Celan (*Metapher, Symbol, Wortsymbol, Schlüsselwort, Chiffre, Motiv, Bildkonzentrat, etc.*) afin d’adopter, d’après les réflexions de Walter Benjamin sur la *Denkfigur*, la notion de « figure poétologique », sur laquelle nous reviendrons dans les paragraphes qui suivent.

Deux perspectives de recherche ont inspiré la structure de notre travail. D'une part, nous avons pris en considération l'approche intégrée, historico-biographique et poétologique de Bertrand Badiou, adoptée dans son séminaire de recherche ayant lieu chaque semestre à l'Institut de génétique textuelle de l'École Normale Supérieure de Paris. Badiou a adopté dans ses séminaires 2021-2022 le concept kierkegaardien de « reprise » (*Gjentagelsen*) comme « notion opératoire » pour mettre en évidence les mécanismes inhérents à l'écriture celanienne à partir des poèmes de *Fadensonnen* et en référence constante à la production antérieure de l'auteur. Cette approche, qui consiste à proposer des lectures de plusieurs poèmes, présentées en succession, s'appuie sur une pratique du commentaire du texte examinant chaque poème d'un point de vue à la fois philologique – avec une attention particulière à la génétique textuelle – et poétologique, en reconstituant, à partir des étapes de la biographie de Celan, les parcours souterrains qui lient différents poèmes dans un même « réseau de reprises », qui témoigne de la persistance d'un principe de recherche « po-éthique » et relationnel dans les manifestations variées de la poésie de l'auteur.

Le plus récent livre de Camilla Miglio, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia* (2021) a été par ailleurs, en raison de l'affinité de ses intentions de fond avec celles de notre travail, aussi bien que de la contiguïté thématique avec notre recherche, également essentiel pour la définition de notre méthodologie. La chercheuse italienne s'est engagée ici dans un discours critique sur l'écriture de Celan, en prenant comme modèle la technique de composition musicale du « Ricercare », titre d'un des poèmes posthumes de l'auteur (*Ricercar*) et outil théorique utile à la compréhension des processus créatifs celaniens fondés sur la « répétitions » de certains mots, structures et rythmes récurrents. Les textes analysés dans le volume de Miglio – qui couvrent une période allant des poèmes de jeunesse jusqu'au *Spätwerk* – sont présentés à partir d'une étroite comparaison des rythmes et des formes musicales, verbales et figuratives et sont disposés de manière à permettre l'émergence des relations et des divergences entre matériaux poétiques hétérogènes, qui sont à chaque fois « repris », de manière kierkegaardienne et husserlienne, mais surtout celanienne, c'est-à-dire dans le geste actualisant d'une intentionnalité orientée vers la vie, l'avenir et l'u-topie, après la catastrophe. Les perspectives analytiques de Badiou et de Miglio convergent dans la

mesure où elles sont toutes les deux explicitement centrées sur une *poétologie*, comprise comme une *reprise* ou un *Ricercar*, ce qui nous a permis de réfléchir sur les mots récurrents des récipients à partir, avant tout, de la logique qui justifie leur récurrence.

La poétologie est donc le modèle structurel de notre recherche. Par poétologie, nous entendons, au sens étymologique, la *-λογία*, c'est-à-dire l'acte de parole, le « discours », l'« expression » – mais aussi l'« étude », le « traitement », la « théorie » – de la *ποίησις*, de la « poésie », entendue d'abord comme le résultat d'un acte de création originale, de *ποιέω*, « faire, inventer, composer, créer », le verbe ayant initialement utilisé pour désigner l'œuvre du potier qui façonne l'argile. Dérivé de *λόγος*, le suffixe *-λογία* désigne le « mot » tel qu'il est articulé dans le discours (de *λέγω* « dire »), et donc aussi la « pensée » qui s'exprime par la parole, l'activité spéculative qui a pour objet la *ποίησις*, c'est-à-dire la poésie en tant que résultat d'un processus créatif. Chez Héraclite, le *λόγος* est la « raison », principe de la rationalité universelle, loi première de l'harmonie et en même temps fondement dynamique et matériel du devenir (le « feu »). Chez Platon, le *λόγος* recouvre les significations de « discours », tel qu'il s'exprime dans les mots et comme « procédure de la pensée », tandis que pour Aristote, il s'agit de la « faculté de penser, la raison » elle-même. Une poéto-logie est donc l'étude du sens de la pratique poétique, la pensée dans laquelle la *vis poetica* s'articule en tant que force génératrice d'un auteur particulier, d'un recueil particulier ou d'un poème particulier.

« Wie macht man Gedichte ? » ; « comment fait-on les poèmes ? » : telle est la question poétologique fondamentale, celle que Celan pose dans sa lettre du 18 mai à Hans Bender, où il repense le sens du *ποιεῖν* à la lumière de la contemporanéité et de sa propre activité artistique. La poésie (*Gedicht*) n'est pas le produit d'un travail formel et positif, d'un exercice de style, d'une expérimentation technique et abstraite – avec la langue, un « Herumexperimentieren mit dem sogenannten Wortmaterial », comme le suggérait une grande partie de la critique post-Friedrich-Hocke (Firges). Ce n'est pas non plus une « possession » : le poète n'est pas *vates*, voyant et prophète, médiateur d'un contenu transcendant qui lui est révélé par les dieux, déclare Celan dans une conversation avec Hugo Huppert. L'inspiration est un moment de réalisme. Les exercices existent, mais ils sont

mentales, pleins d'esprit, « geistig » et non pas « spirituell » (ou *geistlich*) comme le dit le titre de la conversation avec Huppert: « es gibt Exerzitionen – im geistigen Sinne ». Entre « enthousiasme et calcul » (Gellhaus 1995), l'origine de la poésie est chez Celan immanente à la poésie qui advient. Le travail du poète est un exercice d'attention et de concentration d'une subjectivité dans un moment donné de l'histoire, dans une circonstance précise, déterminée par les lois du « kairos » (l'occasion et les contingences), par les « séismes de l'histoire » (l'extermination et l'actualité) et par les « états de l'ego » (la vie psychique et sentimentale de l'écrivain), selon la catégorisation conçue par Véronique Gély et appliquée par Clément Fradin à la poétologie de Celan.¹

Le *Gedicht* est un phénomène verbal original (« langage à l'état naissant, freiwerdende Sprache ») au sens où Benjamin entend le terme « origine » dans *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, c'est-à-dire non pas comme le résultat d'une relation de cause à effet, « un devenir de ce qui est déjà donné », mais comme quelque chose qui « naît du devenir et du trépas, comme un vortex qui entraîne la matière de la naissance dans son propre déroulement rythmique » :

Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein.²

Dans chaque phénomène originaire se détermine la forme sous laquelle une idée se confronte toujours à nouveau au monde historique, jusqu'à ce qu'elle soit là, messianiquement accomplie, dans la totalité de son histoire. Les phénomènes originaires de Benjamin se rencontrent dans le langage, à l'intérieur d'un texte, sous la forme d'« images

¹ Véronique GÉLY, *Poésie d'à-propos, poésie fugitive, poésie de circonstance*, in Aurélie DELATTRE, Adeline LIONETTO (a cura di), *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Condé-sur-Noireau, Classiques Garnier, Corlet 2014, pp. 11-22 ; Clément FRADIN, *Des lectures aux poèmes : Étude sur la bibliothèque de Paul Celan en 1967*, Tesi di dottorato, Université de Nantes, 2018.

² Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in Id.: *Gesammelte Schriften*, I.1 *Abhandlungen*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1990³, pp. 203-430: 226.

dialectiques » (*dialektische Bilder*). La temporalité linéaire y est brisée dans le tourbillon de l'instant (*Jetztzeit*) où le passé et le présent se rencontrent, dans une tension chargée de sens, qui concerne le présent, l'investit et lui donne un sens nouveau, en faisant jaillir en même temps le futur. « Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt ». Alors que la relation du présent au passé est purement temporelle, continue, fixe, la relation entre ce qui a été et le présent est dialectique : « ce n'est pas un processus mais une image, par sauts », une actualisation et un accomplissement progressifs. En d'autres termes, « l'image est une dialectique en position d'arrêt », comme l'écrit le philosophe :

Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch [...] Nur dialektische Bilder sind echte (d.h.: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.³

L'image est pour Benjamin un modèle épistémologique (*Denkfigur*), la forme dans laquelle la pensée se cristallise (*Form, Figur*) et aussi un mode d'écriture philosophique (*Denkbilder, Schriftbilder*). Dans notre travail, nous avons utilisé les deux premiers aspects du *Bild* de Benjamin pour aborder la complexité des images de Celan et, en particulier, celles des récipients. Le terme *Denkfigur*, « figure de pensée », peut difficilement être défini, a noté Jutta Müller-Tamm dans un essai de 2014 sur le potentiel heuristique de cette catégorie, oscillant dialectiquement entre les pôles de la processualité et de la figuration, du mental et du matériel, du sens et des sens, de la pensée et de l'évidence, du mouvement et de la stase, de la diversité et de la fermeture.⁴ Cette vivacité sémantique – qui a sanctionné le succès du terme dans la théorie de la littérature et dans d'autres disciplines des sciences humaines du XX^e siècle – est déjà présente dans l'étymon de *Figur*, la *figura* latine, mot dont Auerbach a retracé la généalogie linguistico-littéraire dans son célèbre essai de 1938 portant ce titre.

³ Ivi, p. 577.

⁴ Jutta MÜLLER-TAMM, *Die Denkfigur als wissensgeschichtliche Kategorie*, in Nicola GESS, Sandra JANSSEN (Hrsg.), *Wissensordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, De Gruyter, Berlin 2014, p. 101.

Figura vient du même thème de *ingere*, *figulus*, *fictor* et *effigies*, et signifiait à l'origine « formation plastique » (« plastisches Gebilde »), du grec πλαστικός (en latin : *figura*), désignant ce qui est modelable, façonnable comme l'argile, à former ou déjà formé, l'objet fini mais aussi l'art et la potentialité de sa formation. Dans les premières attestations en langue latine, le mot est utilisé dans un sens qui exalte l'activité de façonnage, l'aspect de nouveauté et de transformation plutôt que son résultat ; une circonstance qui marquera toute l'histoire du terme. C'est chez Lucrèce, observe Auerbach, que l'on trouve l'usage le plus riche et le plus original de *figura* : du sens d'empreinte et de travail plastique à celui de pur contour géométrique, les *figurae* sont, par exemple, dans le *De rerum natura* les atomes démocritéens, capables de se prêter à de multiples formations et concrétisations. Dans un sens plus abstrait, le terme est utilisé, avec *signum* et *forma*, dans le sens de signe céleste et de constellation dans l'*Astronomica* de Marcus Manilius et comme figure de rêve chez Lucan et Statius. Le sens de « figure rhétorique » a été ensuite défini par Quintilien (*Institutio oratoria*, livre 9), tandis qu'à partir de Tertullien et des Pères de l'Église, le concept de figure a acquis pour la première fois dans le monde chrétien le sens de préfiguration de l'avenir, *Begriff* qui sera utilisé par Auerbach pour interpréter la *Commedia* de Dante.⁵

Le mot *figura* contient le germe de sa transformabilité, c'est une « image en position d'arrêt » qui nous informe de la temporalité métamorphique dans laquelle elle a été, est ou sera créée – assonant de manière sensible avec la forme grammaticale féminine du participe futur, *fictura*. Une *Denkfigur* exprime dans l'immédiateté du composite la simultanéité dialectique de la pensée et de la matière génératrice, sa « poéto-logie », en insistant sur la potentialité intrinsèque des mots qui la composent – la forme, la pensée – et en s'adaptant pour cette raison aux spécificités de notre objet d'étude, c'est-à-dire au texte poétique de Celan avec ses images et ses figures. Nous avons donc appelé les images de Celan « figures poétologiques », laissant interagir les formes, la création poétique et la pensée-sens (l'éthique) de l'image, observée dans sa propre constellation temporelle (entre préhistoire et tension utopique) et spatiale (dans le texte, en tant que « Wortlandschaft »). En vertu de cette relation consubstantielle et originale avec le temps, les images de Celan sont comprises comme des

⁵ Erich AUERBACH, *Figura*, in *Archivum Romanicum*, 22 (1938), pp. 436-489: 436.

figures du temps lui-même : « Zeitliches, Zeitgestalten, Figuren » ; comme le poète l'a exprimé aussi dans le *Méridien* :

das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.⁶

La poésie est « Gestalt », « Atem » et « Richtung » dans le *Méridien*, l'allocution poétologique par excellence, où l'on peut lire que chaque mot se situe dans une trajectoire, avec ses propres forme et signification, avec un vers qui est aussi un destin (« Richtung und Schicksal »), une naissance-origine orientée vers l'avenir. Le *mot* en poésie ne peut donc pas être *isolé*, comme le souhaitaient les premiers critiques de Celan : chaque image fait partie d'une constellation temporelle à la Benjamin, elle appartient à une entité prospective (comme un *Sternbild*) et en même temps elle est perceptible en tant qu'entité unique dans le système complexe de la poésie. Pour percevoir correctement un poème ainsi compris, il est donc nécessaire de prêter attention aux images et aux intervalles, aux césures et aux abîmes qui séparent mot et mot, poème et poème, recueil et recueil. Nous avons donc décidé de mener notre enquête sur les récipients de Celan de manière à tenir compte de la singularité de leur présence dans les textes et les contextes d'origine, ainsi que de la trajectoire qui motive leur retour.

Pour ce faire, nous avons proposé diverses lectures intégrales de poèmes, laissant émerger la valeur poïéto-logique fondamentale des figures récurrentes suivantes : la cruche qui déborde (notamment dans les poèmes de jeunesse, tels que *Ferne*, *Aubade*, mais aussi *Die Krüge*, appartenant à *Mohn und Gedächtnis*), le transvasement (tel qu'il se présente dans *Assisi* et *Die Ewigkeit*) et la rupture des vases (centrale dans *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen* et *Weil du den Notscherben fandst*). Les analyses textuelles alternent dans chaque chapitre avec des parties synthétiques, où les *Denkfiguren* célianiennes (originares,

⁶ TCAM 10.

plutôt qu'originales au sens propre) sont confrontées aux motifs traditionnels, iconographico-littéraires, de la cruche de larmes, de la Tempérance et de la cruche cassée.

Premier chapitre

Dans le premier chapitre de notre travail, « Es gibt kommunizierende Gefäße ! », nous nous sommes consacrée à l'étude de différents textes du *Frühwerk*, dans lesquels les récipients jouent un rôle central en tant que figures poétologiques liées aux moments originaux de la biographie et de la vie artistique du poète. À partir de l'analyse de *Ferne*, on a pu observer comment les images du jeune auteur apparaissent dans ses poèmes, tout en faisant référence à un univers de sens extérieur aux textes, lié à la fois à l'imagerie des contes de fées de Bechstein (*Das Tränenkrüglein*) et d'Andersen (*Mutter Holunder*), à certaines épisodes bibliques, au Lied du XIX^e siècle, à George, Trakl et Rilke, mais aussi à l'univers populaire de la Bucovine, au lexique lyrique traditionnel (« Brunnen », « Auge », « Wein », « Träne », « Krug », etc.). Tous ces éléments sont mêlés dans les poèmes de jeunesse de Celan à des artifices stylistiques inédits, comme les jeux de miroitement et les diverses allusions méta-poétiques présentes dans *Ferne* et *Aubade* ; or, malgré leur grand potentiel référentiel, les images du *Frühwerk* s'imposent, finalement, par leur pragmatisme et leur « phénoménalité » aux yeux d'un lecteur sensible, c'est-à-dire « attentif » aux contours des mots et des choses du texte. Dans *Ferne*, plus spécifiquement, les objets textuels imitent la dynamique d'un épuisement progressif, d'un éloignement et d'une solitude chargés de pressentiments, d'une manière qui peut paraître encore vivement métaphorique à la première lecture, mais qui anticipe déjà la conscience et l'habileté avec lesquelles, le dernier Celan aurait su donner de la « relevance sémantique »⁷ à la moindre particule du discours poétique.

En ce qui concerne les récipients et, en particulier, les cruches du *Frühwerk*, nous avons pu déterminer dans quelle mesure ces figures incarnent une dynamique dialogique, une interaction empathique et émotionnelle entre un Je et un Tu, à travers le partage et le pathos

⁷ TCAM 216.

d'un chagrin lié, à ce moment-là, aux débuts tragiques de la Seconde Guerre mondiale en Bucovine. Dans *Ferne*, la cruche est l'objet revêtu de la nostalgie d'une personne aimée (mère et/ou amie), d'une confidente lointaine à qui le sujet lyrique ne peut plus confier ses larmes. Au lieu de la cruche, à la fin du texte, c'est le poème lui-même qui remplit une fonction consolatrice, propre au « vase » depuis les Psaumes (« Tu comptes les pas de ma vie errante ; Recueille mes larmes dans ton outre : Ne sont-elles pas inscrites dans ton livre ? » ; 56, 9) et jusqu'aux versions allemandes du *Trostkrug* de Rilke et de Bechstein. Même dans le poème *Aubade*, que nous avons analysé après *Ferne*, le « Krug » est une cruche de larmes appartenant au Moi, un lieu où convergent les larmes des deux protagonistes du poème, provoquant finalement le débordement du contenu et la prise de parole décisive, réalisée par le « Du nennst » au début de la strophe finale. La littérarité du *Tränenkrüglein* rencontre dans les poèmes écrits pour Ruth la réalité des sentiments qui naissent de cette relation et des angoisses et peurs partagées, liées à l'éloignement du jeune homme par rapport aux figures féminines les plus proches depuis son enfance. Dans certaines lettres inédites d'août 1942 à Ruth Kraft, nous avons en effet retrouvé l'image de la « cruche de larmes » dans un contexte où la réciprocité du dialogue interhumain, la compassion et la proximité tendue entre le Je et le Tu, également exprimées dans *Ferne* et *Aubade*, prenaient toute l'urgence et la gravité d'une condition de dénuement spirituel, personnel et historique.

En approfondissant ensuite certaines dynamiques de passage entre un cycle et l'autre des *Gedichte*, nous avons pu examiner de plus près un autre poème du recueil pour Ruth, *Aequinoctium*, où les récipients de l'Ich et du Du, à la fin de ce « sonnet dialogique », reproduisent le déséquilibre existentiel ayant lieu entre les deux protagonistes, aussi bien qu'entre le moi lyrique et le moi auteur qui cherche, à travers l'écriture, une mesure à sa propre douleur. Entre remplissage et vidange, « dein Krug » et « mein Krug » attendent de s'installer dans un impossible équilibre hydrostatique qui, à la fin de la composition, rappelle, y compris à travers l'image de la balance, un idéal de justice recherché à deux, c'est-à-dire grâce à la confrontation productive avec une altérité qui est le Du de la poésie, mais aussi la poésie elle-même en tant que contenant, *Gefäß* et *Maß* à la fois, unité de mesure et instrument de mesure po-éthique, fonctionnant, ici, pour la première fois, selon le principe physique, et

métaphorique, des vases communicants. C'est précisément la métaphore des *kommunizierende Gefäße* qui nous a permis d'aborder une période ultérieure de la vie du poète, correspondant à son installation à Bucarest, Vienne et enfin Paris, et de compléter notre réflexion sur cette figure célanienne, que nous avons choisie pour encadrer toute la première phase de la carrière du poète, des débuts à *Mohn und Gedächtnis*, et qui revient, plus ou moins explicitement, dans les poèmes, les écrits poétologiques et la correspondance privée de l'auteur.

La question de savoir quels pouvaient être les liens avec le surréalisme en particulier avec l'essai de Breton *Les Vases communicants* a été un passage obligé, notamment en raison d'une partie de la critique qui a récemment remis en question la relation entre Celan et le mouvement surréaliste, notamment pour ce qui concerne les ramifications liées à la théorie freudienne de l'inconscient. Comme nous l'avons montré, la métaphore surréaliste de communication entre les vases ne se prête pas à la compréhension du processus créatif et de la poétique de Celan, même si lui-même a souvent utilisé la métaphore des vases communicants comme variante de celle du « Méridien ». La valeur que Celan attribuait à l'« actualité » et à l'« accent aigu » dans sa propre poésie invalidait toutefois, dès le texte *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, les présupposés théoriques de l'image bretonienne. Celan a utilisé cette *Denkfigur* pour affirmer l'existence d'un lieu partagé entre le Moi et le Tu, d'une « Mitwisserschaft », sans jamais cesser de considérer l'aspect temporel de la rencontre comme un facteur profondément individualisant de chaque pôle dialogique, comme de chaque instance communicative. Un autre aspect important, tant du surréalisme que de la poétique de *Mohn und Gedächtnis*, à certains égards déjà anticipé par les poèmes de jeunesse, a été, comme nous l'avons vu, la relation intime et structurante du Ich avec un Du féminin. Dans le recueil de 1952, « il y a des vases communicants », il y a « l'amour et ses récipients », les réceptacles et un éros qui ne se caractérise pas par un abandon ivre à l'irrationnel, au « Rausch » (provoqué par le vin, le sommeil et les rêves), mais qui est actualisé par la date d'après Auschwitz, qui a envahi les relations comme une ombre, sapant l'harmonie du monde. Cette rupture est clairement perceptible dès le cycle de jeunesse « Drüben », premier point de non-retour d'une conscience poétique en train de définir son propre credo, laquelle

parviendra, « d'obscurité en obscurité », à embrasser dans *Mohn und Gedächtnis* la « mémoire » des morts comme l'un des piliers fondamentaux du recueil.

Après avoir mentionné quelques exemples de poèmes dans lesquels les figures des récipients reproduisent un dialogue interhumain tendu et troublé, nous avons finalement abordé deux poèmes importants de *Mohn und Gedächtnis*, en l'occurrence *Die Krüge* et *Zähle die Mandeln*, dont nous avons fourni une interprétation ouvertement contraire aux lectures « symbolistes » historiques des premiers critiques de Celan. En prêtant attention au profil particulier de chaque objet textuel dans son contexte d'énonciation, nous avons pu exclure, d'une part, en ce qui concerne *Zähle die Mandeln*, les substitutions métaphoriques simplistes des « cruches » avec des motifs génériques tel que le « lieu de l'ombre » ou la « mort » et, d'autre part, en ce qui concerne *Die Krüge*, il a été possible d'approfondir la nature de la relation intertextuelle que le poème semble entretenir avec le Hölderlin de *Bonaparte* et de *Brod und Wein*, en mettant en évidence dans ce texte une contradiction (plutôt qu'une simple allusion) avec la conception millénaire du poète en tant qu'émissaire divin et vase sacré. Les cruches de ces deux poèmes de *Mohn und Gedächtnis* – premier recueil à rassembler, rappelons-le, les expériences poétiques antérieures à l'arrivée de Celan à Paris – a ainsi accueilli, en la retravaillant, toute l'histoire des récipients qui, depuis le *Frühwerk*, avaient servi au poète pour représenter l'être humain qui souffre et se réjouit, qui fait de la poésie et réfléchit en même temps au sens de ses créations dans le temps et dans l'histoire. À mi-chemin entre vases de nostalgie et de larmes, sabliers et urnes de cendres, les cruches de *Zähle die Mandeln*, les dernières du recueil et de cette première phase poétique, nous ont aidée à conclure la première partie de notre étude sur les récipients chez Celan, en montrant les possibilités d'une lecture immanente, qui observe les images du poème dans toute l'étendue de leur spectre polysémique lié aux circonstances de l'expression, et les façons dont celles-ci, mots non pas *isolés*, mais *communicants*, interagissant entre eux et avec la structure entière du texte, construisent le sens unique et particulier de chaque poème, sa propre *poétologie*.

Deuxième chapitre

Le deuxième chapitre de notre travail, « Full die Krüge um », nous a permis d’approfondir la dynamique dialogique et poétique du *transvasement*, figure de pensée qui anime les images des récipients de plusieurs textes de Celan. Parmi ceux-ci, nous avons analysé deux poèmes appartenant à deux recueils temporellement éloignés l’un de l’autre : *Assisi*, de *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), et *Die Ewigkeit*, de *Fadensonnen* (1968). Nos deux analyses se sont d’abord penchées sur les éléments biographiques les plus pertinents au moment de la rédaction des poèmes, puis sur les références inter- ou extra-textuelles mobilisées par les textes et enfin sur la lecture proprement dite, en vérifiant la valeur de chaque élément exogène au sein du discours poétique et de la poétologie sous-jacente au texte et au recueil en question. Nous avons observé, tout d’abord, avec *Assisi*, un texte difficile du point de vue figuratif, en raison des références évidentes à certains éléments de l’hagiographie de François d’Assise, médiatisée par ses biographes et par la *Commedia* de Dante, tels que la « nuit ombrienne » contrastant avec le « soleil », la cloche et la feuille d’olivier, la pierre, l’âne, la splendeur et la quête.

Dans ce contexte, nous avons réfléchi à la valeur du symbolisme chrétien, évoqué par le titre et la structure du poème, ainsi que par divers procédés stylistiques et rhétoriques, et au symbolisme affectif lié au deuil et à la commémoration des morts – en particulier de François, le fils aîné de Celan, décédé 30 heures après sa naissance. Ce dernier type de symbolisme est explicite dans le dernier vers du poème, mais aussi dans le couplet que nous avons considéré comme fondamental pour notre interprétation : « Stumm, was ins Leben stieg, stumm / Füll die Krüge um ». À propos de ces vers, il nous a semblé opportun de réfléchir au transvasement comme modèle iconographique traditionnel, dans la sémantique catholique et dans les mythologies qui nourrissent les images du Tarot, où la vertu de la Tempérance – reprise dans les arcanes de la Tempérance (XIII) et de l’Étoile (XVII) – est habituellement représentée comme une femme qui administre les passions, transvasant un contenu liquide d’une cruche à l’autre.

Au centre de ces symboles millénaires se trouvent les actions de « tempérer » et de « tremper », de verser et de recueillir, de répandre les affections extrêmes de l'âme humaine, y compris celles concernant la création artistique. Ces gestes archétypaux structurent le texte d'*Assisi*, qui les reproduit non seulement explicitement dans les vers 5 et 6, mais s'approprie aussi leur dynamique à plusieurs niveaux, en réalisant des échanges et des passages phono-syntaxiques, visuels (surtout au niveau des couleurs), sémantiques et structurels qui s'affirment, en dernière instance, pour leur nécessité poétologique intrinsèque, liée aux intentions du recueil qui, dès son titre, *Von Schwelle zu Schwelle*, exhibe cette dynamique spécifiquement celanienne et « actualisante » que le poète mûrissait depuis le *Frühwerk*, évoluant, comme nous l'avons vu, d'une obscurité à l'autre, « von Dunkel zu Dunkel ». La valeur de l'actualité se traduit dans ce poème dans les impératifs, adressés à un Tu-lecteur dans chaque couplet, de transvaser les cruches, de laisser entrer la « bête grise » dans le présent de la lecture et de percevoir, finalement, les morts « qui mendient encore » (« Die Toten – sie betteln noch, Franz »). Dans le processus herméneutique, le lecteur est donc exhorté à faire prévaloir le hic et nunc de la perception sur la métaphoricité abstraite des références artistico-littéraires mobilisées par le texte ; une exhortation qui doit également être comprise face aux premières accusations de plagiat lancées par Claire Goll et aux critiques qui méconnaissent dans ces années-là puis au fil du temps la valeur historique de la poésie de Celan.

La figure poétique du transvasement comme « mélange » et « tempérance » se manifeste dans *Assisi*, plus précisément, à travers un obscurcissement progressif, résultant de la contamination de tout terme poétique qui entre dans la « vie » (« ins Leben stieg ») et dans la conscience de l'écrivain et du lecteur (« schaffen und rezipieren ungeschieden ») : la nuit est donc obscurcie par les ombres des morts, la pierre par la grisaille du « Grautier », qui empêche aussi le sommeil et compromet, avec les autres éléments, la vision inespérée du « Glanz » final, lumineux et consolateur. Le poème lui-même, dans sa totalité, est le produit de ce mélange rendu gris-obscur par la perception de la créature, qui est en même temps le créateur, dont la main est inséparable de l'artefact moulé, comme le montrent les vers 8 et 9 : « Irdener Krug, dran die Töpferhand festwuchs./ Irdener Krug, den die Hand eines Schattens

für immer verschloß». La « main », qui revient implicitement dans la conclusion, où le lecteur doit imaginer les mains suppliantes des « morts », ouvre ensuite figurativement le poème à la réception d'un contenu venant de l'extérieur, comme d'une autre main tendue qui apporte son « attention » comme un cadeau, s'offrant à la « poignée » : « Zwischen Gedicht und Händedruck keinen prinzipiellen Unterschied zu erblicken » ; « Auf den Händen, auf denen es zu gehen hatte, kommt das Gedicht zu dir, gibt es sich dir in die Hand ».

Dans une section ultérieure du chapitre, nous avons montré comment ces réflexions furent nourries au fil des ans par certaines lectures philosophiques fondamentales, qui contribuèrent à la formulation de la poétique dialogique et récursive du *Méridien*. L'existentialisme kierkegaardien et la phénoménologie husserlienne, en particulier, se sont avérés utiles pour comprendre certaines figures de pensée célandiennes, telles que les « vases communicants », le « Ricercare » musical et le « Méridien » lui-même, mais aussi celle, plus poétique et moins explicitement conceptualisée par l'auteur, du transvasement. Comme le concept de « reprise » – *Gjentagelsen* chez Kierkegaard –, la *Umfüllung* met en effet en tension la ponctualité de deux moments dans le temps – *Zeithöfe* husserliens – en les laissant communiquer à travers la vie et le langage du poème qui « reprend », sans les « répéter », les images du passé, en les renvoyant à l'u-topie de coïncidences et d'actualisations futures, de rencontres toujours nouvelles avec l'Autre-Absent avec lequel le poème se place de temps en temps, phénoménalement, en dialogue : « Wechselseitige Besetzbarkeit, Rezeptivität des Gedichts »; « wechselseitige Besetzbarkeit (doppelte Vakanz) », « Gedicht ⇔ ~ ~ ~ ». Cela se révèle à plusieurs niveaux dans *Assisi*, dans *Die Ewigkeit* et, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de notre travail, dans les poèmes qui présentent la figure poétologique du sablier, un instrument qui mesure le passage du temps de la vie et de la poésie à travers deux vases « communicants ».

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous avons alors adopté le « transvasement » comme métaphore opératoire et catégorie critique utile pour expliquer, du point de vue de la « génétique conceptuelle » (*Konzeptgenese* ; Gellhaus 2010), un exemple complexe et multifocal de « transvasement » entre les poèmes *Mittags (Atemwende)* et *Die Ewigkeit (Fadensonnen)*. Nous nous sommes finalement concentrés sur ce dernier pour en faire une

lecture complète. La concomitance d'éléments hétérogènes, tels que l'intérêt pour la civilisation étrusque, la visite de Paul et Gisèle à Rome en 1964 et 1965, la correspondance privée entre les deux et les déceptions matrimoniales, le séjour difficile du poète à Sainte-Anne en 1967 et les souvenirs d'un passé traumatique lié à un Tu féminin jamais abandonné, réactualisés par la lecture de *Mittags*, déterminèrent, comme nous l'avons vu, l'origine d'un texte poétique aussi dense et complexe, mais aussi ouvert et allusif, que *Die Ewigkeit*. En ce qui concerne la référentialité du poème dans un sens plus étroit, nous nous sommes consacrée à la consultation de quelques volumes de la bibliothèque de l'auteur, en suivant tout particulièrement une piste archéologique étrusque, ouverte par le poème lui-même, situé spatialement « in Cerveteri », que nous avons parcourue à rebours dans le temps, afin de comprendre ce qui a été repris et pourquoi, à différents moments de la carrière du poète et, en particulier, à partir de *Sprachgitter*.

Comme nous l'avons vu, les vestiges et les reliques archéologiques qui témoignent de l'existence d'hommes morts depuis des millénaires se colorent, dans chaque poème cité et sous des formes différentes, de la teinte inquiétante de l'Holocauste, événement auquel le lecteur a accès à travers le point de vue d'un Ich sur un Du spécifique et perdu. Mais la réflexion sur la mort apporte avec elle son contraire : dans les poèmes qui exposent le lexique de la paléanthropologie ainsi que dans *Die Ewigkeit*, le discours est réorienté, de la mort au sens propre vers l'affirmation du caractère éphémère de l'existence et, par conséquent, vers la vie et le passage du temps, avec ses contradictions, ses gestes et ses habitudes, même les plus banales. La tension entre le temps métaphysique et indifférencié de l'éternité et les lois du changement, auxquelles sont soumises la vie et les relations humaines, devient un principe poétique dans *Die Ewigkeit*, qui se traduit par l'interrogation réciproque, permanente et sage des asphodèles, qui traverse toutes les expériences et toutes les images du poème. La logique d'actualisation représentée par l'étrange interrogation du vers 3 est ainsi reprise et variée dans l'image du déversement chatoyant (« Mit mummelnder Kelle [...] / löffeln sie Suppen ») qui s'opère du haut vers le monde souterrain, comme d'une strophe à l'autre.

Le poème met en œuvre le vieillissement de l'éternité de l'incipit, se déversant, à partir du syntagme initial et programmatique « Die Ewigkeit alert » comme une libation

offerte aux morts pour les convoquer à nouveau, invitant également le lecteur à participer à l'échange, à absorber le contenu polysémique des « Suppen » et à voir le poème dans sa phénoménalité, qui se manifeste sous les yeux et « murmurant » aux oreilles du *Rezipient*. Le déversement transforme les figures des réceptacles en figures poétologiques qui, d'une part, « nourrissent » de temps en temps, et de poème en poème, et non « pour toujours » les morts, aussi nécessaires que ceux d'*Assisi*, comme le font les asphodèles du vers 3 et, d'autre part, reproduisent le remaniement génétique des « concepts » qui sont d'actualité pour le poète au moment où il écrit, pense et se souvient de certains événements personnels, se relisant dans ses propres écrits et dans ceux des autres – comme l'*Odyssee* et le *Zauberberg* –, et impliquant, dans un même vortex « originaire », Étrusques et Juifs, morts millénaires et récents, dans le contexte d'une routine hospitalière qui nie toute forme de « reprise » et dans laquelle le poète se voit contraint de résister, en écrivant.

Troisième chapitre

Dans le dernier chapitre de notre travail, consacré à la figure poétologique du récipient dans l'œuvre de Celan, nous avons examiné la relation entre le récipient et le tesson – une autre figure de pensée importante pour l'auteur – à l'intérieur d'un certain nombre de poèmes appartenant à différentes étapes de la carrière du poète. Nous sommes partis de l'analyse de l'une des toutes premières expressions poétiques de l'auteur, *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen*, grâce à laquelle nous avons pu observer l'origine d'une intention poétologique particulière qui, précisément dans la relation entre « Scherben » et « Aschenkrüge », situe le point d'appui autour duquel le poème se développe, en se dirigeant vers un finale où apparaît l'idée d'un destin détruit et reconstitué, comme les vases du vers 10 qui ont pour fonction de recueillir et d'ordonner, et donc de donner un sens (*Sinn et Richtung*) aux larmes du sujet («Zwar macht es ängstlich, hört man wie's zerbricht.../ Doch ist's zu klar, damit es Tränen füge...»). Le poème témoigne d'une intention poétologique explicite : dans les images, dans les figures sonores, dans la syntaxe et la morphologie des mots, la

phénoménalité d'une douleur qui « goutte » s'exprime, d'un vers à l'autre, en « se collant » à l'oreille-œil d'un Tu-lecteur attentif, littéralement réveillé et interpellé, comme le sujet du poème, par les larmes-gouttes de rosée provenant de l'arbre sous lequel il repose dans la première strophe. Les tessons préfigurent dans *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen* le bris des vases, des urnes de cendres qui justifient, par la présence soudaine et explicite de la mort, aussi le bris du « Geschick » du Tu, qui est en même temps la cause des larmes et la condition préalable au rétablissement final, dans une coïncidence signifiante (*Fügung*) qui est la chaîne textuelle retissée. L'angoisse, le pressentiment, les affects et les données biographiques particulières qui constituent le poème sont liés dans un cadre expérientiel unique, dans lequel la souffrance de l'individu et la nécessité d'écrire convergent, finalement, et précisément à travers l'image des vases brisés, dans le cadre plus large de la fugacité de l'existence humaine.

« Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er bricht », dit un vieux proverbe allemand, qui affirme le caractère éphémère de toute action humaine par rapport à l'inéluctabilité de la mort. Comme nous l'avons reconstitué dans notre brève digression sur le topos artistico-littéraire de la « cruche cassée », le lien symbolique entre le corps humain et le vase d'argile s'est imposé dès l'Antiquité dans l'imaginaire populaire, influençant, d'une part, les rituels funéraires de diverses cultures européennes et, d'autre part, l'iconographie et la littérature moraliste, jusqu'à devenir au XVIII^e siècle un motif littéraire populaire en France et en Allemagne et, en particulier, dans la poésie allemande du XIX^e siècle. À travers une brève analyse de l'exemple de la cruche brisée le plus célèbre de la littérature, *Der zerbrochene Krug* de Heinrich von Kleist, nous sommes ensuite revenus à Celan, en observant la manière dont il a littéralement renversé l'image de la tradition, avec le contrepoint paradoxal de *Gegenlicht* d'abord : « So lange geht der zerbrochene Krug zum Brunnen, bis dieser versiegt ist », et après avec tant de poèmes postérieurs, depuis *Von Schwelle zu Schwelle* jusqu'aux œuvres tardives. Le « Krug » est brisé, dans le *Spruch* « contre-jour », mais malgré cela, il continue à accomplir sa fonction : même la cruche brisée est un récipient, au même titre que les « Scherben ».

De celles-ci, nous avons suivi la déchirure et la recombinaison dans les poèmes de Celan appartenant à *Von Schwelle zu Schwelle* et à *Sprachgitter*. À l'aide de quelques traces de lecture trouvées dans le chapitre « Die Verflechtung von Erd- und Lebensgeschichte » du volume *Brockhaus Taschenbuch der Geologie*, présent dans la bibliothèque du poète conservée à Marbach, il a été possible d'observer comment les poèmes surgis dans le cadre de cette lecture mettent en évidence une processualité auto-génératrice, visant à libérer un certain type de discours sur l'origine (*Ursprung*) de la vie, de la poésie et de l'œuvre d'art en général, des incrustations sémantiques accumulées au fil des siècles grâce à la métaphysique et à la théologie occidentales, dont Heidegger était l'un des derniers représentants. À travers la « précision » des sciences de la terre, qui étudient l'origine de la vie à partir de la matière inorganique et l'évolution de celle-ci dans le temps, les poèmes *Die Halde*, *Flügelnacht* et *Nacht* re-proposent, en le performant face à un sujet percevant, l'avènement de la poésie, en adoptant les sons, les rythmes et la physicalité des images, ici présentées comme des matériaux linguistiques et détritiques, d'origine clastique comme la pierre (« Geröll ») qui dans *Nacht* reproduit, au son des éclats (« Scherbenton »), la collision primordiale dans laquelle se manifeste l'amour et se fait la poésie. La langue « ruinée », parce que traversée, nous dit Celan dans le discours de Brême, par le « furchtbares Verstummen » dans lesquels l'humain a plongé à la suite des catastrophes du XX^e siècle, est la langue atomisée de *Sprachgitter*, détruite comme les « harmonischen Krüge » d'Ernst Jandl ; une langue à investiguer comme un phénomène réel et un objet géologique, afin de découvrir ses stratifications et son potentiel transformatif le plus authentique.

Les efforts cosmogoniques de re-création à partir du « néant » qui reste, pouvant ramener les cendres au phénix et les ruines au temple, suivent dans les poèmes de Celan une trajectoire qui n'est pas pré-écrite, mais orientée vers la réappropriation po-éthique de l'espace poreux de l'humain. Cette logique est subsumée dans certains poèmes de *Fadensonnen* dans la perspective de la mystique juive et, en particulier, de la kabbale lurienne, telle qu'elle est présentée par Gershom Scholem dans ses écrits, qui constituent un centre de grand intérêt pour Celan dès la période de gestation de *Sprachgitter* et, de manière plus tangible, en 1967. Le dernier poème analysé dans notre travail, *Weil du den Notscherben*

fundst, est né dans le contexte de la confrontation intense de Celan avec les mythes luriens de la création qui s'articulent, nous dit Scholem, autour de trois figurations principales, à savoir *Tzimtzum*, ou l'auto-élimination de Dieu, *Shevirat Ha-Kelim*, c'est-à-dire la catastrophe du « bris des vases » et, enfin, le *Tikkun Olam*, la « réparation du monde » confiée à l'action éthique de l'individu, qui est littéralement impliqué dans la re-création, à travers la restauration des vases, de la puissance créatrice primordiale et de l'ensemble du cosmos. Mais la mystique juive n'est pas la seule préoccupation du poète dans la clinique où il est hospitalisé : les indices trouvés dans la correspondance privée, la disposition cyclique des poèmes, les pistes lexicales et la présence dans le poème lui-même d'une « paix » entre « deux peuples », nous ont permis de lire le mouvement poétologique du final de *Weil du den Notscherben fundst* aussi dans la perspective de l'actualité historico-politique d'Israël en mai 1967, c'est-à-dire à l'aube de la guerre des Six Jours, à laquelle Celan s'est particulièrement intéressé.

Une fois le contexte reconstitué, nous nous sommes consacrée à l'analyse textuelle, conformément à la méthodologie de notre travail, c'est-à-dire en vérifiant chaque hypothèse herméneutique dans la phénoménalité du texte et à la lumière de la poétologie qui se constitue et se développe dans le texte lui-même. En ce qui concerne les images du « tesson » et des « récipients », nous avons donc observé, d'une part, la centralité de ces images dans la création du sens du poème, qui s'ouvre et se ferme sur elles (« Notscherben » dans le premier et « Tongefäß[e] » dans le dernier vers) et nous avons réfléchi, d'autre part, sur la reprise des deux mots en tant que geste poétologique, concernant la logique qui sous-tend la création – et non la simple répétition –, d'un poème à l'autre ou d'un vers à l'autre, d'une image en tant que mot isolé. Dans *Weil du den Notscherben fundst*, en particulier, le mécanisme poétologique fondamental appliqué aux figures, est, comme nous l'avons montré, l'inversion du signe linguistique qui se manifeste entre le « Notscherben » et le « Tongefäß[e] » et aussi, sur le plan diachronique, entre le « Scherbenton » de *Nacht* et le « Notscherben » du poème de 1967.

Ce mécanisme garantit que la lecture, qui va de haut en bas et du bas vers la prise de conscience de l'inversion du mot *Not*, soit ensuite repoussée circulairement vers le début, en

passant par tous les temps (verbaux) qui structurent le sens du discours, jusqu'à s'arrêter à nouveau sur les *Ton-gefäße*. Grâce à cette façon de procéder intimement juive, l'expérience herméneutique se trouve en fait structurellement renouvelée de l'intérieur : pour subsister et avoir un sens, le poème doit être lu non seulement de gauche à droite, mais aussi de droite à gauche, ce qui permet à une règle de lecture sémitique de faire intrusion dans l'allemand et de libérer ainsi, à travers l'involution qu'elle impose, toutes les forces génératrices de la poésie. En nous concentrant ensuite sur les spécificités linguistiques, sonores et matérielles du mot *Ton*, en considérant l'histoire de ses stratifications sémantiques ainsi que certaines occurrences du mot chez Celan, nous avons pu constater, également à travers certains poèmes postérieurs à *Weil du den Notscherben fandst*, la proximité poétologique des images du « récipient » et du « cercle » (*Kreis*), qui se retrouve au niveau de la processualité tout à fait humaine de la création poétique. Comme l'argile modelée sur le tour du potier, la pensée poétique est recherchée sur le bord d'un verre dans *Es wird*, dans le cercle tracé par la main d'un Je qui, précisément à partir des tessons d'un « Wahn » portant l'accent aigu du temps présent, se lève et forme le cercle magique du poème. Avec cette dernière *Denkfigur* de Celan, nous avons conclu le troisième chapitre de notre travail qui, de *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen* à *Weil du den Notscherben fandst*, a voulu montrer la logique générative et relationnelle qui justifie, en le recréant de fois en fois, le sens du grain de terre par rapport à l'argile, du fragment par rapport au vase aussi bien que du mot « isolé » (*Einzelwort*) dans le système global du poème (*Ge-dicht*).

Da un recipiente all'altro. Storia di una figura poetologica celaniana

INDICE

INTRODUZIONE – Da un recipiente all'altro	4
I Stato dell'arte – La filologia celaniana e la questione del <i>mot isolé</i>	8
I.1 In principium erant verba	9
II.2 Il motivo della brocca	27
II Metodologia della ricerca	29
II.1 Il recipiente come figura poetologica	29
III Strutturazione dei capitoli	37
CAPITOLO I – «Es gibt kommunizierende Gefäße!»	41
1 <i>Ferne</i> : l'assenza della brocca	41
1.1 Das Tränenkrüglein: breve storia di un motivo tra letteratura e archeologia	55
1.2 Den Krug kränken: come si tormenta un recipiente?	61
1.3 Davanti e oltre la “soglia delle lacrime”	65
2 <i>Aequinoctium</i> : La misura delle brocche	72
2.1 L'equilibrio della bilancia	80
2.2 <i>Les Vases communicants</i> vs. «Die Liebe und ihre Behältnisse»	84
2.3 <i>Die Krüge</i> : Heilige Gefäße sind die Dichter (?)	98
2.4 <i>Zähle die Mandeln</i>	106
3 Conclusioni	114
CAPITOLO II – «Füll die Krüge um»	117
1 <i>Assisi</i>	117
1.1 Travasare, temperare	124
1.2 L'urna e la mano	126
1.3 <i>Gjentagelsen</i> : la ripresa dei filosofi	136

2	<i>Die Ewigkeit</i> tra origini e riprese, le circo-stanze della poesia	142
2.1	Gli Etruschi	146
2.2	<i>Die Ewigkeit</i>	153
2.2.1	Lecture	154
2.3	Percorsi d'oltretomba da Cerveteri a Czernowitz e ritorno	158
2.4	Sacre libagioni, versamenti poetici.....	164
3.	Conclusioni	170
CAPITOLO III – «Bruch der Gefäße»		174
1	Cocci e cinerari: <i>Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen</i>	174
1.1	Der zerbrochene Krug	182
1.2	Residui e detriti: dalla musica al coccio	191
1.3	Dal coccio alla musica: Ton e Ton	197
2	<i>Weil du den Notscherben fandst</i>	203
2.1	Israele: dall'esilio mistico alla Guerra dei sei giorni.....	211
2.1.2	Scholem e il mito luriano: dalla "rottura dei vasi" alla ricostruzione	213
2.2	Inversione della storia: il coccio e il cerchio della poesia	216
3	Conclusioni	229
CONCLUSIONE.....		233
APPENDICE		237
I	Antologia.....	237
II	Tavole.....	259
BIBLIOGRAFIA.....		267

INTRODUZIONE

Da un recipiente all'altro

Perché ci sono tanti recipienti nella poesia di Paul Celan? Da dove vengono? Cosa vogliono dire? E soprattutto: come lo dicono? Questi interrogativi costituiscono il cuore della nostra ricerca e ci guideranno nel percorso ermeneutico che intendiamo intraprendere all'interno dell'opera di uno degli autori più complessi e dibattuti nel panorama della critica internazionale del ventesimo secolo. Prima di rispondere ai nostri quesiti con gli strumenti della filologia celaniana, però, vorremmo, innanzitutto, osservare l'origine delle parole che dicono "recipiente" nelle lingue che Celan conosceva, ricercando nei dizionari storici ed etimologici, come amava fare anche il poeta, il senso primario del nostro oggetto di studio. Le diverse etimologie delle parole dei recipienti raccontano storie di passaggi e di mani tese, di corpi in ascolto e di comprensione, del contenimento e dell'esorbitante forza delle emozioni, di vita che scorre e di morte, della precarietà dell'esistenza umana.

Cominciamo col tedesco: la radice *fassen*, da cui deriva la parola *Gefäß* (recipiente), designa le azioni del prendere con le mani e col corpo (afferrare, pigliare, abbrancare, addentare), del contenere, del comprendere e del capire. Nella sua forma riflessiva, *sich fassen*, che significa recuperare l'autocontrollo, il dominio di sé, il verbo acquista la plasticità di un contenimento in vaso: etimologicamente imparentato con *Faß* (vaso, botte, fusto), il significato originale di *fassen* comprende, infatti, anche il senso del rivestimento attorno a un recipiente e del versamento in un contenitore (*in ein Gefäß füllen, gießen, umhüllen, bekleiden*), il che si conserva ancora oggi in alcune parole derivate e *Komposita*, come gli aggettivi *faßlich* e *faßbar* (ben comprensibile, facile da ricordare, orecchiabile, concreto); *unfaßlich* e *unfaßbar*, che designano ciò che oltrepassa la capacità di comprensione, ciò che è incredibile e assurdo (*das geistige Fassungsvermögen übersteigend, absurd*); e *gefaßt* (interiormente predisposto, controllato, imperturbato). La parola *Faß* permane, inoltre, nel sostantivo *Fassung* che significa montatura, cornice, versione, stesura e anche compostezza, contegno (*Umrahmung, Vorlage, Version, Selbstbeherrschung*) e nell'aggettivo *fassungslos*, che significa sconcertato, fuori di sé (*bestürzt, außer sich*).¹

Il verbo *fassen* dice il paradosso del contenimento e della comprensione, mostra la dialettica tra interno ed esterno, evidenzia il limite oltre il quale si manifesta tutto ciò che è

¹ Cf. "fassen", in *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/fassen>>; ultimo accesso: 20.09.2023.

incontenibile e inconcepibile, come un patimento o una gioia estremi. Usato come base per la formazione di molti verbi composti, *fassen* appare, inoltre, in *abfassen*: redigere, stilare, concepire (*in Schriftform bringen, konzipieren*), ma anche captare, fermare (*abfangen, festnehmen*), mettere per iscritto; in *befassen*: occupare e consolidare, assicurare (*besetzen, befestigen*) e, più tardi, anche: cogliere con le mani, cingere, circondare, abbracciare, comprendere, incorporare (*mit den Händen begreifen, umfassen, einschließen, erfassen*), usato oggi prevalentemente nella forma riflessiva *sich mit etw. befassen*, col significato di “occuparsi di”. Esiste, poi, *erfassen*: comprendere, registrare (*ergreifen, begreifen, registrieren*); *einfassen* circondare, accerchiare, bordare (*umgeben, umschließen, einfüllen*), *umfassen*: cingere con le braccia, includere (*mit den Armen umfangen, einschließen*), da cui *umfassend*: vasto, complessivo, di ampia portata (*weitreichend, universal*). Infine, si ha *verfassen*, che significa comporre, scrivere un testo (*einen Text entwerfen und niederschreiben*), ma anche (a partire da Lutero e sulla base del latino *concipere*): riunire, ordinare, concepire, esprimere in una determinata formula, presentare.²

Nelle lingue romanze, i lemmi *recipiente* (ital.), *récipient* (fran.), *recipiente* (spagn.), *recipiente* (port.), *recipient* (rom.), sono derivati dal latino *rĕcĭpiens -entis*, forma sostantivata del participio presente di *rĕcĭpĭo, -is* (da cui derivano anche l’inglese *receptacle*, il francese *réceptacle*, l’italiano *ricettacolo*, etc.) che nell’antichità poteva assumere i significati di: ricevere, accogliere, accettare, ritirare, riprendere, recuperare, riacquistare, conquistare, ammettere, permettere, accettare un incarico, impegnarsi a, assicurare, salvare, mettere al sicuro.³ A sua volta derivato di *căpĭo, -is*: prendere, afferrare, ottenere, ma anche conquistare, espugnare, occupare un luogo, catturare, comprendere, capire, scegliere, sedurre, attrarre, provare, sentire, sopportare, avere capacità, contenere in sé, fare prigioniero.⁴ Con l’aggiunta del prefisso iterativo *re-*, il verbo è poi giunto a designare l’azione concreta, oppure figurata, della ripresa e della ripetizione (sul modello di riascoltare, rivedere, ripetere), del ritorno a uno stato anteriore (come risanare, ricuperare), di intensificazione (riempire, riunire, ridestare, rassodare, rassettare, risaputo), e di reciprocità (ricambiare).⁵

² Cf. “fassen”, in *Ibidem* e “verfassen”, in *DWDS*, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/verfassen>>, ultimo accesso: 22.09.2023.

³ Cf. “rĕcĭpio” in *Dizionario Latino Olivetti (online)*, a cura di Enrico Olivetti, ed. 2003-2026, <<https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php?parola=recipio>>; ultimo accesso: 10.09.2023.

⁴ “Căpĭo”, in *Dizionario Olivetti*, <<https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php?lemma=CAPIO200>>; ultimo accesso: 10.09.2023.

⁵ Sul valore della particella *ri-* nella formazione delle parole, cf. Giovanni NENCIONI, *La Crusca per voi*, 4 (1992), p. 1-2, <https://nencioni.sns.it/fileadmin/template/allegati/QuesitiRisposte/1992_04/1992_4_Risposta_5.pdf>, ultimo accesso: 23.09.2023.

Nel diciassettesimo secolo è attestato in tedesco *rezipieren*, da *recipĕre* (*receptum*; che nei secoli si è caricato anche del senso di “immettere in sé”, “prendere” un medicinale), col significato di recepire, accogliere, accettare, appropriarsi di (detto di patrimonio intellettuale straniero); da cui *Rezipient*: destinatario di un’informazione, di un messaggio, di un’opera d’arte, e quindi lettore, uditore, osservatore.⁶ Un *Rezipient* in tedesco è un individuo che partecipa attivamente alla comunicazione: esso capta messaggi e segnali, li cattura, li prende e li comprende, li rende propri, li sposta materialmente da un luogo all’altro, come da un “recipiente” a un altro, e da fuori a dentro. Il tedesco *Gefäß* (composto dal prefisso collettivo *ge-* anteposto al verbo *fassen*) designa, invece, un oggetto concreto, un contenitore o una ciotola, un recipiente per mangiare o per bere, oppure è usato per indicare, più generalmente, le suppellettili e il vasellame, i vestiti, gli ornamenti o un corredo (oggetti con funzione avviluppante, ricoprente). Accanto a questi, esistono poi i significati di “vena” (*Blutgefäß*) e “stame” (*Staubgefäß*). *Căpĕre* e *fassen*, radici morfologiche di *recipiente* e *Gefäß*, condividono il medesimo spettro semantico nei significati di: afferrare con la mano, prendere, contenere, accogliere, interiorizzare, introiettare, comprendere, capire.

Spostandoci più a est, troviamo in russo *сосуд* (*sosúd*), che vuol dire recipiente, vaso, contenitore. Il termine, attestato in forme simili anche nelle altre lingue slave (bulgaro *съсѹдъ*, *съд*, serbo *суд*, sloveno *sôd*, ceco *sud*, polacco *sqd*), deriva dalle forme protoslave **съ-* (buono) e **судѣ* (corte di giustizia, tribunale, verdetto, giudizio) che, attraverso la forma dell’antico slavo orientale *съсудѣ*, sono poi confluite nel russo moderno in *сосуд*, che oltre a “recipiente”, designa anche, come il tedesco *Gefäß* e l’inglese *vessel* (dal latino *vasculum*, diminutivo di *vas*, “vaso”, divenuto, poi, nel latino medievale *vascellum*, a indicare una barca), un “vaso sanguigno”.⁷ Dalla sponda delle lingue semitiche, troviamo, invece, nell’ebraico classico *קְלִי* (*k’liy*), che designa un generico recipiente, un contenitore, uno strumento e anche, come *vessel* e il francese *vaisseau*, una barca.⁸ *K’liy* è il termine che designa, inoltre, nella tradizione cabalistica, il principio femminile che accoglie quello maschile אור (*ohr*), e al plurale *קְלִים* (*kelim*) si trova nel mito luriano della “rottura dei recipienti”, שבירת הכלים (*Shevirat ha-Kelim*) e nel titolo del primo trattato delle Tohorot (*Kelim*), raccolte nella Mishnah (la Torah Orale), nel quale si trovano tutte le norme da seguire per la

⁶ Cf. “rezipieren” in *DWDS*, <<https://www.dwds.de/wb/rezipieren>>; ultimo accesso: 17.01.2023.

⁷ Cf. “сосуд” nel Dizionario etimologico della lingua russa di Max Julius Friedrich VASMER, *Ētimologičeskij slovar’ russkogo âzyka*, 4 voll, Progress, Moskva 1986, col. I, p. 728 e “vessel” in *Online Etymology Dictionary*, <<https://www.etymonline.com/word/vessel>>, ultimo accesso: 23.09.2023.

⁸ Cf. *קְלִי* (*k’liy*), in G. Johannes BOTTERWECK, Helmer RINGGREN, Heinz-Josef FABRY, *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament*, Bd. 4, Kohlhammer, Stuttgart 1982-1984, p. 1579.

purificazione rituale dei recipienti.⁹ Un altro termine interessante dell'ebraico, già presente in Geremia 19,1 è בקבוק (baqbuq), che significa recipiente di terracotta, brocca – oggi anche “bottiglia” – e deriva dal verbo בקע (bq'), che vuol dire spaccare, crepare, rompere e invadere, penetrare. La parola che dice “recipiente” nella lingua del Tanakh porta, dunque, con sé il germe della distruzione, il destino del fragile contenitore che designa e che, proprio nei Testi Sacri, è spesso paragonato all'uomo, come strumento effimero nelle mani di Dio.¹⁰

Per tornare a Celan, e addentrarci nelle sue poesie complesse, occorrerà tenere a mente queste parole, che risuonavano nella coscienza linguistica del poeta, formatasi nella culla multiculturale e poliglotta della Bucovina d'anteguerra, e che rimasero vive durante la sua intera carriera nell'uso e nel ricordo, grazie agli incontri e alle relazioni umane, alla pratica della traduzione, alla condizione di esule in cui il poeta visse per gran parte della sua esistenza, al suo giudaismo “del cuore”, rinnovato negli anni, e alle numerose letture con cui egli dialogò per tutta la vita. Nel paragrafo che segue, metteremo da parte le nostre domande e ricostruiremo quelle della filologia celaniana, dalle origini ai giorni nostri, situandoci criticamente rispetto alla possibilità di studiare le immagini e le parole di Celan e, nello specifico, quelle dei recipienti. Una volta definita la nostra metodologia, illustreremo, poi, la logica che struttura il nostro lavoro, passando, infine, dalle parole ai testi entro cui torneremo a porci gli interrogativi formulati al principio del nostro discorso introduttivo. Il nostro studio tenterà di rispondere a questi interrogativi, con la consapevolezza di non poter esaurire la vastità dei temi che di volta in volta si affacceranno all'orizzonte della nostra ricerca e che, da millenni, accompagnano la riflessione antropologica, filosofica, artistica e poetica dell'essere umano sul recipiente.¹¹

⁹ Cf. “tohorot”, in *Jewish Virtual Library – a Project of AICE*, <<https://www.jewishvirtuallibrary.org/tohorot>>, ultimo accesso: 23.09.2023. Sul mito della “rottura dei recipienti” cf. *infra*, “Capitolo III”.

¹⁰ Cf. בקבוק “baqbuq” e בקע “bq'” in David J. A. CLINES, *The Dictionary of Classical Hebrew*, 8 voll., Sheffield Academic Press, Sheffield 1993-2016, vol. II (1995), p. 248s. Ringrazio Stefano Franchini per questo prezioso suggerimento. Sui passi biblici in cui appare la metafora dell'uomo come “vaso d'argilla”, cf. *infra*, p. 124 n379 e p. 179 n531.

¹¹ Su questo tema rimando alla raccolta di scritti di Georg SIMMEL, Ernst BLOCH, Martin HEIDEGGER e Theodor W. ADORNO, curata da Andrea PINOTTI in *La questione della brocca*, Mimesis, Milano 2007.

A settant'anni esatti dalla prima di edizione di *Mohn und Gedächtnis* (Deutsche Verlags-Anstalt 1953), risulta complesso restituire un'immagine globale del magmatico e dinamicissimo orizzonte delle pubblicazioni scientifiche su Celan. Ai fini del nostro studio, e nell'impossibilità di fornire una presentazione dossografica completa, riteniamo opportuno delineare un percorso che individui, nel *mare magnum* della filologia celaniana, gli studi più autorevoli o maggiormente discussi a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta ai giorni nostri. Sullo sfondo delle grandi tendenze della critica celaniana – di cui forniremo un tracciato sommario nelle pagine a seguire – intendiamo produrre quindi uno “stato della questione” orientato in base agli aspetti teorici più pertinenti allo sviluppo del nostro discorso sui recipienti nella poesia e nella poetologia di Celan. Nello specifico, verrà dato spazio alla cosiddetta questione del *mot isolé*,¹² che osserveremo soprattutto attraverso il suo peculiare declinarsi nelle immagini dei recipienti, e opereremo un raffronto con gli approcci interpretativi più sensibili a una lettura contestualizzante delle poesie di Celan. Da questo confronto procederemo, poi, all'elaborazione di un metodo che ci consentirà di analizzare le immagini che costituiscono il nostro oggetto di studio, assieme alle poesie entro cui sono esibite e soprattutto in considerazione della dinamica ricorsiva cui sono soggette nel linguaggio poetico e negli scritti teorici di Celan. Tale metodo verrà motivato sulla base dei più recenti risultati della critica celaniana la quale, lungi dal rappresentare un corpo unitario identificabile in una “scuola”, ha visto apparire in anni recentissimi alcuni impulsi salutari per l'approfondimento della conoscenza dell'opera dell'autore.

¹² Usiamo questa espressione francese per designare la decennale tendenza della critica celaniana a prediligere un approccio interpretativo basato sulla disamina di immagini, motivi e lemmi isolati («das einzelne Wort» oppure «das Einzelwort», nel tedesco di Barbara Wiedemann), come chiave di accesso al “senso” della poesia dell'autore. Barbara Wiedemann propone un quadro della questione, nella sua postfazione a: Paul CELAN, “*Todesfuge*” und andere Gedichte. *Poèmes choisis et commentés par Barbara Wiedemann*, Suhrkamp BasisBibliothek (59), Frankfurt a. M. 2004, pp. 92-111. Clément Fradin nella sua Tesi di dottorato – da cui abbiamo preso in prestito l'espressione «mot isolé» – ricostruisce in maniera approfondita il dibattito sulle questioni filologiche più scottanti e più attuali della *Celan-Forschung*, riguardanti proprio il rapporto tra il *mot isolé* e l'interpretazione testuale: *Des lectures aux poèmes: Étude sur la bibliothèque de Paul Celan en 1967*, Tesi di dottorato, Université de Nantes, 2018, p. 119; 121; 123; 169; 182; 295. La tesi è disponibile online su: *Trajectoires*, 13/2020, <<http://journals.openedition.org/trajectoires/4911>>, ultimo accesso: 22.10.2022).

In principium erant verba

Il primo studio a carattere scientifico dedicato alla poesia di Celan è stato la *Dissertation* di Johann Jean Firges del 1959.¹³ Da allora, gli studi sulla poesia di Celan in Germania e all'estero si sono moltiplicati in maniera esponenziale, tanto da rendere ormai ardua ogni impresa tassonomica (abbiamo due bibliografie: la prima del 1989, riedita e ampliata nel 1999, l'altra del 1990¹⁴) e dossografica.¹⁵ Per quanto riguarda le prime pubblicazioni sull'autore, ciò che importa constatare è che sin dal principio, con l'apparire delle diverse – e talora diversissime – raccolte di Celan, l'attenzione dei critici si è concentrata sulle singole occorrenze lemmatiche di alcune parole ricorrenti nell'opus come «Krug», «Brunnen», «Nacht», «Stein», «Schnee», «Auge», «Haar», etc. Lo studio di Firges, intitolato *Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Paul Celans ausgehend vom Wortmaterial* (“Gli strati di configurazione della lirica di Paul Celan sulla base del materiale verbale”) fu programmatico per gli sviluppi successivi della critica celaniana: di fronte alla sfida alla comprensione cui erano sottoposti i lettori di *Mohn und Gedächtnis* e *Von Schwelle zu Schwelle*, Firges adottò infatti una chiave di accesso alle poesie – quella lessicale – che incentivò negli anni successivi l'uscita di alcune pubblicazioni funzionali alla decifrazione empirica dei topoi celaniani, come le concordanze di Neumann (1969)¹⁶, prima, e poi di Nielsen-Pors (1981).¹⁷

Su questi lavori ci soffermeremo più avanti; l'indagine lessicale, costituiva, in effetti, il punto di partenza per l'elaborazione di assunti teorici e semplificazioni che compromisero a lungo la ricezione della poesia di Celan. Misconoscendo quasi completamente i riferimenti alla realtà

¹³ Johann Jean FIRGES, *Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Paul Celans ausgehend vom Wortmaterial*, Dissertation, Universität zu Köln 1959.

¹⁴ Jerry GLENN, *Paul Celan. Eine Bibliographie*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 1989; Christiane BOHRER, *Paul-Celan-Bibliographie*, Lang, Frankfurt a. M. 1989; Jerry GLENN, Jeffrey D. TODD, *Paul Celan. Die zweite Bibliographie*, 1999, edizione Open source, <<https://archive.org/details/die-2.-bib/page/n1/mode/2up>> (ultimo accesso: 17/10/2022). Nello *Celan-Jahrbuch 10* del 2018 non è stato dato seguito, peraltro, al proposito di introdurre una bibliografia indicativa, com'era stato fatto fino al 2007 (*Celan-Jahrbuch 9*), per il periodo 2003-2005.

¹⁵ Rimando al lavoro a vocazione dossografica realizzato da Werner Wögerbauer nella sua Tesi di dottorato: Werner WÖGERBAUER, *La réfection du langage poétique dans l'oeuvre de Paul Celan*. Tesi di dottorato, Université de Paris - Sorbonne (Paris IV), 1993 [non pubblicata]. Più recentemente, Clément Fradin (*Des lectures aux poèmes*, p. i, n1) ha giustamente accennato al valore dossografico delle letture – ormai storiche – di Jean Bollack; esemplari pur nella loro forma apodittica e volutamente polemica. Si veda, ad esempio: Jean BOLLACK, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, Paris, PUF, 2001; Ead., *L'écrit. Une poétique dans l'oeuvre de Paul Celan*, Paris, PUF, 2003.

¹⁶ Peter Horst Neumann, col suo studio *Zur Lyrik Paul Celans* (1968) e la concomitante *Wortkonkordanz* (1969), sviluppa un tipo di indagine tematico-lessicale dei “motivi” della poesia celaniana, opportunamente indicizzati ed enumerati, individuati nelle raccolte fino ad *Atemwende* (1967), ma senza *Der Sand aus den Urnen* (1948). Peter Horst NEUMANN, *Zur Lyrik Paul Celans: eine Einführung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1968; Ead., *Wortkonkordanz zur Lyrik Paul Celans*, Fink, München 1969.

¹⁷ Karsten Hvidfelt Nielsen e Harald Pors mettono a segno una ulteriore indicizzazione del lessico comprendente anche le raccolte postume fino a *Zeitgehöft*, in: Karsten Hvidfelt NIELSEN, Harald PORS, *Index zur Lyrik Paul Celans*, Fink, München 1981.

nelle poesie e avvalendosi arbitrariamente di categorie heideggeriane quali «Seinsschichten», «Verstellung», «Verborgenheit» e «Offenheit», Firges promosse un uso funzionalistico del «cosiddetto materiale verbale (sogenanntes Wortmaterial)»¹⁸ per sussumere i (presunti) concetti di «Tag», «Tod» e «Firn», ad esempio, nei rispettivi ranghi, o «strati della coscienza (Bewusstseins-schichten)» di «Unmittelbarkeit», «Vergessen» e «Gedächtnis».

Questa tendenza alla classificazione dei lessemi in base a categorie di senso sovraordinate è ovviamente figlia della critica del suo tempo. L'approccio di Firges, che per Wiedemann fa da capostipite a una delle più influenti linee interpretative degli studi celaniani,¹⁹ si ispira – come ha illustrato Camilla Miglio in un saggio del 2013 – a due importantissimi volumi, apparsi nel 1956 e nel 1957; il primo del romanista Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, il secondo del critico e giornalista Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manie und Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Differenti negli obiettivi, ma vicini nel metodo, entrambi direttamente influenzati dalla comparatistica di Ernst Robert Curtius, i due studi hanno fornito la terminologia e gli strumenti interpretativi di cui si sarebbero serviti critici e studiosi di tutta Europa per almeno un ventennio.²⁰ Con la sua indagine sulla lirica moderna, Friedrich mirava a inquadrare in una struttura sicura, svincolata dalle specificità storiche e geografiche, le più importanti voci poetiche del panorama internazionale in un arco di tempo che andava dal 1850 al 1950. In questo panorama, Celan non compariva: troppo recente, infatti, il suo primo volume per il grande pubblico, *Mohn und Gedächtnis*; ma i suoi critici e recensori giudicarono sin da subito la sua poesia in base allo schema euristico friedrichiano, che si reggeva su alcune categorie “negative” di matrice simbolista e benniana, quali «Dunkelheit» e «Okkultismus», «Zerstörte Realität», «Dissonanz», «Abnormität», «Suggestion», «Monologische Dichtung», «Abstrakte Dichtung», etc.²¹

¹⁸ Il tono critico è di Celan, che reagisce pubblicamente a questo tipo di interpretazione in *Ein Brief* (Paul CELAN, *Gesammelte Werke: in sieben Bänden, Dritter Band – Gedichte III, Prosa, Reden*; hrsg. von Beda Alleman und Stefan Reichert; unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2000, p. 177. D'ora in avanti: GW III).

¹⁹ Wiedemann, *Todesfuge*, p. 114.

²⁰ Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Hamburg 1956; Gustav René HOCKE, *Die Welt als Labyrinth. Manie und Manierismus in der Europäischen Kunst und Literatur*, Rowohlt, Hamburg 1957. Miglio basa la sua argomentazione sulla frequenza delle riedizioni dei due scritti e indaga sull'“effetto Friedrich” nella ricezione della poesia di Celan nei decenni successivi alla pubblicazione di *Mohn und Gedächtnis*. Camilla MIGLIO, *La funzione Friedrich nella poetologia antilirica di Paul Celan*, in Furio BRUGNOLO (a cura di), *La lirica moderna*, Esedra, Padova 2013, pp. 85-108. Sull'influenza di Friedrich sulla prima critica celaniana, si veda anche: Werner WÖGERBAUER, *L'apprenti sorcier. A propos d'un poème de Paul Celan*, in «Revue germanique internationale», 4 (1995), pp. 157-177.

²¹ Cito dall'indice de *Die Struktur der modernen Lyrik*. Sul ruolo che le poetiche moderniste hanno giocato nello sviluppo della critica tedesca del dopoguerra, rimando a: Bernd WITTE, *Paul Celan. Das Gedicht nach der Shoa*,

Lo studio di Hocke, d'altro canto, assumeva il manierismo come costante di lunga durata nell'arte e nella letteratura europee, la cui ultima fase espressiva avrebbe avuto luogo tra il 1880 e il 1950, con le manifestazioni di uno stile anticlassico e deformante, artificioso e concettistico, lontano dall'osservazione diretta della natura, proiettato piuttosto alla rappresentazione manierata e all'ingegno della combinazione. L'impianto stesso del discorso, che avanza per enumerazioni di brevi versi e frammenti di poesie, e utilizza parole decontestualizzate come prove argomentative, è fondamentale per gli sviluppi successivi della critica celaniana. Ancor più fruttuoso, però, è il riferimento diretto a Celan, citato una prima volta per le sue «Abstrusitäten»²² tra l'Arcimboldo e Athanasius Kircher, e un'altra volta – nella terza edizione, riveduta e ampliata – come esempio di manierista contemporaneo, alla stregua di Apollinaire e Yvan Goll. Di ascendenza barocca sarebbero per Hocke le metafore al genitivo «Kreidefelsen der Zeit»; «Weißhaar der Zeit»; «Steinhaube Zeit»; «Schwarze Milch der Frühe»; gli ossimori «die lebendige Schwermut»; «das Messer des Glücks», e i marinismi «der Schatten des laubgrünen Herzens»; «Gehölz der Gefühle».²³

Le lenti della critica contemporanea mettevano a fuoco parole e sintagmi isolati, senza tenere conto dell'«angolo d'incidenza (Neigungswinkel)»²⁴ del destino dell'individuo nella pratica artistica. L'idea stessa di lirica moderna risentiva nella teoria, ben più che nella pratica – almeno per quanto riguarda i poeti del secondo dopoguerra – dell'influsso delle esperienze del simbolismo francese e del surrealismo – che peraltro in Germania ebbe uno scarso seguito a causa della censura di regime.²⁵ I più alacri recensori di Celan non potevano – o non volevano – riconoscere alle poesie di *Papavero e memoria* il loro profondo legame con la realtà storica contemporanea («Celans Lyrik ist Poésie pure, zaubrische Montage [...]. Sie lebt ganz aus der Metapher, aus Bild und Inbild - :

in «Études Germaniques», 304/ 4 (2021), pp. 527-546 (disponibile al link: < <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2021-4-page-527.htm#re28no28>>; ultimo accesso: 30.09.2022), il quale ricostruisce la genealogia dell'idea di lirica ereditata dai critici tedeschi negli anni Cinquanta e Sessanta a partire dalle *Ästhetische Vorlesungen* hegeliane e giungendo fino al Bann di *Probleme der Lyrik* e Hugo Friedrich. Cf. anche: Rémy COLOMBAT, *Hugo Friedrich et les incertitudes de la modernité*, in: «Revue d'Allemagne», 16, 1984, 4, p. 591-615.

²² Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, p. 108.

²³ Ivi, p. 376. Nella prima edizione del 1957, però, non è presente l'appendice e nemmeno la lunga lista di metafore al genitivo. Celan ha recepito, dunque, soltanto la menzione fatta alle “astrusità” di «rote Schnee» e «schwarze Milch» (1957: 108).

²⁴ Paul CELAN, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, hrsg. von Jürgen Wertheimer, Bernard Böschstein und Heino Schmul, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, p. 9.

²⁵ Cf. Renate BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, *Éléments surréalistes dans la littérature allemande du XXe siècle*, in «Études littéraires», 3.3 (1970), pp. 283-301.

die Wirklichkeit wird in die Geheimschrift der Poesie transponiert»²⁶) e spesso, come nei casi di Hans Egon Holthusen e Günther Blöcker, le accuse alla libertà associativa della *Metaphorik* celaniana e alla sua presunta vuota musicalità si fondevano di fatto con una sentenziosità cinicamente antisemita.²⁷ Questo è il caso di Holthusen, il quale nel 1954, recensendo *Mohn und Gedächtnis*, e dieci anni dopo, con identiche formulazioni, riguardo a *Die Niemandrose*, giudica il linguaggio di Celan adottando la prospettiva critica di Hocke e lo schema friedrichiano, in un crescendo di toni di malcelato sarcasmo. Nel 1954, infatti, Holthusen liquidava *Todesfuge* come triviale, conseguenza diretta di una metaforicità arbitraria che obbediva al principio simbolista – o scadeva, a seconda dei casi, nella dizione romantica – secondo una maniera surrealistica.²⁸ In una lingua ispirata alla verità del sogno («traumhaft inspirierte Bildersprache»), più che al reale, il critico osserva come ogni componimento sia dominato da una serie di parole-chiave tenute insieme in modo para-logico come «Asche – Spiegel – Auge – Zeit – Tod – Wein», *Leitmotive* di un vocabolario conservatore e profondamente romantico.²⁹ Nella recensione del 1964 Holthusen rincara la dose e definisce le metafore al genitivo «Weißhaar der Zeit» e «Mühlen des Todes» come prodotti abusati e soprattutto arbitrari («X-beliebig»³⁰).

Un altro accanito recensore ed estimatore acritico del metodo Friedrich-Hocke, fu il germanista Günther Blöcker il quale nell'ottobre del 1959, dalle colonne del *Tagesspiegel*,

²⁶ Heinz PIONTEK, *Besprechung der Gedichtbände*, Südwestfunk Baden-Baden, 08. 04.1953. «Celans Produzieren ist Artistik im Sinne Benns»; «Der Band enthält zwanzig Gedichte zu viel. Wir wünschen uns für das nächste Konvolut Paul Celans nur solche Stücke, in denen er etwas zu sagen hat, was ihm wirklich unter den Nägeln brennt – nicht aber seine Etüden und Fingerübungen». Celan possedeva anche un ritaglio del giornale *Welt und Wort*, del giugno 1953, che ripubblicava una sintesi dell'intervista. Ringrazio Bertrand Badiou per avermi permesso di visionare la cartella, in suo possesso, dove Celan conservava le recensioni che lo riguardavano.

²⁷ Si veda il dossier sul caso Goll curato da Barbara WIEDEMANN (*Paul Celan, die Goll-Affäre: Dokumente zu einer Infamie*), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2000), in cui la studiosa analizza gli articoli più significativi dell'affaire, fornendo il retroterra culturale e biografico dei diversi recensori coinvolti.

²⁸ «Bei Celan wird das symbolistische Prinzip auf surrealistische Weise entwickelt und abgewandelt». Citiamo un altro estratto, per rendere conto del tono sarcastico adottato dal recensore: «Es ist ein unabdingbares Königsrecht der Poesie, die Wirklichkeit ad absurdum zu führen, eine überwirkliche Welt zu schaffen, in der der Stein gesteignet wird und die blaue Blume einer rebellischen Romantik blüht. Dort sind die plumpen Gesetze der Kausalität außer Kraft und alle Dinge zueinander in ein Verhältnis von schwebender Widersinnigkeit gesetzt». Hans Egon HOLTHUSEN, «Fünf junge Lyriker II», in: «Merkur», 74, 8 (1954), pp. 378-390: 380.

²⁹ Ivi, p. 388.

³⁰ Hans Egon HOLTHUSEN, *Das verzweifelte Gedicht. "Die Niemandrose" – nach vier Jahren ein neuer Lyrikband von Paul Celan*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02.05.1964, p. 15. Come si sa, il sintagma *Mühlen des Todes* non era un'astrazione soggettiva, ma un'espressione del gergo nazista riferita alle macchine dello sterminio di Auschwitz e nota al grande pubblico anche attraverso il film di Hanus Burger, *Die Todesmühlen* (1946). Per Perter Szondi fu il primo a mettere in relazione la metafora con una famosa espressione di Eichmann e a sottolineare, in una lettera aperta alla redazione della *FAZ*, quanto fosse inverosimile che un critico che «aveva vestito l'uniforme delle SS», non conoscesse queste implicazioni. Ben più credibile era infatti che Holthusen ignorasse deliberatamente tale referenza storica, nel tentativo di «coprire con il rimprovero di arbitrarità la memoria di ciò che è stato». Cfr. Peter SZONDI, *Briefe*, a cura di Thomas Sparr, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1993, pp. 162-168. Cito dall'italiano di Camilla Miglio (*La funzione Friedrich*, p. 91 n19).

concluse il suo giudizio sulla neo-pubblicata *Sprachgitter* relegando le poesie della raccolta in una nicchia monologica e autoriferita, che si sottrarrebbe alla relazione col mondo attraverso un'abbondanza di metafore e astrazioni, come nei componimenti *Todesfuge* e *Engführung*, assimilati a sterili «esercizi su pentagramma (Exerzitien auf Notenpapier)». ³¹ Blöcker non soltanto misconosceva il valore estetico e la portata critica di queste poesie, le più dolorosamente intrise della memoria dei morti nei campi, ma metteva in relazione la libertà espressiva di Celan con la particolarità di una sua non meglio precisata “origine”, la quale avrebbe agito nella coscienza del poeta rendendo meno vincolante il legame tra parole e significati. Dal titolo-etichetta di «Gedichte als graphische Gebilde», lo scritto si concludeva evocando sinistramente l'immaginario dell'ebreo errante e del *Luftmensch*, individuo de-territorializzato, slegato da vincoli nazionali quanto linguistici, abile attore «nel vuoto». ³²

Ma l'accusa di produrre una letteratura priva di fondamenta, anacronistica, se non addirittura inautentica, giunge, come annota puntualmente Celan, da sinistra e da destra. ³³ Peter Rühmkorf, ad esempio, intellettuale del Gruppo '47, promotore di un'idea di letteratura “realista” e *engagée* e poeta egli stesso, si adopera a più riprese e in maniera molto diretta per stroncare la scrittura di Celan in base alle categorie di Hocke e Friedrich. Rühmkorf cambia segno ai termini del discorso critico dei due per mettere alla berlina i lirici contemporanei che scambiano per qualità la mera presenza nella poesia di meccanismi “moderni”, quali la “denaturalizzazione”, la “disumanizzazione”, l'“immagine assoluta”, etc. Celan, in particolare, viene preso di mira in almeno due occasioni; la prima è una recensione a *Sprachgitter*, in cui si legge:

Ma che meraviglia – verrebbe da dire – qui un certo poeta fa propria una moda diffusa e ormai trita cercando di giustificarla artisticamente. E questo, nonostante l'autore, Celan, non rinunci a quella metaforicità abusata sin dai tempi di Mallarmé e che ancora pretende di essere prova di una poetica *up-to-date*: la riduzione della Natura a schema geometrico, composizione di linee astratte e trasformazione del mondo delle apparenze in qualcosa di pietrificato, metallico, vitreo, coriaceo, cameo e infine – cartaceo. ³⁴

³¹ Günther BLÖCKER, *Gedichte als graphische Gebilde*, in: «Tagesspiegel», 11.10.1959.

³² «Ich agiere im Leeren», così conclude amaramente Celan – citando il suo detrattore – la lettera di protesta inviata alla redazione del feuilleton che aveva pubblicato la recensione. Paul CELAN, «*Mikrolithen sinds, Steinchen*». *Die Prosa aus dem Nachlaß*, hrsg. von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, p. 110s. D'ora in avanti: “M”, seguito dal numero di pagina.

³³ Su questo punto, si veda: Miglio, *La funzione-Friedrich*, p. 91.

³⁴ «Welch ein Wunder, so ist man geneigt zu bemerken, dass hier ein einzelner eine bereits ins Breite und Unaparte getretene Mode noch künstlerisch rechtfertigt. Und das, obwohl der Autor Celan mitnichten jenen metaphorischen Abgegriffenheiten entsagt, die wir seit Mallarmé bis zum Überdruß kennen und die immer noch und überall den Erweis dichterischen Up-to-dates erbringen sollen: die Reduzierung der Natur auf ein geometrisches Muster, auf ein abstraktes Liniengefüge und die Umsetzung der Erscheinungswelt ins Steinerne, Metallene, Gläserne, Hürnene, Lederne und schließlich – Papierene». Peter RÜHMKORF, *Die unterkühlte Romantik des Lyrikers Paul Celans. Paul Celan: Sprachgitter*, in «Die Welt», 16.05.1959. Cito il testo in italiano da Miglio, *La funzione-Friedrich*, p. 91.

La seconda è un saggio del 1962, *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*. Qui Rühmkorf partendo da una prospettiva di «generalizzata manchevolezza (allgemeine Dürftigkeit)» per quanto riguarda la poesia dei tedeschi del dopoguerra – e nello specifico di quelli antologizzati da Walter Höllerer in *Transit*³⁵ – osserva come «il mare non sia più mare nel senso proprio, ma un sinonimo e un simbolo della notte»; come alla notte, a sua volta, sarebbe concesso di significare «oscurità e mondo onirico», mentre il sogno starebbe per un «Malo-mondo (Unwelt)» o «Contromondo (Gegenwelt)», e così via in una catena associativa in cui la banalità del legame tra parola e cosa colpirebbe più dell'astrusità delle singole immagini.³⁶

Scendendo nel dettaglio, Rühmkorf accenna ironicamente all'eccezionalità del successo di Celan tra i suoi «consimili (Gattungsgenossen)», subito dopo aver definito il suo linguaggio «oxymorös» e sul punto di tracollare (in riferimento a *Todesfuge*) e fiutando un certo qual numero di «sospetti tratti epigonali (verdächtig epigonale Züge)». Le filiazioni metaforiche sarebbero chiare: Celan «manipola simboli preconfezionati», che anche Rühmkorf chiama parole-chiave, che «risultano introdotti a partire da Mallarmé, comuni da Benn e Trakl e che ormai suscitano «un'impressione riccamente logorata (reichlich abgerieben)».³⁷ In prima linea, fra tutte le immagini abusate della tradizione lirica moderna, è menzionata la brocca (*Krug*), protagonista assieme a fontana, urna, papavero, cenere, calice, etc. di una poesia intesa da Rühmkorf come un sistema volutamente criptico e facilmente decrittabile grazie ad alcune operazioni di sostituzione come “papavero-sonno”, “pioppo-solitudine”, “nero-pericolo”, etc.³⁸ I recipienti assumono per il

³⁵ Walter HÖLLERER (a cura di), *Transit. Lyrikbuch der Jahrhundertmitte*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1956. Tra gli altri autori, compaiono nell'antologia gli scritti di Aichinger, Arp, Bachmann, Becker, Benn, Brecht, Demus, Eich, Enzensberger, Fried, Claire e Yvan Goll, Grass, De Haas, Härtling, Heißenbüttel, Höllerer, Hölzer, Hofmannstahl, Holthusen, Huchel, Hübner, Kandinsky, Kästner, Kasack, Kaschnitz, Klabund, Klee, Krolow, Langässer, Lasker-Schüler, Lehmann, Loerke, Neumann, Piontek, Poethen, Ringelnatz, Sachs, Schwedhelm, Schwitters, Weyrauch, Winkler, Wolfskehl.

³⁶ «Das Meer, auf das man sich wagte, war nämlich gar kein Meer im eigentlichen Sinn, d. h. kein wirklich wildes Weltmeer und kein ernstzunehmender Ozean. Das Meer war wesentlich ein Synonym und ein Symbol der Nacht, und die Nacht hieß auch Dunkelheit, Traumbezirk, und der Traum hieß auch Unwelt und Gegenwelt [...]». Peter RÜHMKORF, *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*, in *Strömungslehre I*, Rowohlt, Hamburg 1978, pp. 11-43: 22.

³⁷ Ivi, p. 31.

³⁸ «In jedem Fall mißhangt, daß das System seiner Schlüsselwörter (Krug, Brunnen, Urne, Asche, Mohn, Kelch, Muschel, Schatten, Pappel, schwarz) eigentlich bloß ein Sortiment von Nachschlüsseln ist. Das heißt, daß Celan mit vorbereitenden Symbolen hantiert, die seit Mallarmé als eingeführt gelten dürfen, seit Benn und Trakl beinahe für kommun und die mittlerweile einen reichlich abgeriebenen Eindruck machen. Mohn steht für Schlaf, Pappel für Einsamkeit, das Schwarz signalisiert – na was? – Gefahr, die Muschel (hartes Gehäuse, weiches Innen, Gelegenheit der Perlenbildung) versinnbildlicht das Dichter-Ich, das alles ist, wie gesagt, so approbiert symbolisch wie wohlfeil zur Hand und mächtig gesellt sich dem unterkühlten Entzücken an manchen eisfarbenen Bilde und dem kunstvoll psalmodierenden Melos der Ärger über den trivialen Chiffrenreigen». Ibidem.

critico-poeta una mera funzione estetica, comparando in costrutti nominali accompagnati dall'aggettivo «alt» come esemplari di uno «scadentissimo romanticismo d'evasione (Fluchtromantik billigster Art)» fondato sull'esotico e sul lontano.³⁹

A partire dalle prime recensioni a *Mohn und Gedächtnis* (1952-1953) e *Von Schwelle zu Schwelle* (1955-1956) e lungo tutta la seconda metà degli anni Cinquanta, il dibattito attorno alla poesia di Celan si è incanalato lungo la strada maestra di una metaforicità fondamentalmente epigonale e avulsa dalla realtà,⁴⁰ nutrendosi già a partire dal 1953 delle calunnie e delle accuse di plagio mosse a Celan da Claire Goll, vedova e curatrice del lascito di Yvan Goll. La vicenda, complessa, annosa, e dalle gravi conseguenze per la salute psichica di Celan, cavalcava, come ha dimostrato Barbara Wiedemann nel suo dossier integrale sul caso pubblicato nel 2000, stereotipi antisemiti e si fregiava di un'accuratezza scientifica putativamente garantita dal cosiddetto metodo dei «passi paralleli (Parallelstellen)».⁴¹ Lo stile argomentativo utilizzato dai detrattori di Celan (ma anche, maldestramente, da chi intendeva difenderlo, come Reinhard Döhl⁴²) era evidentemente

³⁹ «Durch einen Durst sehr eigener Art geplagt, greift der Bedürftige nun freilich nicht nach einem Trinkgefäß, das wir vielleicht für nutzvoll hielten - sagen wir Tasse oder Bierglas - sein hoher Sinn steht ihm nach Kelchen und Krateren, Vasen und Amphoren, Aschen- und Tränenkrügen». Ivi, p. 22s.

⁴⁰ Un primo resoconto sulla situazione è stato redatto da Jerry Glenn in *Paul Celan and the Critics*, in «Modern Austrian Literature», VI, 3-4 (1973), pp. 191-201. La più completa e informata panoramica delle recensioni ai primi volumi di Celan compare, però, in Wiedemann, *Die Goll-Affäre*, op. cit., dove l'autrice pondera acutamente toni e intenti delle più aspre critiche rivolte all'autore. Gli stessi malintesi (metaforicità estetizzante, oscurità, astrattezza infondata) si riflettono nella prima ricezione italiana di Celan, il quale viene peraltro elogiato per il suo simbolismo, letto in chiave cristologica, spiritualista e misticheggiante. Le recensioni più significative di germanisti italiani dell'epoca si trovano in Dario BORSO, *Celan in Italia. Storia e critica di una ricezione*, Prospero Editore, Novate Milanese 2020, in particolare p. 73. Per una panoramica più generale e cronologicamente più ampia sulla ricezione italiana di Celan, si legga: D. D'EREDITÀ – I. FANTAPPIÈ – C. MIGLIO, *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media, 2007-2014*, Sapienza Università Editrice, Roma 2014. Per quanto riguarda la ricezione di Celan in Francia, rimando all'esaustivo studio di Dirk WEISSMANN, *Poésie, judaïsme, philosophie: une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts jusqu'en 1991*, Tesi di dottorato, Paris, Université de la Sorbonne-Nouvelle, 2003. Consultabile all'indirizzo: <[https:// hal. archives-ouvertes. fr/ tel- 01634451/document](https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01634451/document)>. Ultimo accesso: 29.04.2023.

⁴¹ Cf. il dossier completo in Wiedemann, *Die Goll-Affäre*, op. cit. D'ora in avanti: "GA", seguita dal numero di pagina.

⁴² Reinhard Döhl pubblica per conto dello *Jahrbuch 1960 der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* un resoconto sul caso Goll intitolato *Geschichte und Kritik eines Angriffs. Zu den Behauptungen gegen Paul Celan* (Lambert Schneider, Darmstadt 1961, pp. 101-132. Il saggio è consultabile all'indirizzo: <<https://www.reinhard-doehl.de/celan2.htm#Parallelstellen>>. Ultimo accesso: 29.04.2023). L'intenzione dell'autore è quella di dimostrare l'infondatezza delle accuse di plagio, nonché le manipolazioni operate da Claire Goll ai testi di Celan, ma anche del marito. Nel contraddire puntualmente ogni argomento, Döhl apporta, però, lui stesso, ulteriori appigli e loci comuni tra i due poeti, fornendo così alla critica un più ampio margine d'azione. Per esempio, analizzando le corrispondenze tra *Kristall* (Celan) e *Die siebente Rose* (Goll), egli afferma: «In den späteren Gedichten Yvan Golls tauchen darüber hinaus noch mehrere Wendungen auf, die mit dem Gedicht "Kristall" von Paul Celan mehr zu tun haben als das oben zitierte, von Claire Goll und Rainer K. Abel gemeinte Gedicht "Die Siebente Rose". So heißt es [...] in einem Gedicht "Die Angst": *War ein Festsaal darin aus schwingendem Kristall/ Aus Kristall durchschauert von siebenschichtigem Licht* ("Neila - Letzte Gedichte", DD, S. 555). In demselben Zyklus, in den Gedicht "Schneemusik", spricht Yvan Goll von Rosen aus Kristall und dem siebenfarbenen Spiel, in einem anderen Gedicht, "Was klage ich", stehen folgende zwei Zeilen: *Was fürcht ich in der Weltennacht/ Solang ich deine Lippen wandern hör*» (Ibidem).

improntato su quello di Friedrich e Hocke ed esibiva confronti tra singoli versi o immagini (di nuovo e soprattutto: «*Krug, Becher, Wasser, Feuer, Asche*»⁴³) estrapolate dal testo di appartenenza, ignorando o falsificando le date esatte in cui i componimenti erano sorti e distorcendo, per giunta, le parole citate. In tal modo, parallelismi del tipo: «*Blutstrahl des Mondes*» (Celan) - «*Mondblut*» (Goll); «*schwarze Milch der Frühe*» (Celan) - «*schwarzer Schnaps des Wahnsinns*» (Goll), «*siebente Rose*» (Celan – ma in realtà in verso originale recita: «*sieben Rosen später*») – «*die siebente Rose*» (Goll), avrebbero costituito gli elementi probanti della cleptomania di Celan, esercitata ai danni dell'insuperato maestro.⁴⁴

In questo clima di incomprensione e aperta ostilità da un lato e di indiscusso successo dall'altro, suggellato da riconoscimenti, come il Premio della libera città anseatica di Brema del 1958 e il prestigioso Premio Büchner del 1960, Celan elabora, in occasione delle cerimonie di conferimento dei premi, i suoi più importanti scritti poetologici. Qui egli risponde agli attacchi provenienti dai diversi fronti (inautenticità, ermetismo ed estetismo, monologismo, manierismo o acrobatismo fine a sé stessi), fondendo i piani dell'estetica e dell'etica in una concezione “creaturale” della poesia, aperta all'Altro ed esposta pericolosamente alle incomprensioni e alle devastazioni della storia, dialogante con quel contro-paradigma estetico e culturale che da Pascal e Malebranche, passando per lo stesso Georg Büchner, trovava in Walter Benjamin, Theodor Adorno e Peter Szondi i propri referenti più recenti.⁴⁵ Nel dibattito su poesia e storia, sulla lirica «dopo Auschwitz» e sulla rimozione del passato nelle politiche culturali del secondo dopoguerra in Germania,⁴⁶ la battaglia personale di Celan non resta isolata (molte, infatti, furono le poetiche “sorelle” sorte nello stesso torno di anni, prime fra tutte quelle di Bachmann e Sachs⁴⁷), nonostante

⁴³ Cito, a titolo illustrativo, dall'articolo di Rainer K. Abel: *Umstrittener Ausflug in die Vergangenheit. Anleihe oder Anlehnung? - Zur Kontroverse um Yvan Goll und Paul Celan*, in *Die Welt*, 11 novembre 1960. GA 259-262.

⁴⁴ Questi, gli esempi dei passi paralleli più frequentemente citati dai critici e riportati nell'articolo di Reinhard Döhl (*Geschichte und Kritik*, pp. 101-132).

⁴⁵ Si veda la *Meridian-Rede* assieme agli appunti preparatori, pubblicati nell'edizione di Tubinga delle opere dell'autore: Celan, *Der Meridian*, op. cit.

⁴⁶ Sul famoso veto sulla lirica dopo Auschwitz, cfr. Theodor W. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in Id., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, p. 334; sulla sua cosiddetta ritrattazione cfr. Theodor W. ADORNO, *Engagement*, in Id., *Noten zur Literatur*, cit., II, 1961, p. 422; Id., *Negative Dialektik. Meditationen zur Metaphysik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966, p. 353. Si veda anche, sul dibattito dei e sui poeti del Dopoguerra, nonché sulla riflessione dello stesso Adorno nelle opere successive, Petra KIEDAISCH (a cura di), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Reclam, 1995; Enzo TRAVERSO, *Scrivere poesia dopo Auschwitz: Paul Celan*, in Id., *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Bologna, Il mulino, 2004, pp. 137-168.

⁴⁷ Si vedano, ad esempio, le *Frankfurter Vorlesungen* di Bachmann, che propone un'idea di lirica moderna alternativa a quella friedrichiana, citando nella sezione “Über Gedichte”: Sachs, Enzensberger e Celan, oppure la scelta antologica curata da lei stessa e da Celan, per la rivista italiana «*Botteghe Oscure*», dove i due pubblicano Sachs, Heißenbüttel, Grass, Enzensberger. Si veda anche l'articolo di Miglio, *La funzione-Friedrich*, p. 107s., dove la studiosa ricostruisce il contesto delle poetiche contemporanee più affini a quella celaniana.

gli spregiudicati attacchi frontali della critica ufficiale che misconosceva il valore *zeitkritisch* delle sue poesie.

Tra chi difendeva “in buona fede” la validità della ricerca per immagini come modalità di accesso alla poesia celaniana, come James K. Lyon,⁴⁸ e chi, come Holthusen, continuava ostinatamente a ignorare i riferimenti alla violenza della storia recente anche dopo l’uscita di *Die Niemandsrose*,⁴⁹ iniziavano a farsi strada alcuni studi che evidenziavano la portata corrosiva – seppur non esplicitamente engagé⁵⁰ – delle raccolte di Celan pubblicate sino ad allora. Timidamente contestualizzante e caldamente salutato dal poeta fu il libello del 1966 di Peter Paul Schwarz, intitolato *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*.⁵¹ Celan stesso lo definirà, in una lettera alla moglie, come «un passo avanti rispetto a quanto c’[era] stato finora»,⁵² in considerazione della sensibilità del critico nel rilevare la consequenzialità tra l’oscurità della poesia e il destino luttuoso dell’autore, il cui linguaggio, spesso ridotto a balbettio («Stammeln») andava compreso come «momento estremo di critica dell’attualità (extremes Moment der Zeitkritik)» e la sua ultima raccolta, *Die Niemandsrose*, come un «recupero (Bergung)» dei morti «nella realtà linguistica della poesia (in der sprachlichen Realität des Gedichts)». ⁵³ Nonostante fosse in netta contrapposizione ideologica con gli studi più anti-referenziali dei critici contemporanei, dal punto di vista del metodo anche il libro di Schwarz era figlio della voga letteraria dell’epoca. Schwarz, infatti, pur premettendo di voler procedere a un’indagine dei rapporti tra temi e struttura della lirica celaniana, rinuncia in partenza a fornire interpretazioni globali delle poesie, preferendo loro delle operazioni *ex vivo* sulle singole immagini, come «Stein», «Auge» e «Nacht», considerate come elementi chiave di un messaggio sostanzialmente cifrato e metaforico.

Per quanto riguarda il rapporto tra soggetto e realtà storica, uno studio pionieristico è stato quello di Paul Mayer il quale, nella sua dissertazione del 1969 – purtroppo non recepita da Celan⁵⁴

⁴⁸ James K. LYON, *The Poetry of Paul Celan: an Approach*, in «Germanic Review», 39 (1964), pp. 50-67.

⁴⁹ Raccolta in cui si registrano il maggior numero di riferimenti espliciti ad eventi politici e personalità storiche, come accade, ad esempio, in *Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle*, *In Eins*, *Hinausgekrönt*, *La Contrescarpe*.

⁵⁰ Su questo aspetto Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Syndikat, Frankfurt a. M. 1976.

⁵¹ Peter Paul SCHWARZ, *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*, Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf 1966.

⁵² «Et j’ai lu la brochure avec l’essai sur mes poèmes: là aussi, c’est un pas en avant par rapport à ce qu’il y a eu jusqu’ici». Paul CELAN, Gisèle CELAN-LESTRANGE, *Briefwechsel: mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric*, 2 Bände, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001, lettera 479. D’ora in avanti: “PC/GCL” seguito dal numero identificativo della lettera in questione.

⁵³ Schwarz, *Totengedächtnis*, p. 10, 59 e 62.

⁵⁴ Come ci informa Barbara Wiedemann (*Todesfuge*, p. 93).

– ha posto in relazione – molto in anticipo sulle indagini d'impronta più nettamente biografistica dei decenni successivi – l'ebraismo di Celan con la peculiarità del suo statuto di poeta di lingua tedesca, lingua (della) madre e lingua dei suoi persecutori nazisti.⁵⁵ Suo anche il merito di aver evidenziato per primo la presenza di Mandel'stam nella coscienza poetica di Celan. Questo studio rappresenta un'eccezione notevole nel clima di generale rifiuto della sintomaticità del recente passato nel linguaggio individuale del poeta: in Germania come all'estero, infatti, anche laddove venivano intraprese delle letture integrali di poesie come *Engführung* o *Matière de Bretagne*, l'accento veniva posto su un presunto misticismo religioso di Celan, di stampo cristiano e marcatamente cristologico.⁵⁶

La lunga durata degli studi sul *mot isolé* è stata in ogni caso supportata, come si accennava all'inizio, dallo studio *Zur Lyrik Paul Celans* e dalla concordanza di Neumann, del 1968 e 1969. Nonostante Celan stesso deplorasse, ovviamente, l'empirismo di Neumann, gravemente nocivo per l'unità strutturale dei singoli componimenti,⁵⁷ la tendenza a richiamarsi al lessico come portale d'accesso privilegiato alla comprensione dell'autore potrebbe essere stato, in realtà, un sintomo della volontà da parte di certi critici di ampliare l'orizzonte della ricezione di Celan, il quale appariva nel dibattito pubblico quasi esclusivamente per la sua mal compresa *Todesfuge*,⁵⁸ oltre

⁵⁵ Paul MAYER, *Paul Celan als jüdischer Dichter*, Dissertation, Universität Heidelberg 1969. Per una panoramica completa sul rapporto tra biografia, poesia ed ebraismo in Celan, si vedano, in ordine cronologico: Theo BUCK, "Wachstum oder Wunde". *Zu Paul Celans Judentum*, in Gunter E. GRIMM, Hans-Peter BAYERDÖRFER (a cura di), *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Athenaeum, Frankfurt a. M. 1986, pp. 338-360; Klaus REICHERT, *Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans*, in Werner HAMACHER, Winfried MENNINGHAUS (a cura di), *Paul Celan Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988, pp. 156-169; James K. LYON, *Judentum, Antisemitismus, Verfolgungswahn: Celans 'Krise' 1960-1962*, in *Celan-Jahrbuch 3* (1989), pp. 175-204; John FELSTINER, *Paul Celan: Poet – Survivor – Jew*, Yale UP, New Haven 1995; Elke GÜNKEL, *Das wandernde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1995; Lydia KOELLE, *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah*, Mathias Grünewald Verlag, Mainz 1997; Dieter LAMPING, *Von Kafka bis Celan; jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998; Francesco CAMERA, *Paul Celan. Poesia e Religione*, Il melangolo, Genova 2003; Vivian LISKA, *German-Jewish Thought and its Afterlife. A Tenuous Legacy*, Bloomington, Indiana University Press, 2017, pp. 125-155; Helmut BÖTTIGER, *Paul Celans Zerrissenheit. Ein jüdischer Dichter und der Deutsche Geist*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2020.

⁵⁶ Si veda il già citato volume di Dario Borso, *Celan in Italia*, pp. 43-47. Cf. anche Mario SPECCHIO, *Contemplazione della morte e motivi mistici nell'opera di P. Celan*, in «AION – Sezione Germanica», 20 (1977), pp. 51-83; Giuseppe BEVILACQUA, *Momenti teodicali*, in Id., *Lecture celaniane*, Le Lettere, Firenze 2001.

⁵⁷ Si vedano i commenti di Celan in reazione alla pubblicazione di Neumann, a lui fatta pervenire dall'autore stesso: «Die Selbstverständlichkeit, mit der Sie die – porösen! – Wände des einzelnen Gedichts durchbrechen, stimmt mich traurig» (M 124); «Es kommt prinzipiell nicht auf die 'Grundworte' an, nicht auf ihre Zahl, sondern auf den Zusammenhang, in dem sie, im einzelnen Gedicht, in den einzelnen Zyklen, im einzelnen Band stehen, auf das Wie und Was des um sie her und mit ihnen Gesagten. Nicht wie oft ein Wort vorkommt, sondern in wessen Begleitung bzw. ohne wessen Begleitung es daherkommt» (Ivi, p. 125).

⁵⁸ Sull'eccezionalità del successo della *Fuga di morte* attraverso i decenni, si veda: Thomas SPARR, *Todesfuge: Biographie eines Gedichts*, Deutsche Verlags-Anstalt, München 2020; Helmut BÖTTIGER, *Paul Celans*

che per il caso Goll. Aldilà delle *impasses* degli studi della primissima era della *Celan-Forschung*, dopo la morte del poeta, l'attenzione della critica verso le immagini ricorrenti, i motivi e le singole occorrenze (*Einzelwörter*) ha trovato ancora terreno fertile, coniugandosi sempre più, ma lentamente – e parallelamente all'uscita di materiali inediti e supporti documentari sulla vita del poeta – alla necessità di contestualizzare le riflessioni sui *mots isolés*.

Sebbene Peter Szondi, col suo *Traktat über philologische Erkenntnis*, avesse già opportunamente delegittimato nel 1967 l'utilizzo delle *Parallelstellen* come «prove (Beweise)» filologiche, mettendo a punto tra il dicembre 1970 e il settembre 1971 le sue sperimentali quanto programmatiche *Celan-Studien* (1972),⁵⁹ furono diversi gli studiosi che continuarono a operare in maniera acritica raffronti di singole occorrenze lessicali senza contesto. Esempari sono i contributi pubblicati nel volume del luglio-settembre 1970 di *Études Germaniques*, edito come *Hommage à Paul Celan*. Dalla prestigiosa rivista, Renate Böschenstein-Schäfer constatava, ad esempio, nel rilevare il carattere allegorico, in senso benjaminiano, della poesia di Celan, che «il ricorrere di determinate parole e motivi nell'opera di Celan è indicativo della volontà di creare una sorta di sistema emblematico con l'aiuto del quale la poesia, la cui ermeticità spesso si rivela come involontaria e apparente, si lascerebbe facilmente decifrare».⁶⁰ Hermann Burger, similmente, credeva in un «sistema di segni istituito con coerenza (konsequent errichtetes Zeichensystem)», la cui decifrazione dipendeva dalla messa punto di un preciso «procedimento sinottico (synoptisches Verfahren)»,⁶¹ mentre Dietlind Meinecke, in un altro testo esemplare, *Wort und Name bei Paul Celan*, sempre nel 1970 indagava lo statuto linguistico della poesia di Celan, riconoscendo ad essa un fondamentale valore poetologico, ma basando la sua argomentazione su singoli lemmi e motivi

Zerrissenheit. Ein jüdischer Dichter und der Deutsche Geist, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2020, pp. 7-30 [Die Rezeption der Todesfuge und der Nachruhm].

⁵⁹ La critica di Szondi non è rivolta contro il metodo delle *Parallelstellen* in sé e per sé, ma contro l'idea che i passaggi paralleli possano servire da prova argomentativa senza che questi vengano letti, interpretati o rapportati alla «logica di produzione» dei testi – secondo la formula ripresa da Adorno nella conclusione del saggio. Peter SZONDI, *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Berlin, Suhrkamp, 2011, p. 262-412. Il testo del Trattato è stato pubblicato per la prima volta nel 1962 sulla *Neue Rundschau* ma è stato integrato in seguito agli *Études sur Hölderlin* nell'edizione del 1967, che Celan possedeva. Celan conosceva il testo, anche se non ha lasciato tracce di lettura nel suo esemplare. Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972. Si veda anche: Werner WÖGERBAUER, *Indexation historique et références personnelles. La dynamique des Études sur Celan*, in «Revue germanique internationale», 17 (2013), pp. 91-102.

⁶⁰ «Die Wiederkehr bestimmter Worte und Motive in Celans Werk legt den Versuch nahe, eine Art emblematisches System herzustellen, mit dessen Hilfe das Gedicht, dessen Hermetik sich mitunter als unbeabsichtigte, Schein-Hermetik entschleiern will, leichter entziffern ließe». Renate BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, *Allegorische Züge in der Lyrik Paul Celans*, in: «Études germaniques», 25 (1970), p. 25. Nello stesso volume, si veda anche: Beda ALLEMAN, *Das Gedicht und seine Wirklichkeit*, pp. 266-274.

⁶¹ Hermann BURGER, *Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache*, Artemis Verlag, Zürich 1974, p. 9.

posti a reciproco raffronto, legati più o meno esplicitamente alla riflessione sul linguaggio, come «Wort», «Name», «Atem», «Wunde», «Wahn», etc.⁶²

Se già studi di Oelmann⁶³ e Perels⁶⁴ forniscono interpretazioni che tengono conto, oltre che della semantica dura e pura, di elementi quali l'organizzazione dei fonemi nel singolo testo, la sua forma ritmica, le strutture sintattiche, la presenza di ripetizioni o parallelismi, all'inizio degli anni Ottanta – in controtendenza rispetto all'idea di critica diffusasi a partire dall'uscita di una seconda concordanza celaniana⁶⁵ – appaiono due ricerche che sin dalle premesse rendono esplicito il rifiuto del metodo dei passi paralleli per la comprensione dei testi poetici. Ci riferiamo al libro di Winfried Menninghaus, *Paul Celan. Magie der Form* (1980)⁶⁶ e alla dissertazione di Barbara Wiedemann sulla poesia giovanile di Paul Antschel-Celan del 1985.⁶⁷ Mentre il primo si distanzia al livello teorico dalla metodologia in questione, per poi servirsi in modo inaspettato nel corpo dell'indagine, Wiedemann mantiene la promessa e partendo dal presupposto che il ricorrere di determinati elementi lessicali non garantisce da solo l'identità dei significati, si adopera per conciliare in modo avveduto i motivi e i singoli *Schlüsselwörter* celaniani con il contesto biografico, storico e linguistico e con l'intenzione poetologica soggiacente ai singoli testi.

Accanto agli studi filologici, si aggiunsero negli anni Settanta e Ottanta diverse eminenti letture filosofiche dell'opera di Celan, provenienti da Francia, Germania e Stati Uniti.⁶⁸ Terreno comune fu la rivalutazione heideggeriana del rapporto tra poesia e filosofia, che aprì la strada a diverse correnti e interpretazioni, come l'ermeneutica filosofica di Gadamer (*Wer bin Ich und wer bist Du?*), l'etica di Lévinas (*Noms propres*), le letture decostruzioniste di Jacques Derrida (*Schibboleth, pour Paul Celan*), Winfried Menninghaus e Werner Hamacher (*The Second of Inversion*), fino agli scritti di più evidente matrice heideggeriana di Maurice Blanchot (*Le dernier à parler*), Philippe Lacoue-Labarthe (*La Poésie comme expérience*), Otto Pöggeler (*Der Stein*

⁶² Dietlind MEINECKE, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Verlag Gehlen, Bad Homburg v. d. H. 1970.

⁶³ Ute Maria OELMANN, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*, Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 74, Stuttgart 1980.

⁶⁴ Christoph PERELS, *Erhellende Metathesen. Zu einer poetischen Verfahrensweise Paul Celans*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 62 (1977), pp. 158-166; Id., *Zeitlose und Kolchis. Zur Entwicklung eines Motivkomplexes bei Paul Celan*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 29 (1979), pp. 47-74.

⁶⁵ Nielsen, Pors, *Index*, op. cit.

⁶⁶ Winfried MENNINGHAUS, *Paul Celan. Magie der Form*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980.

⁶⁷ Barbara WIEDEMANN (Wolf), *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, in: *Studien zur deutschen Literatur*, Nr. 86, Niemeyer, Tübingen 1985.

⁶⁸ Un importante impulso si ebbe con la Conferenza di Seattle del 1984 sulle implicazioni filosofiche dell'opera di Celan. I contributi ivi presentati sono poi confluiti nel volume edito da Amy Colin: *Argumentum e silentio: International Paul Celan Symposium/ Internationales Paul Celan-Symposium*, De Gruyter, Berlin 1987.

hinterm Aug), i quali hanno sollevato, ognuno all'interno del proprio cammino speculativo, questioni sulle radici del linguaggio poetico e sulle sfide della traduzione.⁶⁹ Il contributo effettivo di questa attenzione postuma dei filosofi all'interpretazione di Celan è molto discusso: il prevalere, nelle loro argomentazioni, degli aspetti "negativi" del linguaggio celaniano, come il silenzio, l'oscurità, il segreto, sembra infatti aver avuto come conseguenza una sorta di canonizzazione filosofica dell'autore, all'epoca più famoso e dibattuto che conosciuto o compreso.⁷⁰

Le letture di Jean Bollack, grecista e amico di Celan, celebre interprete della sua opera, si inseriscono in questo contesto, in difesa della ricerca del «senso», contro la pura «negatività soggettiva» della filosofia contemporanea, cui ci si sarebbe esposti dialetticamente con l'abbandono delle ambizioni scientifiche dello strutturalismo.⁷¹ Bollack propone un approccio ermeneutico di «storicizzazione radicale» dei testi, i quali sono da considerarsi, dal suo punto di vista, come «artefatti» obbedienti a un principio compositivo individuale, la *réfection* ("rifacimento"), tramite il quale l'artista manifesterebbe la singolarità della propria maniera di situarsi e correggere le soluzioni della tradizione – virtualmente presente in ogni opera – e degli scrittori contemporanei.⁷² La prospettiva di Bollack ha aperto la strada a un acceso dibattito, che ha avuto luogo nel ventennio a cavallo tra gli anni Ottanta e i primi anni Duemila e ha visto contrapporsi alcuni sostenitori della sua visione, come Werner Wögerbauer e Christoph König da una parte, e dall'altra Barbara Wiedemann, in prima linea in virtù delle sue scelte editoriali e delle numerose pubblicazioni.

La polemica ci riporta nel vivo della questione del *mot isolé*. Le tesi di Bollack, riassunte in *Paul Celan – Poetik der Fremdheit* (2000)⁷³ e *Poésie contre Poésie* (2001)⁷⁴ parteggiano per un'idea di poesia intesa come contro-discorso rispetto all'uso del linguaggio ordinario ereditato

⁶⁹ Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans <Atemkristall>*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973; Emmanuel LÉVINAS, *Paul Celan, de l'être à l'autre*, in *Noms propres. Agnon, Buber, Celan, Delhomme, Derrida, Jabès, Kierkegaard, Lacroix, Laporte, Picard, Proust, Van Breda, Wahl*, Fata Morgana, Montpellier 1976; Jacques DERRIDA, *Schibboleth: pour Paul Celan*, Editions Galilée, Paris 1986, Werner HAMACHER, William D. JEWETT, *The Second of Inversion: Movements of a Figure through Celan's Poetry*, in: «Yale French Studies», 69 (1985), *The Lesson of Paul de Man*, pp. 276-311; Maurice BLANCHOT, *Le dernier à parler*, Fata Morgana, Montpellier 1984; Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgois, Paris 1986; Otto PÖGGELER, *Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichte*, Fink, München 2000.

⁷⁰ Su questo punto, si legga Denis THOUARD, «Quand les philosophes lisent Celan», in Id., *Pourquoi ce poète? Le Celan des philosophes*, Le Seuil, Paris 2016, pp. 13-36.

⁷¹ Denis THOUARD, *Herménétique critique. Bollack, Szondi, Celan*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2012, p. 61s.

⁷² Bollack parla di «réfection» e «resemantisation» in *Sens contre sens*, p. 199.

⁷³ Jean BOLLACK, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, Zsolnay, Wien 2000; ed. fr.: *L'Écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, Presses Universitaires de France, Paris 2003.

⁷⁴ Jean BOLLACK, *Poésie contre Poésie. Celan et la littérature*, Presses Universitaires de France, Paris 2001.

dalla tradizione e sostenuto dalla semantica dei vocabolari, il quale risulterebbe corrotto e non più utilizzabile a partire dall'idiomaticità diffusa nel Terzo Reich.⁷⁵ I singoli lessemi celaniani sono, pertanto, così il filologo: «prodotti di un sistema di riconversione semantica interna», di «ritraduzione della lingua in seno alla lingua», di «risemantizzazione» all'opera in ogni singolo componimento e non in un complessivo sistema-opera, come volevano le analisi tematiche degli anni Sessanta e Settanta. Per leggere Celan sarebbe, dunque, necessario apprendere quest'arte della ritraduzione, misurare gli scarti semantici «da 'pietra' a 'pietra', da 'cuore' a 'cuore'», leggendo e familiarizzando con la tensione sempre presente tra il proprio e l'alieno, l'integrato e l'assente, l'idiomatico e la sua contra-dizione.⁷⁶

Il fondamento di queste nozioni è la referenza continua allo sterminio. Contro questa idea, contro il presupposto di un combattimento incessante interno alla lingua tedesca, ma soprattutto contro un concetto di «lettura» che non delimita il campo del soggettivo, Barbara Wiedemann ha sottolineato il valore dell'«attualità» della poesia di Celan – in gran rilievo nel discorso poetologico del *Meridiano* – la quale registra non soltanto i maggiori avvenimenti della politica dell'epoca (guerre, violenze, manifestazioni parigine), ma riserva anche un grande spazio alla contingenza e al vissuto personale e intimo del poeta, a partire dalle letture – anche le più banali – fino agli incontri erotici e a quelli fortuiti, ai piccoli eventi, alle «coincidenze» che ritmano l'esistenza e la scrittura e che lasciano traccia anche – spesso – nell'organizzazione ciclica dei volumi. A partire dal suo primo importante studio sul *Frühwerk* e proseguendo con le diverse edizioni commentate delle poesie, delle opere in prosa e delle lettere di Celan, Wiedemann ha impresso una marca significativa sulla *Celan-Forschung*. Il suo metodo “interpretativo”, che potrebbe dirsi, con Fradin, «contestualizzante»,⁷⁷ è esibito in maniera evidente nella sua pratica di commentatrice delle due edizioni integrali delle poesie di Celan, edite a sua esclusiva cura. Basandosi sull'identificazione di una quantità la più ampia possibile di “fonti” e riferimenti “esogenetici”, Wiedemann propone una prospettiva di lettura che tenga conto della molteplicità delle stratificazioni di senso attivate in una poesia dal materiale eterogeneo in essa presente sottoforma di lessemi stranianti, termini tecnici di varia natura e riferimenti all'attualità. Opponendosi al principio bollackiano della «resémantisation», che vorrebbe assegnare un senso univoco alla singola poesia e alla singola parola, un'interpretazione sola, Wiedemann adotta l'immagine dell'«esposizione multipla (Mehrfachbelichtung)», termine improntato alla fotografia, per rendere l'idea di «sovrapposizione

⁷⁵ Victor KLEMPERER, *LTI (Lingua Tertii Imperii). Notizbuch eines Philologen*, Reclam, Leipzig [1947] 1996.

⁷⁶ Bollack, *Poésie contre poésie*, p. 8.

⁷⁷ Cf. Fradin, *Des lectures aux poèmes*, p. 147.

(Überlagerung)» dei significati, vecchi e nuovi, mobilitati da un singolo termine specifico, come in una molteplicità di proiezioni concomitanti – e non successive – su una medesima superficie, o pellicola.⁷⁸

Il problema maggiore di tale approccio – ritenuto reificante e positivistico da Wögerbauer e König, all'interno di un dibattito decennale spesso virulento e non ancora sopito,⁷⁹ sarebbe l'adeguamento del nuovo contesto, identificato come portatore di un nuovo strato di significazione, all'espressione poetica celaniana, alle sue regole interne. Anche ammettendo la possibilità della coesistenza di diverse ipotesi genetiche, come fece già Wögerbauer in un articolo del 1995, resta l'esigenza per i bollackiani di vedere gerarchizzata, o per lo meno descritta, la loro stratificazione.⁸⁰ Le scoperte di Wiedemann, riportate come semplici dati, sembrerebbero a loro parere accumulate anarchicamente ed esposte in modo acritico da parte dell'interprete che non si sforzerebbe di formulare precise ipotesi ermeneutiche. König va oltre nel rendere esplicito quanto già sottinteso da Wögerbauer, sostenendo di recente, in toni forse eccessivamente demolitori, che il metodo di Wiedemann non divergerebbe di molto da quello dei primi recensori di Celan (Blöcker, Holthusen), scorgendo nei presupposti della studiosa lo stesso “vuoto” di senso individuato da Blöcker (cf. *supra*), su cui poggerrebbero le poesie deprivate di una base solida sulla quale fondare un'interpretazione coerente.⁸¹

Sebbene non sempre risulti chiara la necessità di determinate referenze, accostate senza spiegazioni ai testi dell'autore – o richiamandosi a una categoria di «esperienza (*Erlebnis*)»⁸² che non soddisfa i più, e su cui torneremo – si ritiene innegabile il contributo di Wiedemann alla

⁷⁸ Barbara WIEDEMANN, “*Stückgut*”. *Zur Alltagsfracht von Paul Celans späten Gedichten*, in: Heinz-Peter PREUSSER, Anthonya VISSER (a cura di), *Alltag als Genre*, Winter, Heidelberg 2009, pp. 33-52: 50s.: « Das heterogene Material aus Celans Alltagslektüren überlagert sich mehrfach, es wird “in eins” gelesen und gerät dadurch in neue Bedeutungskontexte. Das Ausgangsmaterial aber bleibt mit seinen konkreten Bedeutungen erhalten. Man könnte [...] von einer sich sprachlich manifestierenden *Mehrfachbelichtung* sprechen, die *als solche* erst ist, was sie ist, die in und mit der Überlagerung erst sagt, was sie sagt.» Corsivi di Wiedemann.

⁷⁹ Riportiamo in questi paragrafi i tratti salienti della questione, ricostruita nel dettaglio e analizzata approfonditamente da Fradin nella sua tesi, a cui rimandiamo per una panoramica completa e aggiornata: Fradin, *Des lectures aux poèmes*, in particolare, pp. 153-179.

⁸⁰ In *L'apprenti sorcier. À propos d'un poème de Paul Celan*, in «Revue germanique internationale», 4 (1995), pp. 157-177, Werner Wögerbauer si posiziona contro l'interpretazione «realista» che Wiedemann propone della *poesia Ein Knirschen von eisernen Schuhn ist im Kirschbaum* (Wiedemann, *Antschel Paul*, pp. 202-205): «Mais dans cette superposition anarchique, les faits sont simplement accumulés et exposés, comme s'ils portaient en eux leur vérité, sans aucun tri critique, et sans que l'interprète s'efforce de les rattacher à des hypothèses de sens spécifiques». Ivi, p. 177.

⁸¹ «Die “Leere” Blöckers ist mit der von Celans positivistischen Philologen (bei Barbara Wiedemann in fast verzweifelter Weise) verwandt». Christoph KÖNIG, *Philologische Fragmente zur Gegenwart. 2003, 2008/9, 2016/7*, in: «Romanische Studien», 4 (2018), pp. 315-334: 330.

⁸² Cf. Wiedemann comprende l'esperienza di lettura come generica *Erlebnis* nel suo *Kommentar* alla *Gesamtausgabe* del 2018 (pp. 617-625: 623). Tuttavia, resta aperta la questione sul *come* queste *Lektüreerlebnisse* entrerebbero in comunicazione con la complessità della struttura testuale.

diffusione di un'immagine non edulcorata della pratica di scrittura e di lettura di Celan. L'impegno della ricercatrice nel portare a conoscenza più riferimenti possibili per la contestualizzazione e la comprensione delle immagini "oscuere" della poesia di Celan accetta la sfida del suo – innegabile – ermetismo, che viene accolto ai fini di una rivalutazione della complessità del disegno soggiacente, sostanzialmente dialogico e rivolto a un lettore cui viene richiesto di cogliere le più disparate allusioni, dal contemporaneo alla storia dei popoli, dalla poesia mondiale allo sviluppo anatomico del cervello umano, dalla mistica ebraica alle componenti meccaniche di un'automobile. Il metodo-Wiedemann dimostra una volta ancora, a settant'anni dall'uscita di *Mohn und Gedächtnis* e dalle prime recensioni alla raccolta, l'infondatezza e i pregiudizi ideologici, nonché le storture filosofiche, delle letture più ostinatamente anti-referenziali di Celan e può ben essere accolto, a nostro parere, come strumento imprescindibile per l'avanzata di ulteriori ricerche e soprattutto per la produzione di "studi" e "letture" filologicamente verificabili, alla stregua di quelle recentemente proposte da Clément Fradin nella sua Tesi di dottorato sul rapporto tra lettura e scrittura nelle poesie di Celan del 1967.⁸³

Dagli anni Novanta ad oggi, l'attenzione agli *Einzelwörter* e ai lemmi ricorrenti celaniani si è nutrita progressivamente delle cognizioni assimilate dalla critica a partire dall'acquisizione del *Nachlass* di Celan da parte del Deutsches Literaturarchiv di Marbach am Neckar (1990); evento che ha reso accessibile ai ricercatori un gran numero di materiali, dalla biblioteca personale del poeta ai manoscritti delle poesie, dagli appunti alle lettere, ad altri documenti personali. Diversi importanti epistolari e pubblicazioni documentarie hanno visto la luce da allora (inaugurando la cosiddetta «biographische Wende» nella *Celan-Forschung*⁸⁴), come la *Correspondance* di Celan

⁸³ Fradin, *Des lectures aux poèmes*, op. cit.

⁸⁴ Sul tema di legga: Andrei CORBEA-HOISIE, *Schmuggelware. Zur biographischen Wende in der Celan-Forschung*, in: Id., George GUŢU, Martin A. HAINZ (a cura di), *Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weissglas*, Iassy/Constance, 2002, pp. 143-164. Si veda anche: Andrei CORBEA-HOISIE (a cura di), *Paul Celan. Biographie und Interpretation./ Biographie et interprétation*, Hartung-Gorre, Konstanz 2000. Oltre ai carteggi, una descrizione dei quali si trova nello *Celan-Handbuch* (Peter GOßENS, Markus MAY, Jürgen LEHMANN (a cura di), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2008, pp. XX- XX), sono stati pubblicati dalla fine degli anni Ottanta numerosi libri di ricordi personali, tra cui: Christoph VON SCHWERIN, *Bitterer Brunnen des Herzens: Erinnerungen an Paul Celan*, in «Der Monat», 279.2 (1981), pp.73-81; Gerhard BAUMANN, Klaus REICHERT, Petro RYCHLO (a cura di), *Mit den Augen von Zeitgenossen. Erinnerungen an Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2020; Brigitta EISENREICH, *Celans Kreidestern. Ein Bericht*, mit Briefen und anderen unveröffentlichten Dokumenten, unter Mitwirkung von Bertrand Badiou, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2011, etc. L'apparizione di questa enorme quantità di scritti – di cui non si è menzionata che una minima parte – incentrati prevalentemente sulla vita di Celan, sulle contingenze della scrittura o sulla ricezione dell'opera, ha avuto come conseguenza, secondo Fradin, una sostanziale battuta d'arresto se non addirittura un regresso della filologia celaniana. A partire dalla cosiddetta fine del «conflitto delle interpretazioni» (si legga: querelle Wiedemann-bollackiani), si sarebbe, in effetti, registrato un appiattimento dei dibattiti interpretativi, proprio in virtù

e Gisèle de Lestrange, corredata di una cronologia approfondita della vita dei coniugi e da un ampio commento di Bertrand Badiou che illumina le circostanze più intime della scrittura del poeta; oppure la corrispondenza tra Celan e Bachmann, vero e proprio fenomeno editoriale degli anni Duemila.⁸⁵ Decisive furono, inoltre, le due edizioni genetiche dei manoscritti delle poesie e dei discorsi poetologici dell'autore, frutto del decennale lavoro dei ricercatori di Bonn (*Historisch-kritische Ausgabe*⁸⁶) e Tubinga (*Tübinger Ausgabe*⁸⁷); mentre alcuni importanti risultati nel campo della referenzialità dell'opera di Celan sono stati raggiunti con le indagini di Christine Ivanović, che ha catalogato e commentato le letture e le traduzioni "russe" dell'autore⁸⁸ e con la pubblicazione nel 2004 della *Bibliothèque philosophique* di Celan, completa di sottolineature e annotazioni manoscritte rinvenute in ogni volume di filosofia in suo possesso.⁸⁹

Tra gli studi dedicati al *Wortmaterial* che negli ultimi trent'anni si sono allontanati maggiormente dalle *impasses* storiche delle analisi "quantitative" o astrattamente metaforiche del lessico celaniano, è da annoverare l'indagine di Uta Werner sul lessico specialistico della geologia in Celan, che combina molto acutamente il piano della semantica con l'intenzione poetologica e la storicità della poesia, pur considerando quest'ultima esclusivamente da un punto di vista *post quem*, in relazione costante con lo sterminio e la commemorazione dei morti.⁹⁰ Questo studio del 1998 è il primo a mostrare le potenzialità della «terrible exactness»⁹¹ del linguaggio celaniano più tecnico, approfondendo, grazie alla consultazione di libri e manoscritti della biblioteca personale dell'autore, temi e motivi specifici che rivelano la complessa stratificazione semantica dei *Textgräber*, poesie-tombe nella terra di cui ogni parola è un carotaggio nel torbido della realtà storica contemporanea. L'approccio di Werner e lo stile della sua analisi rendono merito alla densa

della facilità con cui si è potuto accedere al materiale biografico, genetico e referenziale, con conseguenze significative nel modo di percepire la poesia di Celan e, nello specifico, il *mot isolé*, che negli studi più recenti è stato oggetto di indagini sulla referenzialità esterna all'opera, più che sugli aspetti concernenti il modo di significare dei singoli testi.

⁸⁵ Oltre al già citato carteggio tra Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, ricordiamo: Paul CELAN, Ingeborg BACHMANN, *Herzzeit. Der Briefwechsel*, hrsg. und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2009.

⁸⁶ Paul CELAN, *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, 16 Bände, begründet von Beda Allemann; besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991-2017. D'ora in avanti: "HKA", seguita dal numero del volume e dalla pagina.

⁸⁷ Paul CELAN, *Werke. Tübinger Ausgabe*, herausgegeben von Jürgen Wertheimer und Heino Schull, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1996-2002.

⁸⁸ Christine IVANOVIĆ, *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung: Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*, Niemeyer, Tübingen 1996.

⁸⁹ Paul CELAN, *La bibliothèque philosophique/Die philosophische Bibliothek*, Catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter, Patrick Alac et Bertrand Badiou, Éditions Rue d'Ulm, Paris 2004. D'ora in avanti: "BPC", seguita dal numero di pagina.

⁹⁰ Uta WERNER, *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*, Fink, München 1998.

⁹¹ George STEINER, *A Terrible Exactness*, in: «Times Literary Supplement», 11 (1976), p. 710.

polisemia delle immagini ricorrenti di Celan, come «Pappel» e «Asche» e la struttura del suo lavoro consente di percepire, nella continuità tematica, le differenze e le riattualizzazioni dei «Bildkonzentrate»⁹² in diverse fasi della scrittura di Celan, attraverso l'identificazione di costellazioni di poesie, come ad esempio quella costituita da *Notturmo* (1941), *Ich hörte sagen* (1952/1953), e *Kein Name* (1967). L'analisi di Werner è squisitamente topologica e cede spesso a citazioni parziali di poesie, ma la coerenza dell'argomentazione, l'originalità di certe proposte esegetiche e la lucidità delle sue letture compensa anche la mancanza di cognizione delle sfumature di senso derivate dall'accento "acuto dell'Oggi", dalle circostanze della quotidianità del poeta che scrive, vive e ricorda, non soltanto dopo Auschwitz, ma giorno dopo giorno.

Sempre incentrata sul lessico, la *Dissertation* di Ralf Willms sul motivo della *Wunde* sviluppa una chiara metodologia operativa che consente di affrontare lo scandaglio tematico con la consapevolezza di star operando in un sistema referenziale altamente complesso e stratificato, ma razionalizzabile.⁹³ La tesi è impostata sul modello di uno studio precedente di Ralf Zschachlitz, *Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwart*, che suddivideva la metodologia dell'analisi in quattro passaggi: «1. analisi del materiale verbale, 2. analisi comparata delle poesie 3. studio delle fonti in senso ampio, 4. ricorso alla biografia, ossia all'orizzonte esperienziale dell'autore».⁹⁴ L'eclittismo di questo metodo – che Zschachlitz temeva potesse essergli rimproverato – permette di non appesantire le poesie su cui è posto il focus con uno schema interpretativo assolutizzante, pur vagliando con ordine i diversi aspetti della significazione dei testi. Il primo punto prevede la consultazione di vocabolari e materiali enciclopedici, a partire dai quali viene esplorata la semantica della singola parola, che viene ulteriormente chiarita attraverso la valutazione di contesti storici pertinenti e considerazioni teoriche. Il secondo punto comprende la *Motiv-Forschung* in senso stretto, ossia la comparazione tra «Wunde» e «Wunde», verificando funzione e significati della singola occorrenza nel testo ove compare. Il terzo punto è dedicato all'analisi della referenzialità, compresa l'autocitazione, dei rimandi a una medesima parola o espressione che nel nuovo contesto assume una luce nuova. Il quarto punto si vede garante del valore dell'attualità,

⁹² Il termine è stato coniato da Peter JOKOSTRA (*Zeit und Unzeit in der Dichtung Paul Celans*, in *Eckart Jahrbuch* 29, 3/1960, Eckart, Witten 1960, pp. 162-174: 164) e viene scelto da Werner, tra i molti utilizzati dai critici per definire il particolare statuto dei «lyrische Zentralworte» celaniani (di cui Werner apporta un elenco esemplare), per evidenziare la concretezza delle immagini – percepite qui come «concentrati» chimici – a scapito del valore metaforico attribuito loro da espressioni quali *Wortsymbol* o *Chiffre*. Cf. Werner, *Textgräber*, p. 18.

⁹³ Ralf WILLMS, *Das Motiv der Wunde im lyrischen Werk von Paul Celan. Historisch-systematische Untersuchungen zur Poetik des Opfers*, Tesi di dottorato, FernUniversität Hagen, 2011.

⁹⁴ «1. die Analyse des Wortmaterials, 2. die vergleichende Gedichtanalyse, 3. die Quellenstudien im weitesten Sinne, 4. den Rückgriff auf die Biographie, d. h. auf den Erfahrungshintergrund des Autors», in Ralf ZSCHACHLITZ, *Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwart. Paul Celans kritische Poetik*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1990, p. 13s.

considerando la biografia e l'orizzonte esperienziale entro cui sorge la poesia come circostanze ultime e fondamentali per la comprensione del singolo testo.⁹⁵

Il motivo della brocca

Non esistono studi sul lessico dei recipienti paragonabili a quello di Werner sulla geologia celaniana;⁹⁶ non sono state condotte indagini lessicali sul «Krug», come pure sono sorte in seno alla poesia di Celan in tempi recenti,⁹⁷ e nessuno studio sul “motivo della brocca”, alla stregua di quello di Willms, ha mai visto la luce. La critica ha riconosciuto presto il *Krug-Motiv* come uno dei motivi fondamentali in Celan, soprattutto per la frequenza con cui il lemma ricorre in *Mohn und Gedächtnis* e per la centralità che questo occupa in poesie molto rappresentative, come *Die Krüge* e *Zähle die Mandeln*, scelte da Celan ancora nel 1964 per una selezione antologica italiana e nel 1969 per la lettura pubblica tenuta a Gerusalemme e trasmessa in diretta radiofonica.⁹⁸ Coerentemente con le tendenze della critica germanofona degli anni Cinquanta e Sessanta, le brocche di *Papavero e memoria* sono state omogeneamente considerate come una «übergreifende Bildvorstellung», di cui molti hanno cercato i precedenti illustri, come Schwarz, per esempio, che ha collegato il «Motiv des Tränenkrügleins», scorto in *Zähle die Mandeln*, con la prima delle

⁹⁵ Ivi, p. 14.

⁹⁶ Come, ad esempio, quello condotto da Matthias Steinhart sul lessico dell'archeologia in Celan (*Paul Celans Entwurf einer Landschaft und die Bedeutung der Archäologie für seine Lyrik*, in: «Anabases», 7 (2008), pp. 91-115), che però, pur trattando di varie forme di sepoltura – e, quindi, anche di urne – non attribuisce un significato particolare ai “recipienti”. Oppure quello di Desirée Petrizza *La «neve nera»: spazio del tempo nella poesia di Paul Celan*, in: Rossana LISTA, Barnaba MAJ (a cura di), *Sulla traccia di Michel de Certeau: interpretazioni e percorsi*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 171-188, in particolare pp. 180-187), che osserva il lessico paleoantropologico esibito in alcune poesie di *Lichtzwang* (“urna a conca”, “tombe a pozzo”, etc.), accennando alla continuità delle immagini a partire dalle poesie di *Der Sand aus den Urnen*, ma senza approfondire le motivazioni di tali e abbondanti “riprese”.

⁹⁷ Mi riferisco alle schede lessicali raccolte nel volume sorto in seno al progetto di mappatura lemmatica del lessico leopardiano – e poi esteso ad autori di lingua tedesca come Kleist, Hölderlin, Rilke, Celan – all'Università Sapienza di Roma nel 2017: Flavia DI BATTISTA, Tommaso GENNARO, Matteo IACOVELLA, Camilla MIGLIO, Giulia PUZZO (a cura di), *Lessico europeo. Sezione tedesca: il movimento*, Sapienza Università Editrice, Roma 2018. A partire dal contributo sul lemma «Hand», Giulia Puzzo ha successivamente elaborato un'interessante proposta metodologica per una «lessicografia relazionale», ossia un'indagine del *mot isolé* pensata ad hoc per la poesia di Celan, in cui il singolo lemma, in quanto «termine di relazione», si definirebbe provvisoriamente in ogni poesia, dialogando col tessuto poetico circostante e con la produzione precedente dell'autore, vagliata nelle sue specificità diacroniche e referenziali, nonché con la tradizione. Il metodo convince, a nostro parere, soprattutto per la maniera con cui l'autrice fonde al livello teorico la particolarità della singola occorrenza con la poetologia ricorsiva celaniana. Dispiace, tuttavia, che i contesti di occorrenza non siano stati analizzati nella loro integrità, ma ciò è da attribuirsi alla natura prettamente lessicografica del contributo, nonché alle restrizioni formali dello scritto. Giulia PUZZO, *Disiecta Manus. Paul Celan: per una lessicografia relazionale*, in «Studi Germanici», 9 (2016), pp. 65-98.

⁹⁸ Celan propose la lettura di *Zähle die Mandeln* anche in occasione degli incontri pubblici di Friburgo (1967) e Tubinga (1968). Cf. Paul CELAN, *Die Gedichte. Neue Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*, Hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin, Suhrkamp, 2018. p. 703. D'ora in avanti i riferimenti a questo volume saranno espressi attraverso la sigla NKG, seguita dal numero di pagina.

Hymnen an die Nacht novalisiane («In Tautropfen will ich hinuntersinken und mit der Asche mich vermischen»)⁹⁹ Egli non ha mancato, inoltre, di rilevare come meccanismo basale della poesia di Celan la sostituzione metaforica («metaphorischen Wechselbezug») tra le singole immagini, come «Aug» e «Mandel»,¹⁰⁰ in modo non dissimile da Neumann, il quale ha riflettuto sul motivo della brocca (contando otto occorrenze per «Krug» in *Mohn und Gedächtnis*), accostando il recipiente – in maniera indiscriminata e una volta per tutte – a un generico «Ort der Schatten» che *starebbe per «Tod»*.¹⁰¹

A partire dal decennio successivo, hanno visto la luce alcuni contributi dalla natura più contestualizzante, sebbene non completamente incentrati sullo studio delle occorrenze delle immagini di recipienti. In un articolo del 1985, Heinz Stănescu ha osservato l'utilizzo di «Krug» all'interno del linguaggio poetico comune agli autori bucovini, relegando, però, Celan in una posizione subalterna rispetto ad Alfred Margul-Sperber e Immanuel Weissglas, ai quali il critico ha attribuito la paternità di questa scelta espressiva.¹⁰² Anche Guțu (2020 [1977]) e Wiedemann (1985) hanno considerato gli aspetti contestuali e storici delle poesie giovanili di Celan – dove viene fatto maggior uso del lemma – approfondendo, però, più accuratamente i contesti di occorrenza e la natura degli “influssi” e delle contaminazioni esterne.¹⁰³ Una trattazione più corposa sui recipienti nel *Frühwerk* compare in uno studio del 2008 di Hugo Bekker. Egli percepisce dietro queste immagini ricorrenti una motivazione poetologica interessante, su cui torneremo più avanti nel nostro studio, concludendo, tuttavia, il corso delle sue argomentazioni, da una parte con una spiegazione metaforica del fenomeno, basata oltretutto su una presunta rarità delle occorrenze,¹⁰⁴ e dall'altra tentando di stabilire un'evoluzione sovraordinata e quasi teleologica del motivo.¹⁰⁵

Volendo, dunque, tracciare il (brevissimo) percorso intrapreso dalla critica per spiegare la ricorsività delle occorrenze dei recipienti in Celan, riconfluiremmo senza sorpresa nelle grandi tendenze della *Celan-Forschung*. Di fronte all'«oscurità» della poesia di Celan, i più hanno reagito

⁹⁹ Schwarz, *Totengedächtnis*, p. 34.

¹⁰⁰ Ivi, p. 35.

¹⁰¹ Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans*, p. 29.

¹⁰² Heinz STĂNESCU, *Der Dichter des Nobiskruges: Immanuel Weissglas*, in «German Life & Letters», 39 (1985), pp. 21-64: 36.

¹⁰³ La Tesi di dottorato del 1977, rivista e aggiornata: George GUȚU, *Celianiana*, 2 voll. (*Celianiana 1: Paul Celans frühe Lyrik und der geistige Raum Rumäniens; Celianiana 2: Die Lyrik Paul Celans und die rumänische Dichtung der Zwischenkriegszeit*), Frank & Timme, Berlin 2020.

¹⁰⁴ La brocca è per Bekker una metafora, un «poetic device that is of consequence precisely because Celan uses it rarely», Hugo BEKKER, *Paul Celan: Studies in His Early Poetry*, Rodopi, Amsterdam 2008, p. 184.

¹⁰⁵ «Toward the end of the Czernowitz years the jug seems to have exhausted its former purpose. We may use an existential and even metaphysical metaphor by saying that the last of these jugs has broken by the time of *Ein Lied in der Wüste*». Ibid.

in principio ignorandola o banalizzandola, relegandola a gioco surrealista o estetizzante, abusato o astrusamente metaforico, talvolta da spiegare, da incanalare in una traiettoria, spesso essa stessa metaforica, oppure “positivizzandola”, dissezionandola in immagini singole da ricondurre a modelli esterni, cercando di ricostruire filiazioni o di dimostrare un infamante plagio. Riprendendo da dove avevamo lasciato, ossia dall’approccio integrato di Zschachlitz-Willms, e integrando il nostro punto di vista con alcune interpretazioni recenti della poesia di Celan, delineeremo nella seguente sezione la metodologia della nostra ricerca dedicata ai recipienti celaniani, tentando di uscire dalla logica delle indagini per “lemmi” e “motivi”, per abbracciare una prospettiva più ampia e micrologica insieme, rivolta primariamente al «senso», al «segreto dell’incontro», all’«oscurità» che è all’origine della poesia e che fonda la direzione, il ritmo e la forma di ogni fenomeno testuale e non soltanto dei *mots isolés*. Abbandoneremo, perciò, anche la terminologia con cui ci si è riferiti nei decenni alle singole immagini di Celan (*Metapher, Symbol, Wortsymbol, Schlüsselwort, Chiffre, Motiv, Bildkonzentrat*, etc.), giustificando, nel paragrafo successivo, la nostra scelta di guardare ai recipienti celaniani come a delle particolari *figure poetologiche*.

Metodologia della ricerca

Il recipiente come *figura poetologica*

Due prospettive di ricerca hanno ispirato l’impianto del nostro lavoro. Da una parte, l’approccio integrato, storico-biografico, ma soprattutto poetologico, di Bertrand Badiou, adottato nel seminario di ricerca da lui animato all’interno dell’istituto di genetica testuale dell’École Normale Supérieure di Parigi, basato sulla sua decennale attività di ricerca e di edizione del lascito celaniano.¹⁰⁶ Badiou ha adottato il concetto di “ripresa” kierkegaardiana (*Gjentagelsen*) come «notion opératoire» nei suoi seminari 2021-2022, per mettere in evidenza i meccanismi propri della scrittura di Celan a partire dalle poesie di *Fadensonnen* e in riferimento costante alla produzione precedente dell’autore. Tale approccio, che prevede il susseguirsi di letture di singole poesie contigue o distanti, si avvale di una pratica del commento dei testi che osserva ogni poesia al microscopio da un punto di vista filologico – con particolare attenzione alla genetica testuale – e poetologico assieme, ricostruendo sulla base delle diverse tappe della bio-grafia celaniana, i

¹⁰⁶ Si tratta di un «séminaire d’interprétation» annuale, di due ore a settimana, durante le quali viene proposta una lettura collettiva di una o due poesie per sessione, in funzione della lunghezza dei testi. Cf. <<http://www.item.ens.fr/groupe-celan/>>, ultimo accesso: 11.05.2023.

percorsi sotterranei che possono instaurarsi tra poesie di una medesima “cerchia”, anche lontane temporalmente, ma “assorellate” da un «réseau de reprises» che testimonierebbe della «constance du même», della persistenza di un principio strenuo di ricerca po-etica, nella varietà delle attestazioni storiche della poesia di Celan.

Altrettanto importante, per l’affinità degli intenti e la contiguità tematica con la nostra indagine, è stato, d’altra parte, il più recente libro di Camilla Miglio, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia* (2021).¹⁰⁷ Qui la studiosa ha intavolato un discorso critico sulla scrittura di Celan, prendendo come modello la tecnica di composizione musicale del “Ricerca”, titolo di una poesia postuma dell’autore (*Ricercar*) e strumento teoretico funzionale alla comprensione dei processi creativi celaniani. I testi analizzati nel volume – che ricoprono un arco temporale che si estende dalle poesie giovanili fino allo *Spätwerk* – sono presentati in un confronto serrato di ritmi e forme musicali, verbali e figurative e sono ordinati in modo tale da consentire l’emergenza di relazioni e richiami, incontri e discrepanze tra materiali poetici eterogenei, *ripresi* kierkegaardianamente, husserlianamente, ma soprattutto ritmicamente nel gesto attualizzante di un’intenzionalità rivolta alla vita, al futuro, all’u-topia. Da un lato Badiou procede all’interpretazione dei testi secondo una modalità che rispecchia l’impianto seminariale del proprio lavoro all’ENS, dall’altro Miglio propone nel suo volume alcune letture esemplari di poesie di Celan in funzione del tema – e dei temi – della propria ricerca. Le due prospettive analitiche si trovano a convergere in quanto entrambe sono esplicitamente incentrate su una poetologia, intesa come una *ripresa* o come un *Ricercar*, che è misura e Leitmotiv strutturante dei contributi intellettuali dei due studiosi.

Assumeremo, pertanto, la poetologia come modello strutturale per la nostra indagine. Con *poetologia* intendiamo, in senso etimologico, la -λογία, ossia l’atto del parlare, il «discorso», l’«espressione» – ma anche lo «studio», la «trattazione», la «teoria» – della ποίησις, della «poesia», intesa primariamente come il risultato di un atto di creazione originale, da ποιέω, «fare, inventare, comporre, creare»; verbo inizialmente usato per designare il lavoro del vasaio che plasma l’argilla. Derivato da λόγος, il suffisso -λογία designa la «parola» come si articola nel discorso (dal tema di λέγω «dire»), e quindi anche il «pensiero» che si esprime attraverso la parola, l’attività speculativa che ha per oggetto il primo sostantivo del composto, in questo caso: la poesia come risultato di un processo creativo. In Eraclito il λόγος è la «ragione», il principio di razionalità universale, legge prima dell’armonia e insieme fondamento dinamico e materiale del divenire (il

¹⁰⁷ Camilla MIGLIO, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Quodlibet, Macerata 2021.

«fuoco»). In Platone, λόγος ricopre i significati di «discorso» come espresso nelle parole e come «procedere del pensiero»; in Aristotele è il «discorso» con i concetti che esprime e la stessa «facoltà di pensare, la ragione».¹⁰⁸ Una poeto-logia è, perciò, l'indagine sul senso del poetare, il pensiero in cui si articola la vis poetica in quanto forza generatrice di un determinato autore o di una singola raccolta o poesia.

«Wie macht man Gedichte?»; «come si fanno le poesie?»: è la domanda poetologica fondamentale, quella che Celan pone nella lettera del 18 maggio a Hans Bender, dove ripensa il significato del ποιεῖν alla luce della contemporaneità e della propria attività artistica. La poesia (*Gedicht*) non è il prodotto di un lavoro formale e positivo, di un esercizio di stile, di una sperimentazione tecnica e astratta – quando non «astrusa» – col linguaggio, un «Herumexperimentieren mit dem sogenannten Wortmaterial», come pareva da tanta critica post Friedrich-Hocke.¹⁰⁹ E neppure invasamento: il poeta non è *vates*, veggente e profeta, mediatore di un contenuto trascendente a lui rivelato, afferma Celan in una conversazione con Hugo Huppert.¹¹⁰ L'ispirazione è un momento di realismo, gli esercizi esistono, ma sono spirituali, non «spirituell», (o *geistlich*) come appare nel titolo virgolettato della conversazione con Huppert, ma «geistig»: «es gibt Exerzitien – im *geistigen* Sinne».¹¹¹ Le poesie sono esercizi di un singolo, mortale, essere umano («eines einzigen sterblichen Seelenwesen Mensch»; *ibid.*) che con le proprie mani e il proprio cuore offre al mondo un pensiero nuovo, un'opera d'artigiano («'Hand und Herz' Handwerk-Herzwerk»¹¹²). Tra «entusiasmo e calcolo» – diatriba già platonica – l'origine della poesia è in Celan immanente alla poesia stessa che avviene.¹¹³ Il lavoro del poeta è manuale perché “spirituale”, intellettuale; è un esercizio di attenzione e di concentrazione di una soggettività in un dato momento della storia, in una circostanza precisa, determinata dalle leggi del «*kairos*»

¹⁰⁸ Cf. “lògos” in *Enciclopedia Italiana Treccani (online)* [D'ora in avanti: *Treccani*], <<https://www.treccani.it/vocabolario/logos/>>, ultimo accesso: 04.09.2023.

¹⁰⁹ GW III, p. 177. E in effetti il riferimento è alla *Dissertation* di Firges del 1959 (cf. *supra*). Anche Bachmann nelle lezioni di Francoforte. («Machenschaft»); la «Artistik und Wortkunst» di Gottfried Benn, nel Meridian. TCAM 110

¹¹⁰ «Ich bleibe in meinen Sachen sinnfällig; sie präntendieren niemals aufs 'Übersinnliche', das liegt mir nicht, das wäre Pose. Ich lehne es ab, den Poeten als Propheten hinzustellen, als 'vates', als Seher und Weissager. Ich versuche, Ihnen zu erklären, weshalb ich meine angebliche Abstraktheit und wirkliche Mehrdeutigkeit für Momente des Realismus halte [...]». Hugo Huppert, “*Spirituell*”. *Ein Gespräch mit Paul Celan*, in Paul Celan, hrsg. v. Hamacher/Menninghaus, pp. 319-324: 321.

¹¹¹ GW III, p. 177.

¹¹² Appunto di Celan a margine di Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*. Celan, *Bibliothèque*, p. 155.

¹¹³ Axel GELLHAUS, *Enthusiasmus und Kalkül: Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, Fink, München 1995; Id., *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, in *Celan-Jahrbuch* 6, pp. 51-91.

(l'occasione e le contingenze), dai «sismi della storia» (lo sterminio e l'attualità) e dagli «stati dell'io» (la vita psichica e sentimentale di chi scrive).¹¹⁴

Come illustra Clément Fradin nella sua tesi di dottorato, la nozione di “poesia di circostanza” (come *Erlebnislyrik* o *Gelegenheitsdichtung*), dagli antenati illustri, da Goethe a Éluard e fino alle più recenti ramificazioni della poesia celaniana, permette di sussumere il vissuto del poeta nella teoria letteraria, in base alle necessità interiori del soggetto che scrive e alle vicende storiche, che determinano la percezione e, quindi, il trattamento del tempo nel testo.¹¹⁵ Questa nozione si rifà alle tre accezioni conosciute di «poésie de circonstance», che abbiamo elencato poco sopra, che Véronique Gély compendia nella sua prefazione a un volume sulla questione della «musa dell'effimero»:

Je conclurai donc en revenant une dernière fois sur le mot “circonstance”. La philologie et la philosophie engagent à le distinguer de l'occasion, du kairós, et de l'événement. Mais la poésie et son histoire ont eu tendance à rassembler sous ce même mot justement des poèmes du *kairós*, de l'occasion à saisir, des poésies de l'événement, célébrant les héros ou s'inquiétant des séismes de l'histoire, et les productions d'un lyrisme attentif aux états du moi, aux circonstances intérieures. Dans les trois cas, si le rapport au monde diffère, le rapport au temps est analogue: il s'agit bien de saisir l'instant, et en le saisissant, de le cerner et de l'arrêter dans l'espace du poème. C'est là l'un des sens premiers du mot grec *peristasis*, mot dont *circumstantia* en latin n'est que la transposition savante: le rassemblement hostile ou dangereux autour d'un objet, rassemblement des chasseurs entourant leur proie, des guerriers encerclant leurs ennemis. Le poème de circonstance n'est sans doute ni hostile ni dangereux pour son objet; mais il cherche bien à l'entourer, à le cerner, à le capturer.

Il linguaggio si attualizza – si storicizza, ci dice Henri Meschonnic – in un testo poetico secondo il ritmo interiore di un'individualità (la *Kreatur* del *Meridian*) che investe e riveste l'evento, organizza e modella la lingua in base alla propria singolare percezione (il «*Neigungswinkel seines Daseins*»¹¹⁶), la quale è, a sua volta, trasformata dalla forma di linguaggio in cui si esprime.¹¹⁷ La poesia nasce in un gesto di circo-scrizione linguistica non autoritaria, e minimamente autoriale, del presente; il *Gedicht* è un fenomeno verbale “originario”, «langage à

¹¹⁴ Véronique GÉLY, *Poésie d'à-propos, poésie fugitive, poésie de circonstance*, in Aurélie DELATTRE, Adeline LIONETTO (a cura di), *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Condé-sur-Noireau, Classiques Garnier, Corlet 2014, pp. 11-22: 22.

¹¹⁵ Fradin, *Des lectures aux poèmes*, p. 531.

¹¹⁶ GW III, p. 197.

¹¹⁷ «J'entends par poème la transformation d'une forme de langage par une forme de vie et la transformation d'une forme de vie par une forme de langage. Quatre fois le mot « forme », mais plus du tout selon le signe, comme opposé à du sens. Non, forme, au sens d'organisation et d'invention d'une historicité, configuration d'un système de discours. La force ne s'oppose pas au sens comme la forme s'oppose au contenu : elle porte et emporte le sens». Cf. Henri MESCHONNIC, *Le sens du langage, non le sens des mots*, in «Cahiers Charles V», 44 (2008): *La traduction littéraire ou la remise en jeu du sens*, pp. 203-225 : 207s. Cf. anche Id., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris 1982.

l'état naissant, freiwerdende Sprache»,¹¹⁸ nel senso in cui Benjamin ha inteso l'“origine” in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* e, cioè, non come il risultato di un rapporto di causa-effetto, “un divenire del già dato”, ma come qualcosa che “nasce dal divenire e dal trapassare, come un vortice che trascina dentro la propria ritmica il materiale della nascita”:

Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein.¹¹⁹

In ogni fenomeno d'origine si determina la forma sotto la quale un'idea sempre di nuovo si confronta col mondo storico, fino a quando non sia lì, messianicamente compiuta, nella totalità della sua storia.¹²⁰ I fenomeni originari di Benjamin si incontrano nel linguaggio, all'interno di un testo, sottoforma di “immagini dialettiche” (*dialektische Bilder*). In esse la temporalità lineare si spezza nel vortice dell'attimo (*Jetztzeit*) in cui passato e presente si incontrano, in una tensione temporale gravida di significato, che riguarda il presente, lo investe e gli conferisce un senso nuovo, facendo scaturire da esso il futuro. «Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt».¹²¹ Mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, fissa, la relazione tra ciò che è stato e l'adesso è dialettica: “non è un processo ma un'immagine, a salti”, un'attualizzazione progressiva e un compimento. In altre parole: “immagine è la dialettica in posizione di arresto”:

Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch [...] Nur dialektische Bilder sind echte (d.h.: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.¹²²

¹¹⁸ M 100s.

¹¹⁹ Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in Id.: *Gesammelte Schriften*, I.1 *Abhandlungen*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1990³, pp. 203-430: 226. Trad. it.: Walter BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1998, pp. 28-29.

¹²⁰ «In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt. Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte». Ivi, p. 226.

¹²¹ Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, in Id.: *Gesammelte Schriften*, V.1, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1996⁴, p. 576.

¹²² Ivi, p. 577.

L'immagine è per Benjamin un modello epistemologico (*Denkfigur*), la forma in cui si cristallizza e viene recepito il pensiero (*Form, Figur*) e anche una modalità della scrittura filosofica (*Denkbilder, Schriftbilder*).¹²³ Rifletteremo sulle prime due accezioni del *Bild* benjaminiano, capaci, a nostro parere, di comprendere la complessità delle immagini celaniane e in particolare quelle di recipienti. Partiamo dal termine *Denkfigur*: Jutta Müller-Tamm osserva, in un saggio del 2014 sulle potenzialità euristica di questa categoria, come i significati della “figura di pensiero” si lascino definire a fatica, oscillando dialetticamente tra i poli di processualità e figurazione, mentale e materiale, senso e sensi, pensiero ed evidenza, movimento e stasi, diversità e chiusura.¹²⁴ Questa vivacità semantica – che ha sancito il successo del termine nella teoria della letteratura e in altre discipline umanistiche del ventesimo secolo¹²⁵ – si presenta già nell’etimo di *Figur*, il latino *figura*, parola di cui Auerbach ha tracciato la genealogia linguistico-letteraria nel celebre saggio del 1938, dall’omonimo titolo. *Figura* proviene dallo stesso tema di “fingere”, “figulus”, “fictor” ed “effigies”, e significava in principio “formazione plastica” («plastisches Gebilde»), dal greco πλαστικός, designando ciò che è modellabile, plasmabile come la creta, da formarsi o già formato, l’oggetto finito e insieme l’arte e le potenzialità della sua formazione. Nelle prime attestazioni in lingua latina, la parola è utilizzata in un senso che esalta l’attività formativa, l’aspetto della novità

¹²³ Per una storia del *Begriff* benjaminiano dell’immagine dialettica, formulato per la prima volta negli anni Trenta, nel *Passagen-Werk*, rimando a Jutta MÜLLER-TAMM, *Die Denkfigur als wissenschaftsgeschichtliche Kategorie*, in Nicola GESS, Sandra JANSSEN (Hrsg.), *Wissensordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, De Gruyter, Berlin 2014, p. 101. Sulla concezione del tempo di Celan, in relazione alle *Thesen* di filosofia della storia benjaminiane, rimando a Sandro ZANETTI, «zeitoffen». *Zur Chronographie Paul Celans*, Fink, München 2006.

¹²⁴ «So vermittelt der Begriff der Denkfigur in seinen vielfältigen Verwendungsweisen je spezifisch zwischen den Polen von Mentalem und Materiellem, von Sinn und Sinnlichem, Denken und Anschaulichkeit, Prozessualität und Gestalthaftigkeit, Diversität und Geschlossenheit; und eben dieser schwebende Charakter und die Möglichkeit, sich dem einen oder anderen Pol zuzuneigen, gehören zu den Stärken des Begriffs, die eine definitorische Festlegung einschränken wurde». Ibidem. Sulla *Denkfigur* si veda anche il colloquio: "Was sind Denkfiguren? Figurationen unbegrifflichen Denkens in Metaphern, Diagrammen und Kritzeleien", un resoconto del quale è disponibile al link: <http://kult-online.uni-giessen.de/archiv/veranstaltungsberichte/bericht-zur-tagung-was-sind-denkfiguren-figurationen-unbegrifflichen-denkens-in-metaphern-diagrammen-und-kritzeleien>; ultimo accesso: 30.03.2023; nonché il capitolo “Denkfiguren” in Joachim KÜPPER, *The beauty of theory: zur Ästhetik der Affektökonomie von Theorien*, Fink, Paderborn 2010.

¹²⁵ Scrive Ernst Müller nella sua introduzione a *Begriffsgeschichte im Umbruch*: «Während Begriff (mit seiner Herkunft von logos, idea) eher auf invariante geistige Bedeutungen zielt und eine Teleologie präziserer Terminologisierung aufruft, ist ‘Figur’ als alternatives Instrument zur Bedeutungserfassung weniger in der idealistischen Tradition verortet. ‘Figur’ könnte zu einem heuristischen interdisziplinären Instrument werden, mit dem sich die Dichotomie von Begriff, Metapher, Diskurs und Sprachpragmatik unterlaufen lässt, um insbesondere semantische Transfers, Registerwechsel und Übersetzungen zwischen verschiedenen Wissensbereichen zu erfassen. ‘Figur’ ist nicht bestimmten Diskursen zugeordnet (wie der Begriff traditionell der Philosophie und Wissenschaft, die Metapher dem literarisch-ästhetischen Diskurs) und erlaubt durch ihre Bedeutungsgeschichte unterschiedlichste Zugriffsmöglichkeiten [...]». Ernst MÜLLER (Hrsg.), *Begriffsgeschichte im Umbruch*, Meiner, Hamburg 2005, p. 17s. Müller-Tamm ricava questa definizione («Szene der Verwandlung») da Gabriele BRANDSTETTER, Sybille PETERS (Hrsg.), *De figura: Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, Fink, München 2002, p. 8. Anche nella teoria dell’arte si usano i termini ‘figura’ e ‘figura di pensiero’ per mettere in luce la processualità del pensiero in un’immagine pittorica, anche ferma, come uno *Stilleben*. Cf. Hanneke GROOTENBOER, *The Pensive Image. Art as a Form of Thinking*, The University of Chicago Press, Chicago/ London 2020.

e della trasformazione (si parla, infatti, quasi sempre di “nuova figura” nelle primissime occorrenze), piuttosto che il suo risultato; circostanza che marcherà tutta la storia del termine.¹²⁶ In Lucrezio, osserva Auerbach, si registra l’uso più ricco e originale di *figura*: dal senso di impronta e di opera plastica, a quello di puro contorno geometrico, le *figurae* sono nel *De rerum natura* anche gli atomi democritei, capaci di aprirsi a nuove formazioni e concrezioni. In senso più astratto, il termine è stato usato, accanto a *signum* e forma, col significato di segno celeste e costellazione negli *Astronomica* di Marco Manilio e come figura di sogno in Lucano e Stazio. Il senso di “figura retorica” si è definito, poi, con Quintiliano (*Institutio oratoria*, libro 9), mentre a partire da Tertulliano e dai Padri della Chiesa il concetto di figura ha acquisito per la prima volta nel mondo cristiano il significato di prefigurazione del futuro; *Begriff* di cui Auerbach si sarebbe servito per interpretare la *Commedia* dantesca.¹²⁷

La parola figura contiene il seme della sua trasformabilità, è un’immagine in posizione di arresto che ci informa della temporalità metamorfica entro cui è stata, è o sarà creata – assonando sensibilmente con la forma grammaticale femminile del participio futuro, *fictura*. Una *Denkfigur* esprime nell’immediatezza di un composto la contemporaneità dialettica di pensiero e materia generatrice, la sua “poeto-logia” in senso lato. In senso stretto, ci approprieremo del concetto di *Denkfigur* insistendo sulla potenzialità intrinseca delle parole di cui si compone – la forma, il pensiero – per adattarlo alle specificità del nostro oggetto di studio: il testo poetico di Celan con le sue immagini e figure. Chiameremo le immagini celaniane *figure poetologiche*, lasciando spazio alle contaminazioni tra le forme, la creazione poetica e il pensiero-senso (l’etica) dell’immagine, osservata all’interno della propria costellazione temporale (tra pre-storia e tensione u-topica) e spaziale (nel testo, come «Wortlandschaft»). In virtù di questo rapporto consustanziale e originario col tempo, le immagini celaniane s’intendono come figure del tempo stesso: «Zeitliches, Zeitgestalten, Figuren»;¹²⁸ nel senso espresso nel *Meridian*, ossia come

¹²⁶ Che Erich Auerbach ha ricostruito nel suo celebre studio sull’uso del termine nell’ambito della retorica e dell’esegesi biblica dei Padri della Chiesa. Anche il critico evidenzia come la parola *figura* designi «eher die Tätigkeit des Bildens als ihr Ergebnis», assieme a tutto quanto in essa è «Lebend-Bewegtes, Unvollendetes und Spielendes». ERICH AUERBACH, *Figura*, in *Archivum Romanicum*, 22 (1938), pp. 436-489: 436. L’oggetto di indagine del filologo di Auerbach non è tuttavia una teoria della “figura”, il suo saggio è una ricerca sulla concezione figurale cristiana, prima ancora che un tentativo d’interpretazione della *Divina Commedia*. Le citazioni in italiano da Auerbach sono tratte dalla raccolta di saggi *Studi su Dante*, a cura di Dante Della Terza, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 176-226.

¹²⁷ Auerbach, *Figura*, p. 181ss.

¹²⁸ M 99. “Figure di un tempo a venire” è anche il titolo di un libro di Michael Levine su Celan, Benjamin e Derrida, dove l’autore indaga i significati delle figure del vortice e della circoncisione, della data di Derrida e del *Meridian* celaniano come immagini dell’apertura del tempo presente all’u-topia. MICHAEL G. LEVINE, *A Weak Messianic Power. Figures of a Time to Come in Benjamin, Derrida, and Celan*, Fordham University Press, New York 2014.

das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.¹²⁹

Tropi e metafore sono condotte all'assurdità di una percezione singolare e individuata nello spazio-tempo della poesia, sono portate a dis-sonare (*ab-surdus*, "stonato"), a contraddire l'evidenza e la ragione, il senso comune, in nome del senso della creatura, della sua umanità («Gehuldigt wird hier der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden»). La poesia è «Gestalt», «Atem» e «Richtung» nel *Meridian*, discorso poetologico per eccellenza, dove leggiamo che ogni parola è situata dentro a una traiettoria, ha una forma propria e un senso, un *verso* che è anche un destino («Richtung und Schicksal»), una nascita-origine direzionata verso il futuro. Il «meridiano» stesso è un'immagine poetologica fondamentale: è una figura circolare, una linea immaginaria che lega poli opposti, incrociando i tropi(ci), attraversando e unendo, lungo il suo percorso, ogni singolo luogo «sublunare». ¹³⁰ Pertanto, il *mot* in poesia non può essere *isolé*: la singola immagine è parte di una costellazione temporale à la Benjamin, essa appartiene a un'entità prospettica (uno *Sternbild*) e allo stesso tempo, nel sistema complesso della poesia, è percepibile come una singola stella. L'occhio umano percepisce il disegno, l'orecchio i suoni, e la poesia si fa *Sternenlied*: un sistema relazionale di singole stelle, punti di luce nella ritmica del testo, *solì di filo* in una rete cosmica intervallata da oscurità e silenzio, dagli anni luce che sono «das Dazwischenliegende» tra un evento (poetico) e l'altro.¹³¹

Per recepire correttamente una poesia così intesa è, allora, necessario prestare attenzione alle immagini e agli intervalli, alle cesure e agli abissi che separano parola e parola, poesia e poesia, raccolta e raccolta. Rendersi consapevoli della dialettica tra «einmal» e «immer wieder» significa comprendere la poetologia soggiacente a ogni immagine – o figura – celaniana, di volta in volta concepita come «etwas Meridianhafte[s]»,¹³² come un campo di urne o un sistema di vasi

¹²⁹ TCAM 10.

¹³⁰ TCAM 3; 6; 3 e 69.

¹³¹ *Sternenlied* è una poesia del *Frühwerk* che Celan dedica a Ruth Kraft. Nel manoscritto che questi invia all'amata, il giovane disegna, a fine componimento, la costellazione del Grande carro. Stelle e costellazioni sono anch'esse figure poetologiche fondamentali in Celan e ricorrono in ogni raccolta dell'autore, dal *Frühwerk* (*Saitenspiel*; *Aequinoctium*; *Sternenlied*; *Herbst II*) in poi e, in modo particolare, nell'ultimo ciclo de *Die Niemandsrose* (*Hinausgekrönt*, *Hüttenfenster*, *Und mit dem Buch aus Tarussa*, *In der Luft*). Su questo tema si vedano Joachim SENG, *Auf den Kreiswegen der Dichtung: zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis "Sprachgitter"*, Winter, Heidelberg 1998, p. 123s e Miglio, *Ricercar*, p. 127-131.

¹³² Come Celan riporta nella lettera del 12.03.1962 ad Alfred Margul Sperber, pubblicata in: «Neue Literatur» 7 (1975), 57s: «Lassen Sie mich heute von heiteren Dingen sprechen als neulich, von etwas aus dem Bereich der kommunizierenden Röhren, von etwas 'Meridianhaftem', wie Gisèle und ich es nennen». Cf. anche *infra*, p. 87.

comunicanti, dove l'*Einzelwort* è “occupabile” (*besetzbar*¹³³) come un orcio in attesa di riempirsi e svuotarsi a ogni lettura, non riversandosi in eterno nella fissità del simbolo, come nel Cielo dell’Aquario il coppiere Ganimede, immortalato nel gesto di versare il vino in un otre, ma esigendo un adattamento continuo del punto di osservazione del soggetto percipiente, il quale è sempre consapevole del disegno intero e dello scarto che separa una stella dall’altra e l’uomo dall’ordito astrale. Abbiamo, perciò, deciso di condurre la nostra indagine sui recipienti celaniani in modo tale da tener conto della singolarità della loro presenza nei testi e contesti *originari* e insieme della traiettoria che ne motiva il ritorno. Proporranno alcune letture integrali di poesie – commento e *studium* dei testi¹³⁴ – per lasciare scaturire i significati e il valore poeto-logico fondamentale di alcune figure celaniane ricorrenti, come la brocca debordante, il travaso e la rottura dei recipienti. Le analisi testuali si alterneranno a parti sintetiche, dove le soluzioni linguistiche celaniane verranno considerate alla luce della virtualità della tradizione entro cui si inseriscono o di contro alla quale si caratterizzano, opponendo di volta in volta le *Denkfiguren* celaniane (originarie, più che originali in senso proprio) ai motivi tradizionali, iconografico-letterari, della brocca di lacrime e dei “vasi comunicanti” di André Breton, della Temperanza dei Tarocchi e della brocca rotta.

Strutturazione dei capitoli

Il nostro lavoro si suddivide in tre sezioni, ciascuna dedicata a una specifica *Denkfigur* celaniana: i vasi comunicanti, il travaso, la rottura dei vasi. I tre capitoli che presentiamo sono strutturati secondo una medesima logica argomentativa: a partire dall’analisi di una poesia scelta come esempio e introduzione al tema del capitolo, svilupperemo un discorso che, attraversando i significati delle figure di recipienti, così come appaiono nel contesto della singola poesia in questione, mirerà ad approfondire da un parte il rapporto tra l’immagine stessa e la tradizione lirica antecedente o contemporanea a Celan, e dall’altra esplorerà il valore e l’estensione delle relazioni

¹³³ «Das Gedicht ist, auf eine ihm eigene Weise, *beetzbar*»; TCAM 140. Sul concetto di occupabilità (*Beetzbarkeit*) della poesia, si veda anche: «Wechselseitige Besetzbarkeit, Rezeptivität des Gedichts»; «wechselseitige Besetzbarkeit (doppelte Vakanz)», «Gedicht ⇄ ~~~». TCAM 135 e 144.

¹³⁴ Il nostro lavoro è uno studio, nel senso originario di *stūdium*, derivato di *studēre*, “applicarsi, attendere a qualcosa”, nell’accezione che preserva in francese il vocabolo *étude*, come «application méthodique de l’esprit, cherchant à comprendre et à apprendre» (*Trésor de la Langue Française informatisé – TLFi*, <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=384387255>>; ultimo accesso: 07.09.2023). In questo senso, intendiamo applicarci allo studio di poesie scelte, durante l’osservazione delle quali abbiamo, però, individuato una sorta di *punctum* nei singoli recipienti. Per Roland Barthes, il *punctum* è il dettaglio che attira l’attenzione dell’osservatore, che lo punge e lo ferisce, mentre questi è intento a «studiare» la fotografia nel suo insieme, partecipando «alle figure, alla mimica, ai gesti, alle decorazioni, alle azioni». Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Le Seuil, Paris 1980, pp. 48-49.

che l'immagine intrattiene con altri luoghi dell'opera del poeta. Ogni capitolo seguirà una cronologia interna coerente con lo sviluppo della poesia celaniana, cominciando di volta in volta dalle origini (da una poesia giovanile, oppure matura, sebbene in altro modo originaria, come per esempio *Assisi*) e ripercorrendo il tragitto di una figura specifica (come il «Krug» e le «Scherben») nel tempo e nello spazio poetico delle raccolte successive, fino a *Fadensonnen* e ad alcune poesie posteriori.

Nel primo capitolo osserveremo l'istituirsi progressivo di un lessico poetico sorto in seno alla lettura di modelli lirici tradizionali (dai romantici tedeschi a Trakl e Rilke) e all'esperienza diretta della natura e del mondo, così come degli affetti del giovane Paul Antschel negli anni dei suoi esordi da poeta. La prima poesia che analizzeremo per intero è *Ferne*, una delle prime in cui appare l'immagine della brocca di lacrime. Osserveremo l'evolversi di questo motivo letterario secolare in un breve excursus sul tema, per poi approfondire la relazione tra la fiaba di Ludwig Bechstein, *Das Tränenkrüglein* e il componimento di Celan, così come tra la poesia tarda di Rilke *Tränenkrüglein* e *Ferne*. Per quanto riguarda l'uso specifico celaniano, analizzeremo un'altra poesia del *Frühwerk*, *Aubade*, conducendo una riflessione sul recipiente come medium di condivisione della sofferenza, di avvicinamento a un Tu, di contatto interpersonale di amore e dolore, di dialogo e di scambio. Per questo motivo, il primo capitolo del nostro lavoro si intitola: «Es gibt kommunizierende Gefäße!», eco di un appunto di Celan del 1960.¹³⁵

La comunicazione come atto interumano e poetico fondamentale sarà il centro anche della seconda parte del capitolo. Qui ci soffermeremo in primo luogo sulla poesia *Aequinoctium*, la quale costituisce una tappa importante per lo sviluppo della riflessione sulla questione del recipiente, e in secondo luogo sposteremo la nostra attenzione sull'impostazione dialogica di alcune poesie di *Mohn und Gedächtnis*. A questo punto esploreremo, in un altro breve excursus, le criticità di una relazione variamente discussa dalla critica tra le immagini celaniane e la metafora surrealista dei vasi comunicanti. Ci concentreremo, infine, sulle poesie *Die Krüge* e *Zähle die Mandeln*, concludendo con quest'ultima l'indagine sui recipienti nella prima fase della carriera del poeta. Queste due poesie ci permetteranno di affrontare alcuni snodi concettuali importanti per le *riprese* successive, come il rapporto tra la sfera del sacro e la profanità di gesti comuni come il bere e l'ubriacarsi, la posizione dell'uomo e del poeta nella storia, il valore della commemorazione dei morti, il problema teodiale; temi che saranno affrontati all'interno di due letture "immanenti"

¹³⁵ TCAM 143.

dei singoli componimenti, che presteranno, cioè, attenzione agli aspetti non metaforici, ma linguistici, storici e poetologici delle poesie.

Nel secondo capitolo del nostro lavoro approfondiremo il valore poetologico delle immagini dei recipienti, così come appaiono in alcuni contesti dove la ripetitività del gesto del versamento e della raccolta – del travaso, perciò – assume una posizione centrale. La poesia *Assisi* – da cui è tratto il verso che intitola il capitolo, «Füll die Krüge um» – aprirà il nostro percorso analitico, all'interno del quale osserveremo come la *Denkfigur* del travaso “funzioni” nel testo e, a partire dal testo, come dispositivo poetico e speculativo, nonché come gesto esistenziale, che proveremo a capire attraverso la lente di due filosofi, quali Kierkegaard e Husserl. Il concetto kierkegaardiano di *ripresa*, termine e processo attivo, sotto varie forme, nella poesia di Celan, ci sarà utile, in particolar modo, per affrontare le questioni dell'auto-citazione e dell'elaborazione, protratta nello spazio-tempo di diverse poesie, di elementi extra-testuali, quali le circostanze biografiche e le tracce di lettura. Nello specifico analizzeremo, nell'ultima parte del capitolo, un esempio di “ripresa” tra la poesia *Die Ewigkeit*, di cui produrremo una lettura integrale, e *Mittags*. Concluderemo il capitolo con alcuni paragrafi di approfondimento sull'interesse di Celan per le tradizioni funerarie antiche e le origini dell'umanità, anche attraverso l'analisi delle tracce di lettura reperite nei volumi della sua biblioteca, custodita al DLA di Marbach, cercando di organizzare le informazioni all'interno di un'interpretazione testuale coerente. Gli etruschi, in particolare, evocati in *Die Ewigkeit* dal toponimo «Cerveteri», offriranno una pista interessante, di cui inseguiremo il significato poetologico, soprattutto in considerazione delle figure di recipienti esibite nella poesia, tra i quali avviene il “travaso”.

Nell'ultima sezione del nostro lavoro torneremo indietro, per andare più avanti. Proseguiremo lo studio delle tracce di lettura di Celan in alcuni volumi letti durante la gestazione di *Fadensonnen* e, in particolare, a ridosso della scrittura di *Weil du den Notscherben fandst*, poesia sulla quale ci soffermeremo nella seconda parte di questo capitolo, dedicato allo studio delle immagini dei cocci, così come appaiono in alcune poesie, dal *Frühwerk* a *Fadensonnen*. Abbiamo intitolato questa sezione «Bruch der Gefäße», seguendo la denominazione tedesca del mito cabalistico della “rottura dei recipienti” (*Shevirat Ha-Kelim*), teorizzato dal rabbino Isaac Luria nel sedicesimo secolo e divulgato, nella seconda metà del Novecento, dagli scritti di Gershom Scholem, che Celan lesse con grande interesse in diversi momenti della sua carriera. Partiremo dall'analisi della poesia *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen*, una delle primissime prove poetiche di Celan, dove le «Scherben» si presentano, accanto agli «Aschenkrüge», in un momento storico in cui le grandi catastrofi della Seconda Guerra mondiale erano ancora soltanto

un presagio. Con un breve excursus artistico-letterario, esploreremo i significati del motivo secolare della brocca rotta, seguendone le ramificazioni soprattutto all'interno della tradizione lirica di lingua tedesca. Sulla base di ciò, approfondiremo il contro-discorso istituito da Celan nelle sue poesie, dove risulta evidente, sin dalle poesie giovanili, una forte tensione tra integrità e rottura che verrà approfondita dall'autore, a partire da *Sprachgitter*, sulla base di un'intenzione po-etica sviluppatasi coerentemente con le necessità storico-politiche, esistenziali e linguistiche del secondo dopoguerra. Analizzeremo, perciò, alcune poesie di *Von Schwelle zu Schwelle* e *Sprachgitter* riflettendo, anche attraverso alcune tracce di lettura rinvenute nei volumi di paleontologia e geologia di Celan, sulla questione dell'"origine" e sulle potenzialità della creazione "abiogenetica", ossia a partire da macerie e detriti, in poesia e in particolare nella poesia "dopo Auschwitz". Concluderemo il nostro studio con la lettura di *Weil du den Notscherben fandst*, poesia che ci permetterà, da una parte, di interrogarci sul ruolo che l'attualità politica, la lettura scholemiana e il chassidismo di Martin Buber hanno giocato nel processo genetico che ha visto sorgere la poesia e, dall'altra, sullo sviluppo della riflessione poetologica di Celan sui recipienti, "ripresi" con costanza e consapevolezza anche a questo punto della sua maturità artistica.

CAPITOLO I

«Es gibt kommunizierende Gefäße!»

1. *Ferne*: l'assenza della brocca

Osserviamo innanzitutto la primissima raccolta di poesie del giovane Antschel, quell'insieme di *Gedichte* che un'inedita *conscience de créateur* riunì su un taccuino di pelle nera con bordature dorate, offerto in dono all'amata Ruth Kraft per il suo compleanno, al ritorno dall'Arbeitslager di Tăbărești, nel febbraio del 1944.¹³⁶ La raccolta si componeva di novantasette poesie, disposte in sette cicli, cinque dei quali recavano un titolo: “Der Sandmann”, “Vor Mitternacht”, “Drüben”, “Blumen”, “Das Fenster im Südturm”, mentre gli altri due, collocati rispettivamente dopo “Vor Mitternacht” e dopo “Blumen”, apparivano separati da due pagine bianche dalle sezioni circostanti ed erano anonimi. Nei *Gedichte*, scritti prima, durante e subito dopo l'esperienza del campo (1942-1944), la letterarietà dei modelli preferiti del giovane poeta incontra la concretezza delle prime esperienze. Le poesie di Antschel sono sensibili alla natura e ai paesaggi della Bucovina, allo spirito dei luoghi e alla realtà del quotidiano, alle usanze, alla gestualità degli affetti e alle cose semplici, come il pozzo e la brocca, il carro e il sapone da bucato. Questi oggetti archetipici, di uso comune, accompagnano, interpellano e interagiscono con la fenomenologia dei sentimenti, con l'intessersi di legami forti e il disfarsi del più importante di tutti per Antschel, quello con la madre Friederike.

In questo contesto si inserisce *Ferne*, la prima poesia del nostro studio, che analizzeremo al fine di individuare i segni particolari che, a partire da questo testo originario, saranno *ripetuti in avanti* nelle opere successive, variati o abbandonati, lasciati decantare fino al tempo di una ripresa tardiva. Il sonetto appartiene al terzo ciclo dei *Gedichte*, il quale è senza titolo, segue “Vor Mitternacht” e contiene alcune poesie situate cronologicamente tra i mesi dei lavori forzati e la notizia, giunta a Celan mentre si trovava a Tăbărești, della morte di entrambi i genitori.¹³⁷ Di *Ferne* esistono alcune varianti, determinate per lo più da errori di copiatura da parte degli amici cui erano

¹³⁶ Conservato oggi al Deutsches Literaturarchiv di Marbach am Neckar (D: Celan, Paul, D 90.1.226). La raccolta è apparsa, in un'edizione fac-simile, nel 1985: Paul CELAN, *Paul Celan. Gedichte 1938-1944*, mit einem Vorwort, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985.

¹³⁷ Cf. Vivian LISKA, *Die Nacht der Hymnen. Paul Celans Gedichte 1938-1944*, Peter Lang, Zürich 1992, p. 66.

state affidate le poesie del *Frühwerk*.¹³⁸ La nostra interpretazione si basa sul testo stabilito da Barbara Wiedemann sulla base del manoscritto originale, pubblicato per la prima volta in un'edizione fac-simile nel 1985 intitolata *Gedichte (1938-1944)*.¹³⁹ Per quanto riguarda la metodologia della nostra analisi, ci proponiamo di definire per quanto possibile, ossia sulla base delle (poche) informazioni disponibili sui primissimi componimenti di Antschel, le circostanze (determinate dalla Storia, dalla biografia e dalle possibili contingenze del caso) che hanno determinato l'origine di *Ferne* e delle altre poesie del *Frühwerk* di cui ci occuperemo nel presente capitolo. Estrapoleremo, pertanto, da alcune lettere edite e inedite che Celan spedì a Ruth Kraft in quegli anni, gli elementi contestuali più rilevanti, utili a collocare temporalmente ed esistenzialmente le poesie in questione. Altri elementi biografici saranno tratti dalla "Cronologia" curata da Bertrand Badiou in coda alla *Correspondance* degli Celan e dalla sua *Bildbiografie*, di prossima uscita per Suhrkamp (2023). La struttura ciclica dei *Gedichte* sarà altrettanto importante per quanto riguarda la suddivisione in "fasi" ed epoche cui far risalire le poesie e, soprattutto, per determinare l'appartenenza della singola poesia a un contesto antecedente o successivo alla notizia della morte di Friederike Schrage, vera e propria cesura, esistenziale e poetica, nella vita dell'autore.

Quanto all'identificazione delle letture "possibili" del giovane Antschel e agli echi letterari che risuonano nel *Frühwerk*, baseremo le nostre ipotesi in prevalenza sulle esternazioni di Celan, presenti in alcune lettere e dichiarazioni rilasciate a posteriori dall'autore. Più che a vere e proprie "reazioni di lettura", categoria impiegata recentemente dalla critica per rendere conto della presenza di una referenzialità esogena al testo e del suo valore "attuale" e "reazionale" (Fradin la chiama «écriture réactionnelle») nei testi più tardi di Celan e operante, ad esempio, nel contesto della ri-lettura dello *Zauberberg* nella primavera del 1967,¹⁴⁰ le immagini "degli altri" si fondono, a quest'altezza temporale, con la realtà esperienziale e sentimentale del poeta, che si lascia "influenzare" dai suoi autori preferiti, sperimentando, ciononostante, soluzioni proprie e "originali", attualizzate in base alle circostanze della creazione. La reazione alla Storia, alle esperienze personali e a quelle di lettura partecipano in modo indiretto, «in keiner direkten Weise», anche per Liska, alla costituzione della singola poesia, ripercuotendosi e plasmando un'intenzione poetologica che si evolverà, manifestandosi in una progressiva problematizzazione della percezione del soggetto lirico, a partire dai differenti cicli dei *Gedichte* e, attraverso *Mohn und*

¹³⁸ In particolare, di Ruth Kraft e Alfred Kittner, com'è riportato in HKA I.2, pp. 188-190.

¹³⁹ Celan, *Gedichte 1938-1944*, op. cit.

¹⁴⁰ Cf. Fradin, *Des lectures aux poèmes*, p. 202. Sulla lettura dello *Zauberberg*, cf. anche *infra*, "Capitolo II", 2.2.1.

Gedächtnis e le raccolte successive, fino allo *Spätwerk*.¹⁴¹ Come vedremo, tale problematizzazione non si presenterà nella rottura esplicita con le *gebundene Formen* della tradizione poetica europea, ma in una contraddizione interna e strutturante, data dalla discrepanza tra il permanere delle forme e la minacciosa distruzione percepita ed espressa nei contenuti delle singole poesie.

Partiamo, allora, dalla lettura di *Ferne*. Col sostantivo *Ferne* è designata, in tedesco, una “lontananza”, una distanza spaziale o temporale (in un passato remoto, oppure nel futuro), un paese o un territorio lontano, nel linguaggio più aulico (*entfernte Gegend, unbekanntes Land*¹⁴²) e allo stesso tempo la percezione che di essa ha il soggetto che scrive e che non determina, con l’articolo *die*, il sostantivo astratto «Ferne». La “lontananza” si staglia giganteggiante in principio e all’interno del componimento, assumendo le fattezze di una situazione psicologica pervasiva che riguarda, come pare suggerire il testo, certe trame amorose e la paura per l’imminente e definitivo allontanamento dalla madre, il che, nella chiusa della poesia, troverà espressione nella domanda aperta sull’ubicazione di una “brocca di lacrime”. Leggiamo:

FERNE

Der schwarze Brunnen und nicht mehr dein Auge
hält den gefangen, der dir so entrückt.
Die schwere Welt versucht mit trüber Lauge,
ob ihm das Wunder seiner Hände glückt.

Der blinde Vogel aus dem blassen Abend
Legt ihm der Sehnsucht Perlen um den Hals,
dass er, sich mit der Nacht im Tag vergrabend
der Welt entwelkt des süßen Wundenmals.

Du warst das Leben und der fremde Wein,
in den ich weiß Holunderzweige senkte...
Wie schläft man unter dem Holunder ein?

Die Seele hängt sich an die leere Zahl...
O Mond, der Nacht verklärtes Muttermal:
Wo blieb der Krug, den ich mit Tränen kränkte?¹⁴³

Ferne è uno dei sonetti formalmente più “classici” dell’epoca: composto di quattordici versi, suddivisi in due quartine e due terzine di pentametri giambici rimanti secondo lo schema

¹⁴¹ Liska, *Die Nacht der Hymnen*, p. 166.

¹⁴² Cf. “Ferne”, in *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften [D’ora in avanti: *DWDS*, seguito dal link di riferimento], <<https://www.dwds.de/wb/Ferne>>; ultimo accesso 14.12.2022.

¹⁴³ NKG 344.

*abab cdcd efe ggf.*¹⁴⁴ Tra le simmetrie metrico-rimiche è da notare la corrispondenza dei versi 10 e 14, rimanti in «senkte [...] kränkte», riprodotta anche sui piani sintattico e semantico, vista la presenza esplicita dell'io lirico nelle relative, introdotte rispettivamente da «in den ich» e «den ich». Per quanto riguarda la conformazione strofica della poesia, si può osservare l'impiego del tempo presente nelle due quartine, cui si oppone un predominante *Präteritum* nelle terzine, deposto solo ai versi 11, 12 e 13 dove, dopo due forme al presente («schläft» e «hängt sich»), compare un participio passato con funzione aggettivale («verklärtes Muttermal»). A differenza della funzione grammaticale esercitata dai pronomi personali nelle quartine iniziali, Du e Ich appaiono al nominativo nelle terzine seguenti e sono inseriti in una narrazione al passato, mentre i verbi al presente sono utilizzati esclusivamente in una frase impersonale al v. 11 («wie schläft man») e per descrivere l'azione di una determinata, ma non meglio qualificata «anima» («die Seele hängt sich») al verso 12.

Il componimento si apre su una fontana, o un pozzo nero («der schwarze Brunnen»), che il poeta contrappone all'occhio di un Tu («dein Auge»), l'immagine del quale sembra sovrapporsi a quella del fondo nero del pozzo, in virtù della forma circolare della sua base e del colore scuro della cavità nel terreno, che richiama una pupilla, o l'iride degli occhi castani, come quelli della madre di Celan e della giovane Ruth.¹⁴⁵ Il pozzo in cui si guarda e si vede nero trattiene qualcuno che prima era contenuto, o piacevolmente imprigionato, nella pupilla del Tu, al quale ora, al verso 2, un Er «entrückt [ist]». Il verbo *entrücken* esprime i significati di “spostare”, “allontanare”, “rimuovere”, “sottrarre” e, in senso figurato, designa un'esperienza di estatico rapimento dal reale,

¹⁴⁴ Israel Chalfen definisce “classici” i sonetti di Celan sulla base dell'influenza di Rilke, «den über alles geliebten Meister» (Israel CHALFEN, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1979, p. 65), sottolineando, però, anche la novità di alcune soluzioni poetiche proprie. Hugo Bekker nota come la forma sonetto si sia evoluta in Celan, dal periodo czernowitziano, in cui i quattordici versi non erano sempre distribuiti in due quartine e due terzine e lo schema delle rime era variabile (*Kein ankerloses Tasten, Die Mutter, Welt in deinen Blick zu bannen, Ferne, Aequinoctium, Perlenschnur*), a un periodo successivo, cui risalgono, ad esempio, *Die letzte Fahne e Nachtstrahl*, in cui sono mantenuti i quattordici versi, ma non le rime e la suddivisione strofica rende irriconoscibile la forma sonetto. Bekker, *Paul Celan: Studies in His Early Poetry*, p. xvi e 122. Per un'indagine completa sulle forme poetiche con cui Celan ha sperimentato ai suoi esordi, si veda Wiedemann, *Antschel Paul*, op. cit.

¹⁴⁵ «Brunnen» è traducibile anche come “fontana”, ma al livello figurativo, come mostreremo nella nostra analisi, in *Ferne* sembra funzionare meglio l'immagine del “pozzo”. La storia della parola nell'opera di Celan, d'altronde, è altrettanto significativa: il pozzo si lega simbolicamente alla terra natia, evocata proprio dalla parola «Brunnenland» nella poesia *So bist du denn geworden*, di *Mohn und Gedächtnis* (NKG 52), ma anche in tanta letteratura patriottica di lingua tedesca scritta in Romania, dove il tedesco era una lingua minoritaria, come, ad esempio, nella *Siebenbürgische Elegie* di Adolf Meschendörfer (1927), il cui primo verso recita: «Anders rauschen die Brunnen, anders rinnt hier die Zeit». Ne parla: Claire DE OLIVEIRA, «Autre est le chant des fontaines...». *Intégration et transformation de l'altérité dans l'Élégie transylvaine d'Adolf Meschendörfer*, in «Études germaniques», 2 (2011), pp. 479-489. <<https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2011-2-page-479.html#re24no24>>; ultimo accesso: 30.06.2023.

di “sottrazione alla realtà”.¹⁴⁶ L’elisione del verbo essere, dettata dalla metrica, rende percepibile il senso di allontanamento e della separazione fisica tra il Du e l’Er e, allo stesso tempo, evoca l’effetto di incantamento amoroso che l’Er produceva sul Du femminile, amato e amante («hält den gefangen, der dir so entrückt»). L’Er, ormai lontano dall’occhio dell’amata, si mirerebbe ora, nel presente, nell’acqua del pozzo. Interessante è il gioco dei richiami tra gli sguardi reciproci e l’immagine riflessa nell’acqua del soggetto maschile: la prospettiva è quella dell’immagine catturata, imprigionata («gefangen») nella parete umida della cornea, come nello specchio d’acqua riflettente in fondo al pozzo, oppure in un secchio sospeso a mezza profondità. Alla *Ferne* spaziale corrisponde nel componimento un’atmosfera di non-immediatezza che aleggia e (s)colora ogni immagine presente al suo interno: il soggetto osserva sé stesso in un bacino d’acqua scura e col pensiero avvicina il ricordo di un Tu amante, ma fisicamente lontano, necessariamente sbiadito nei contorni, come le mani al verso 4, la sera pallida al v. 5, o il bianco sambuco al v. 10.

Il gioco delle relazioni tra presente e passato, vicino e lontano, appare nelle configurazioni metaforiche del sonetto come “mimato” nella sua logica oppositiva attraverso alcuni cambiamenti di stato della materia e dei suoi colori. Ai versi 3 e 4, alla relazione Er-Du è aggiunta quella di Er con la realtà esterna, con un mondo «grave» che sembra testare con la solerzia di una lavandaia se a quell’«ihm» riesca effettivamente, e «con torbida liscivia», il «miracolo delle sue mani». Se osservata con le lenti del quotidiano, l’oscurità dell’espressione sembra risolversi: una scena familiare si affaccia; delle donne – o una in particolare – stanno forse lavando i panni accanto al pozzo, con dei secchi pieni di liscivia, forse di notte in un ricordo offuscato o nel presente dell’Io lirico. Nel dizionario Battaglia, alla voce “liscivia” si legge: «acqua bollente passata attraverso cenere di legno, contenente carbonato di potassio, usata come detergente per lavare i panni». ¹⁴⁷ Le proprietà sbiancanti della sostanza sono testate, per volere del «mondo», da una terza persona maschile, al quale non è scontato riesca la missione affidata alle sue mani, di pulire, smacchiare, purificare qualcosa – o le mani stesse – con un detergente che di per sé appare come un’acqua sporca, proveniente da un pozzo nero.

¹⁴⁶ Così la voce “entrücken” nel *DWDS*: «(jmdn. einer Sache entrücken) jmdn. gedanklich von etw. lösen; [häufig] (einer Sache, jmdm. entrückt sein) gedanklich weit von etw., jmdm. entfernt sein: (jmdn. entrücken) jmdn. in eine andere Welt versetzen; (entrückt) weltverloren, traumversunken»; <<https://www.dwds.de/wb/entr%C3%BCcken>>; ultimo accesso: 10.09.2023.

¹⁴⁷ Salvatore BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino 1980-2002, IX, p. 143.

Il miracolo-paradosso che si presenta nel sonetto potrebbe essere un'eco trakliana.¹⁴⁸ La liscivia appare, infatti, due volte nella poesia *Melancholie*: una prima volta al verso 4, dove «den Herbst» si discioglie «in braunen Laugen», come gli occhi scuri che guardano un soggetto che dilegua («im Vorübergleiten»), a cavallo tra il primo e il secondo verso – proprio come in *Ferne* – e un'altra volta, a fine componimento, dove la chioma del «fanciullo solare» («Des Sonnen Jünglings») si disfa «in schwarzen Laugen».¹⁴⁹ Bianco nero, puro e torbido, giorno notte si contrappongono continuamente in *Ferne*, costituendosi come elementi carichi di significato non soltanto sulla base dei riferimenti intertestuali, ma per la pregnanza figurativa che struttura il componimento. Al verso 5, infatti, troviamo un altro esempio: “l'uccello cieco dalla pallida sera”, che è forse identificabile con un pipistrello, mammifero notturno memore della *Achte Elegie* di Rilke,¹⁵⁰ oppure, più concretamente, con uno storno, *der Star*, anche detto *Perlstar*, grazie al piumaggio invernale che si ricopre di macule chiare sul petto, alle estremità delle penne («Perlen um den Hals», v. 6), da settembre a febbraio.¹⁵¹ Lo storno, probabilmente osservato da Antschel nei cieli del suo paese, per prepararsi all'inverno – e migrare via dall'Ucraina – sistema delle «perle di nostalgia» attorno al collo del soggetto, sempre maschile («ihm»), in modo tale che questo possa prepararsi a superare il freddo, senza andare in letargo, e forse persino senza dover migrare.

Nel verso successivo, però, l'azione che egli compie, è quella di “interrarsi”, letteralmente, con la notte nel giorno, ossia ricoprendosi di terra, oscurando il giorno come fosse ancora notte. Il verbo *vergraben* nel dizionario Grimm rimanda ai significati di ricoprire con la terra, seppellire (un tesoro), *contumulare*, *defodere*, “far sparire”, in latino. L'uso riflessivo è attestato per

¹⁴⁸ Miglio ipotizza l'esistenza di una matrice trakliana nella liscivia a partire dalla poesia *Eis, Eden*, dove la parola compare al plurale, come in *Melancholie* di Trakl, ma vista l'evidente predilezione di Celan per il poeta austriaco durante la propria adolescenza poetica (sarà lui stesso a parlare di una “troppo immediata dizione trakliana”, in una lettera del 2 agosto 1962 a Klaus Wagenbach; GA 580), pare ragionevole situare l'origine di questo influsso, mediato dalla parola «Lauge», già in *Ferne*. Cf. Miglio, *Vita a fronte*, p. 42.

¹⁴⁹ «Bläuliche Schatten. O ihr dunklen Augen./ Die lang mich anschaun im Vorübergleiten./ Gitarrenklänge sanft den Herbst begleiten/ Im Garten, aufgelöst in braunen Laugen./ Des Todes ernste Düsternis bereiten/ Nymphische Hände, an roten Brüsten saugen/ Verfallne Lippen und in schwarzen Laugen/ Des Sonnen Jünglings feuchte Locken gleiten». Georg TRAKL, *Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, 1, hrsg. von Walther Killy und Hans Szklenar, Otto Müller, Salzburg 1987, p. 158. Ed. it. *Poesie*, con testo a fronte, a cura di Ida Porena, Einaudi, Torino 1979, p. 11.

¹⁵⁰ «So reißt die Spur der Fledermaus durchs Porzellan des Abends», *Die achte Elegie*, vv. 64-65, in Rainer Maria RILKE, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, II, hrsg. von M. Engel, U. Fülleborn, H. Nalewski, A. Stahl, Insel, Leipzig 1996, p. 225.

¹⁵¹ Delle conoscenze ornitologiche del giovane Antschel non si ha notizia, ma nella sua biblioteca si trovano alcuni volumi sulla materia, uno dei quali risale al 1938: Alois KOSCH; Wilhelm H. J. GÖTZ, *Quel est donc cet oiseau? Nouvel atlas ornithologique complet reproduisant 327 espèces d'oiseaux d'Europe*, Nathan, Paris 1938; Heinrich FRIELING, *Was fliegt denn da? Das Taschenbuch: Vögel Mitteleuropas*, Franckh, Stuttgart 1955; Alfred Edmund BREHM, Walter RAMMNER, *Tierleben*, Bd. 3: *Vögel*, 3. unveränd. Nachdr. der 2. Aufl., Urania Verlag, Leipzig-Jena 1956.

esprimere l'abitudine di certi animali di trascorrere il letargo sottoterra, all'inizio dell'inverno e in senso traslato esso assume i significati di "celarsi", "nascondersi" per qualche motivo. Un uccello notturno, allora, prepara l'io con collane di nostalgia per il suo letargo, che avviene alla luce del sole ma «con la notte»; essendo questa alle porte, in una sera descritta come un'invasione, da sottoterra, della notte nel giorno, come se la notte volesse anticipare i tempi, giungendo attraverso un oscuro presagio, "Vor Mitternacht".

Il soggetto si nasconde con la notte dentro al giorno e "appassisce", "marcisce del mondo delle dolci stimmate" («der Welt entwelkt des süßen Wundenmals», v. 8). Perché? La struttura sintattica della frase, in questa successione di genitivi (o dativo + genitivo), rende la comprensione della seconda strofa alquanto ostica, impedendo una chiara visione dell'immagine finale, che risulta variamente mediata attraverso una pluralità di complementi. Interrandosi, forse troppo presto, o nelle circostanze sbagliate, non essendo egli in grado di respirare e sopravvivere sottoterra, il soggetto «er» marcisce. La modalità del suo deteriorarsi è descritta da «der Welt entwelkt», costruito fortemente assonante e perfettamente simmetrico al livello ritmico, quasi a suggerire un'eguaglianza semantica oltre che fonica tra le sillabe «Welt» e «-welkt», le quali ricreano un "mondo" che, agli occhi di questo soggetto volutamente adombrantesi, perde vitalità – per azione del prefisso *ent-* – e si fa irriconoscibile. Sembra, quindi, che «der blinde Vogel» abbia trasfuso la propria cecità allo «er» attraverso il conferimento di un patimento nostalgico non omogeneo: come le macule attorno al collo dell'uccello, diverse sono le perle della «Sehnsucht» che rendono, forse, come un collare angusto, il respiro del soggetto più affannoso e la vista sfocata. L'effetto sortito è simile a quello di una cataratta che, opacizzando il cristallino, vela il mondo esterno e lo rende marcio, rovinato dall'insorgere dell'ultimo elemento decisivo: «des süßen Wundenmals». Il mondo della dolce cicatrice si sostituisce a quello oggettivo, un mondo in cui vale la legge della notte anche nel giorno, una notte che potrebbe qui assumere le fattezze di un tempo d'amore ricordato che ferisce nella «lontananza» dall'occhio. Nella coscienza dell'Er incoronato dallo storno (*Perlstar*), irrompe la «Sehnsucht», il dolore che distorce la percezione sensoriale del soggetto, preparandolo al peggio.

Il termine *Wundenmal* (qui in una forma antica, attestata dal Grimm accanto a *Wundmal*¹⁵²) designa genericamente una ferita o una cicatrice e, in particolare, le stimmate ricevute da alcuni santi – tipicamente sulle mani, sui piedi e sul fianco destro – come suggello della loro fede e del

¹⁵² "Wundenmal", in *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23* [D'ora in avanti: *Grimm*], <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>>, ultimo accesso: 06.03.2023.

loro operato (*imitatio Christi*). In tedesco il sostantivo è singolare; la poesia esibisce, perciò, l'immagine di una ferita miracolosa, forse legata al «Wunder seiner Hände» della prima strofa. L'orizzonte cristiano è evocato, ma non sembra assumere un valore dirimente ai fini della comprensione del componimento. Tipica di altre poesie dell'epoca, come *Dornenkranz* e *Winter*, è la sovrapposizione della figura materna – richiamata dal termine «Muttermal» (v. 13), in rima con «Wundenmals» – all'immagine di Cristo.¹⁵³ La ferita che non cicatrizza, proprio come le stimmate, però, è dolce in *Ferne*, fa rima con «Hals» e preannuncia figurativamente il «Muttermal», che è la luna «Mond» del verso 13. La luna è allora una macchia pallida che lega l'Er a sua madre. È questa macchia-cicatrice-stimmate che si voleva lavare via dalle mani nella prima strofa? Il soggetto sembra desiderare di liberarsi dalla sofferenza per questo Tu lontano. Il dolore, che è la nostalgia di cui «er» si è reso cosciente grazie all'intervento esterno del «Vogel», è così profondo (come una fossa per terra, o un pozzo) che non sembra poter guarire («rimarginarsi»). L'unica svolta miracolosa, forse già poetologica, possibile in *Ferne*, è attesa dalle mani del soggetto, come sarà tipico dello Celan più maturo.¹⁵⁴

Ma procediamo con la lettura: nella prima terzina è possibile notare il riferimento a un Tu specifico, che era «la vita» («Du warst das Leben», v. 9), una presenza consustanziale al soggetto che sta ricordando: «Tu eri la (mia) vita (fintantoché mi guardavi e mi vedevo nei tuoi occhi), e il vino straniero...», altra superficie riflettente in cui si specchia il soggetto, mentre pensa alla madre, oppure a un'amata lontana. Due poesie della stessa epoca presentano una situazione simile. Su uno sfondo di fiaba memore di *Das kalte Herz* di Wilhelm Hauff,¹⁵⁵ l'Io lirico guarda, in *Stundenwechsel*, dentro al suo cuore, come dentro a un bicchiere di vino da cui teme di dover bere per l'ultima volta.¹⁵⁶ L'ansia della separazione da una giovane amata (Ruth?) è qui più palese. La poesia appartiene allo stesso ciclo di *Ferne*; qui lo status emotivo è alterato dalla constatazione di un definitivo «Zerfall der Zusammenhänge», come osserva Wiedemann, che sancisce la rovina di un'armonia sentimentale e poetica.¹⁵⁷ Al verso 6 di *Stundenwechsel* appare una «Tränenkette» che

¹⁵³ Così in Amy-Diana COLIN, *Paul Celan: Holograms of Darkness*, Indiana University Press, Bloomington 1991, p. 71s.

¹⁵⁴ L'immagine della ferita che non cicatrizza torna, ad esempio, nel finale di *Stimmen*, «will nicht/ vernarben» (v. 51s. NKG 96). Sia «Hand» che «Wunde», peraltro, sono lemmi che hanno ispirato diversi studi, tra i quali, i già citati Willms, *Das Motiv der Wunde*, op. cit. e Puzzo, *Disiecta Manus*, op. cit. A quest'ultimo si rimanda per una gamma completa dei significati di «Hand» in Celan.

¹⁵⁵ Come suggerisce Wiedemann in *Antschel Paul*, p. 215.

¹⁵⁶ «Im Glas des Herzens seltsam grünen Schweiß,/ versäumt mein Mund den Schluck vom letzten Wein?/ »Was innen zittert – heb es und befreis,/ und wieg, und wiege es nicht ein!«, vv. 1-4, NKG 341. Su *Stundenwechsel* si veda, inoltre, *infra*, p. 91. Tutte le poesie che non analizzeremo per intero nella nostra trattazione sono raccolte nell'Appendice, «Antologia», pp. 237-258. Qui compaiono tutte le poesie in cui ricorrono i «recipienti», o che sono tematicamente affini alla nostra indagine, alle quali non abbiamo potuto dedicare spazio nel nostro lavoro.

¹⁵⁷ Wiedemann, *Antschel Paul*, p. 167.

«strozza (würgt)» (come il collare di “perle” in *Ferne*), mentre il tempo («Die Stunde», v. 9) passa inclemente e frantuma le brocche («Und aus den Krügen, die ihr Schritt [der Stunde] zertrümmert», v. 11). La rottura dei recipienti nel verso finale rimanda al bicchiere in cui nella prima strofa era stato versato del vino. In questo si specchia ancora l’Ich a fine poesia e vede la propria anima sovrapporsi all’occhio nero di un Tu amato: «Und aus den Krügen, die ihr Schritt zertrümmert,/ taucht in dein schwarzes Auge meine Seele». Dalle brocche rotte ha origine un’immagine di identificazione e sdoppiamento tra occhio e occhio, presente anche in *Ferne* – e ricorrente nelle poesie giovanili, fino almeno a *Das Geheimnis der Farne*¹⁵⁸ – dove il topos dell’occhio come specchio dell’anima viene sostituito dalla concretezza dell’occhio di un’amata che sparisce o si frantuma in un fatidico cambio d’ora.¹⁵⁹

Un’altra poesia, appartenente al ciclo “Drüben” dei *Gedichte*, propone uno scambio e un’identificazione di Io e Tu sopra a un recipiente pieno di vino. Nel ciclo in cui appare *Beim Wein*, scritto verosimilmente dopo la morte dei genitori, alcune immagini fiabesche, tra scene di corte e corteggiamenti, si inseriscono in un’atmosfera apparentemente scanzonata, dove amore e morte si intrecciano e inquietano per la loro prossimità. In un quadro simposiaco, durante una festa, un Io e un Tu interagiscono tra inibizioni e avvicinamenti lascivi, favoriti dagli effetti del vino, resi visibili dall’atteggiamento di una ragazza («Kind, wenn dich nun über irdenen Krügen/ leuchtend ein luftiger Zauber berückt[...]»¹⁶⁰). Nell’ultima terzina prevale, però, una tristezza, chiamata velatamente “malinconia”, legata alla perdita di una straniera, probabilmente la «beseligt[e] Maid» di prima, che porta l’Io a domandarsi: «Spannt nicht die Hand den versunkenen Fächer,/ dass ich dich, Fremde, versonnen verlier?» (vv. 9-10) e poi ad affermare: «Was meine Schwermut gelöscht hat im Becher,/ brennt und gebärdet sich riesig an dir» (vv. 11-12).

Il riferimento al “ventaglio immerso” nel boccale di vino,¹⁶¹ che la mano tende (oppure no, dato che siamo in presenza di un’interrogativa: «Spannt nicht [...]?») potrebbe fare allusione alla natura erotica dell’incontro, sebbene a fine poesia risulti chiaro che è la malinconia, e non tanto il vino, ad aver cancellato qualcosa nel bicchiere, obnubilando i sensi. Il pensiero trasognato («versonnen», v. 10) della perdita e la malinconia stessa dominano e infiammano la ragazza, in

¹⁵⁸ Cf. v. 3: «Auch wird hier in Krügen kredenzt die lebendige Schwermut» e vv. 9-10: «Wir leeren den Krug nur vom Tisch, weil uns Spiegel bewirten:/ einer springe entzwei, wo wir grün sind wie Laub!»; NKG 37.

¹⁵⁹ Sul motivo e i significati della brocca rotta rimandiamo all’ultimo capitolo del nostro lavoro e, in particolare alle pp. XXX-XXX, dove analizziamo un’altra poesia del *Frühwerk*, intitolata *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen*.

¹⁶⁰ NKG 348.

¹⁶¹ Anche Palazón traduce con «abanico hundido», in Paul CELAN, *Poemas y prosas de juventud*, Editorial Trotta, Madrid 2010, p. 101.

un'atmosfera onirica ed erotica che, tuttavia, non riesce a disperdere la cupezza di fondo che attanaglia il soggetto. La malinconia, come il vino, pervade e colora, quindi, non soltanto le guance dell'Io, ma anche il volto della ragazza, mostrando come, a fine poesia, sia reso possibile, pur nell'ubriachezza e nell'abbandono di sé, vedere chiaramente la natura di ciò che impensierisce l'Io lirico.

L'immagine del "ventaglio" immerso nel vino («Fächer» come l'antiquato *flabellum*, ci dice il Grimm¹⁶²), che la mano cerca di tendere nuovamente, appare in *Ferne* in un contesto diverso, sotto una forma nuova e di non facile interpretazione. Un Ich (che appare per la prima volta al verso 10) dichiara di aver immerso, calato, dei bianchi rami di sambuco nel vino straniero, che era il Tu e insieme la vita. L'aggettivo «weiß» colpisce perché non declinato, ma anche per l'insistente assonanza del dittongo *ei*, con accento forte, che si ripete in *Wein – weiß – Holunderzwei-ge – ein*. Il bianco del sambuco sembra dunque assumere un valore particolare e si inserisce nell'orizzonte coloristico del componimento che, come abbiamo visto, gioca a un livello quasi impercettibile con una palette di contrasti tra toni scuri e tinte schiarite, sbiancate o impallidite, più che chiare. Ciò si verifica in apparente contrapposizione con i versi 9 e 10, dove i bianchi rami di sambuco si arrossano, invece, per l'effetto di un vino straniero, che possiamo immaginare «rosso», come Ruth Kraft nella sua trascrizione del componimento¹⁶³. Il colore rosso – anche del succo di sambuco, derivato dalle bacche, in contrasto coi fiori bianchi della pianta – fa pensare a un coinvolgimento emotivo più intenso, forse anche di natura erotica. L'Ich appare qui per la prima volta, sostituendosi alla terza persona nella relazione con il Tu, sdoppiamento tipico della poesia amorosa, motivato soprattutto dal ruolo dell'amata, che è il polo verso cui protende il soggetto maschile. Il passaggio dalla terza alla prima persona singolare conferisce alla poesia una sfumatura emotiva più calda, segnalata appena e pudicamente sospesa dai puntini a fine verso («Du warst das Leben und der fremde Wein,/ in den ich weiß Holunderzweige senkte . . ./ Wie schläft man unter dem Holunder ein?»). La terzina si chiude, quindi, e al contempo si riapre con una domanda, forse retorica, che evoca il regno del sonno dal punto di vista di chi giace sotto a un albero di sambuco e non riesce a dormire, a causa della forte carica emozionale che pervade il soggetto, seppur lontano.

¹⁶² Difficile stabilire cosa sia esattamente l'oggetto indicato come «Fächer», che può significare sia *flabellum*, come riporta il *Grimm* (<<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=F00082>>, ultimo accesso: 04.09.2023), e cioè il grande ventaglio piumato dei cerimoniali cristiani, che riprende a sua volta lo strumento con cui era usanza sventolare i faraoni, oppure un pestello per tritare le spezie...

¹⁶³ Cf. HKA 1.2, p. 188, dove si legge «der rote Wein», al posto di «der fremde Wein».

Il sambuco è un elemento interessante in questa poesia e per l'ecosistema letterario-esistenziale del *Frühwerk*. Lo *Holunder* si lega al ricordo d'infanzia, al paesaggio czernowitziano, alle gite in campagna, alla vicinanza del focolare materno e alla calma delle abitudini domestiche. La pianta può essere utilizzata per diversi impieghi: dalla costruzione di strumenti musicali coi suoi rami e arbusti – come ricorda anche l'etimologia di *sambyke*, il termine greco che designa lo strumento a corde che se ne ricavava – alle applicazioni culinarie, dalle frittelle di fiori, ai vini e ai liquori, e ai profumatissimi infusi dalle proprietà diuretiche e sudorifere. Una suggestione fiabesca potrebbe aver giocato un ruolo importante nella creazione dell'immagine che in *Ferne* lega il ramo di sambuco alla possibilità di addormentarsi. In una fiaba di Hans Christian Andersen, *Mutter Holunder*, il sambuco è il fiore del ricordo, dell'amore che viene portato con sé da un marinaio in viaggio e da un bambino che, al sentir la storia delle sue incredibili gesta narrate dalla voce della madre, si addormenta e sogna di essere egli stesso il protagonista di un'avventura fantastica e di una storia d'amore. Il passaggio inavvertito dalla veglia al sonno avviene tra i fumi di una tisana al sambuco che il bambino beve per riscaldarsi e che – ultima peripezia onirica – si trasforma nel sogno in una mirabolante teiera da cui fuoriescono arbusti di sambuco, sotto ai quali egli si ripara con l'amata.¹⁶⁴ In *Ferne*, la lontananza da casa, da una madre e da un amore non consentono al soggetto di prendere sonno sotto al sambuco: il sottotesto fiabesco si colora, per contrasto, di una tinta più fosca che coincide con l'esperienza dell'Io lirico, vigile e triste nel qui e ora della poesia.

La presenza di un sottotesto traskiano è evidente anche in questo caso; basti pensare all'importanza che lo «Holunder» assumeva nella poesia *Kindheit*, «Voll Früchten der Hollunder; ruhig wohnte die Kindheit/ In blauer Höhle», incipit ed emblema dell'infanzia del poeta che, nel componimento e attraverso il ricordo, la rende, da bluastra, autunnale e oscura, una stagione luminosa.¹⁶⁵ Un'altra eco letteraria sembra, d'altronde, partecipare all'orizzonte dei significati di *Ferne*, sottendendo alla domanda: “come ci si addormenta sotto al sambuco?”. L'Io lirico che vuole abbandonarsi alla quiete di un sonno ristoratore, forse dopo una bevuta, pare evocare quello del Lied reso celebre dalla *Winterreise* di Schubert, *Am Brunnen vor dem Tore*. L'albero imponente (qui un tiglio), la fontana, la distanza geografica e il ricordo avvicinano il testo di *Ferne* a quello del Lied, dove si legge: «Nun bin ich manche Stunde/ Entfernt von jenem Ort,/ Und immer

¹⁶⁴ Cf. Hans Christian ANDERSEN, *Mutter Holunder*, in Id., *Gesammelte Märchen*, 2 Bde., Manesse Verlag, Zürich 1960, vol. I, pp. 78-84.

¹⁶⁵ *Kindheit*, in Georg TRAKL, *Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, 1, hrsg. von Walther Killy und Hans Szklener, Otto Müller, Salzburg 1987, p. 79.

hör' ich's rauschen:/ Du fändest Ruhe dort!». ¹⁶⁶ Il sambuco di *Ferne* sostituisce il tiglio, “attualizzando” l’archetipo letterario sulla base dell’esperienza soggettiva dell’Io, per il quale il sambuco ricopre un ruolo affettivo importante.

L’immagine si sviluppa ulteriormente in *Ferne* attraverso l’intrusione di un Tu specifico nella scena, il quale rappresenta l’elemento caro che si impregna del vino straniero e non permette di dormire. Gli echi della fiaba, del Lied e della poesia traliana corroborano la scoperta di uno stato psicologico alterato da forti emozioni, attraverso situazioni che uniscono l’assenza di quiete per il soggetto innamorato alla dimensione del sogno, legata a un’infanzia perduta e al racconto materno delle fiabe, in netta contrapposizione con l’inconsolabilità del presente. L’impossibilità di dormire – quella *Schlaflosigkeit* che ricorre in un’altra poesia del *Frühwerk* e nelle lettere a Ruth dal campo di Tăbărești («Schlaflosigkeit nur, oder Tränen» ¹⁶⁷) – si mescola in *Ferne* a diverse suggestioni letterarie e allo stesso tempo si lega fortemente all’immediatezza esperienziale del poeta che registra, a sua volta, nella poesia, l’interazione dei diversi elementi e delle emozioni ad essi legate, attraverso immagini cangianti che sfumano, in base ai moti interiori dell’Io, da chiaro a scuro, da puro a torbido, da bianco a rosso, dal giorno alla notte.

Procedendo verso l’ultima terzina, leggiamo: “l’anima si appende alla cifra vuota...” («Die Seele hängt sich an die leere Zahl...», v. 12). I puntini di sospensione invitano a riflettere, a far vagare l’occhio sui versi circostanti, a tornare su, alle parole appena lette e in particolare alla domanda che al verso 11 si chiudeva con un «ein»: unità solitaria contrapposta al numero vuoto, allo zero cui l’anima si “attacca”, meditando sull’assenza della persona a partire dalla circolarità della cifra, cava come il pozzo, tonda come l’occhio che a questo si sovrappone nel primo verso, come le perle attorno al collo e come le lacrime di quell’«er» lontano. L’anima di chi osserva il pozzo arresta lo sguardo su un bacino d’acqua scura dal bordo rotondo, immagine di pieno e di vuoto, di un vuoto che in *Ferne* non si riempirebbe che di lacrime («der Sehnsucht Perlen»), se solo la brocca fosse presente, come si evince dal verso conclusivo. ¹⁶⁸ L’anima che si appende a

¹⁶⁶ «Am Brunnen vor dem Tore/ Da steht ein Lindenbaum:/ Ich träumt' in seinem Schatten/ So manchen süßen Traum./ Ich schnitt in seine Rinde/ So manches liebe Wort;/ Es zog in Freud und Leide/ Zu ihm mich immer fort./ Ich mußt' auch heute wandern/ Vorbei in tiefer Nacht./ Da hab' ich noch im Dunkel/ Die Augen zugemacht./ Und seine Zweige rauschten,/ Als riefen sie mir zu:/ Komm her zu mir, Geselle,/ Hier findest Du Deine Ruh'!!! Die kalten Winde bliesen/ Mir grad' in's Angesicht;/ Der Hut flog mir vom Kopfe./ Ich wendete mich nicht./ Nun bin ich manche Stunde/ Entfernt von jenem Ort,/ Und immer hör' ich's rauschen:/ Du fändest Ruhe dort!». Dal testo di Wilhelm Müller, musicato da Franz Schubert, *Die Winterreise*, op. 89, D 911.

¹⁶⁷ *Schlaflosigkeit* (NKG 347). Cf. la lettera del 2 agosto 1942 a Ruth (tavola 2).

¹⁶⁸ Wiedemann osserva come i motivi evocati dal componimento, dal mal d’amore alla nostalgia, con annesse lacrime (e pozzi) appartengono a un inventario tipico della poesia della Bucovina: «Auch andere Bukowiner Lyriker greifen ja beim Ausdruck des eventuell erlebten Liebesschmerzes zum tradierten Motivinventar – das von Schwermut

questo circolo di “niente” è l’occhio del poeta che guarda sé stesso di riflesso e vede l’assenza di un Tu. A partire dalla constatazione della lontananza (la «Ferne» posta in cima, come titolo e senso del componimento), l’Io parla allora in terza persona, in una posizione di esplicita «Ich-Ferne»¹⁶⁹ come di un Io-altro che diventa il soggetto della poesia. Il soggetto del componimento, che nelle prime due quartine è un «er», torna a coincidere con sé stesso («Ich») al verso 10, rivelando al lettore – e forse a sé medesimo – soltanto a partire dalla prima terzina, gli antefatti che costituiscono il livello zero della narrazione e che sono descritti al passato («warst»; «senkte»; «blieb»; «kränkte»). A partire dall’immersione del sambuco nel vino (oggetto di ricordi cari, di favole, di musiche antiche, di racconti e poesie), sono rivelate, in un’atmosfera come sospesa, le cause che hanno portato l’Io a riflettere sulla propria condizione solitaria. Riflessione che a fine componimento si conclude, come vedremo, con un gesto auto-riflessivo che riconurrà l’attenzione del lettore al principio, all’*origine* della poesia.

L’anima appesa, quasi strozzata dalla lontananza, da una nostalgia che orla la gola del soggetto (*sich hängen* è sinonimo di *sich erhängen*, che vuol dire “impiccarsi”), resta sospesa a inizio strofa, aprendo un nuovo spazio di interazione con i versi finali, e in particolare con la luna, invocata con un performativo «O Mond», dove la “o” ricalca la forma del numero zero, che si riflette in una rotonda lunare, come nella “o” di «Mond», ripetendo la struttura relazionale di occhio e pozzo e accogliendo anche la bocca (*Mund*), aperta a pronunciare quest’assonanza di stupore al cospetto di una luna che «della notte» è «verklärtes Muttermal». Considerando il piano del “vissuto” (le «vécu» che disinnesci l’“ermetismo” di molte immagini celaniane¹⁷⁰), oltre alla simbologia selenica e alle allusioni linguistico-letterarie del componimento, è possibile percepire l’immagine del «Muttermal» come un ulteriore segno dell’imponente sentimento di nostalgia che pervade il testo. Alle mani della prima quartina viene chiesto, forse con la consapevolezza di ottenere una risposta negativa, di sbiancare (verbo, peraltro, sottaciuto in una perifrasi oscura «ob ihm das Wunder seiner Hände glückt») un oggetto non precisato il quale, però, nelle strofe successive assume diverse forme che al posto di sbiancarsi, si sporcano. A partire dall’acqua nera

schwarze Herz gehört ebenso dazu wie «der Sehnsucht Perlen», die im Tränenkrüglein aufbewahrt werden». Wiedemann, *Antschel Paul*, p. 66.

¹⁶⁹ Che è prerogativa esclusiva dell’arte, come Celan dirà nel *Meridian*: «Kunst schafft Ich-Ferne», TCAM 6.

¹⁷⁰ Col termine “vissuto” ci poniamo sul piano dell’“esistenza” e non della “vita”, del mero dato biografico, nello stesso senso in cui Badiou intende questi termini, nell’introduzione della sua *Bildbiographie*, in cui argomenta, citando Henri Meschonnic e François Jullien: «Geht das Leben (*la vie*) einmal durch das Gedicht hindurch, wird es Existenz. Im Sinne des poetologischen Denkens von Henri Meschonnic bricht der Dichter lebend die Brücken hinter sich ab, verbraucht sein Leben, indem er es und sich in Gedichte verwandelt, während zugleich die Gedichte ihn verwandeln»; «Als bezöge sich das Geschriebene schon nicht mehr auf das Leben an sich, sondern auf die zur Existenz erhobene Materie». Cf. Badiou, *Bildbiographie*, p. 15s. In questo senso, dunque, il «Muttermal» non sarebbe un simbolo, ma un segno del “vissuto”, una traccia della vita che resta, questo caso, sulla pelle.

della fontana e dal detersivo torbido, nella seconda quartina l'«er» s'interra con una materia *oscura* («mit der Nacht») che causa l'appassire del mondo della “dolce cicatrice”. Nella prima terzina si vede l'Io immergere i rami di sambuco nel vino rosso e, infine, nell'ultima strofa, l'immagine che più evoca la defezione della purezza del bianco è proprio la macchia scura ereditata biologicamente, che contro-bilancia la bianchezza della luna nel cielo notturno, trasfigurata dal pensiero di casa e da un amore (verso un Tu materno oppure erotico) che l'Io teme di perdere, o di cui presagisce fortemente la mancanza poco prima che la perdita si faccia realtà.¹⁷¹

Verso la chiusa del componimento, grazie ai numerosi rispecchiamenti, al linguaggio sensibilmente autoriflessivo delle ultime strofe (dove risalta il vocativo «O Mond»), attraverso l'esplicito appellativo a un “tuo occhio” al verso 1, ricollegabile a quello del lettore, e soprattutto osservando le singole immagini interagire col campo esperienziale dell'Io lirico, si è portati a interrogarsi sul valore poetologico e metapoetico del messaggio nel suo insieme. È interessante constatare come già a questa altezza temporale la poesia di Celan si mescoli a una concezione della pratica artistica e a un uso degli strumenti espressivi che, pur muovendo da una dizione a prima vista estremamente immaginifica e metaforica (“perle della nostalgia”, “dolce cicatrice”, “brocca di lacrime, etc.) si orienti, in realtà, alla concretezza di specifiche situazioni e stati d'animo. Come vedremo, sin dal *Frühwerk* e abbondantemente, poi, nella poesia più matura, all'aumentare dell'astrazione figurativa l'autore sembra far coincidere un sottinteso poetologico ben definito e circostanziato all'interno del singolo testo.¹⁷²

Così, l'oscuro miracolo delle mani potrebbe essere la scrittura stessa della poesia, attraverso cui il giovane sta imparando a circoscrivere gli effetti di un evento appena dicibile, quale l'appassire del mondo, l'interrarsi con la notte nel giorno, procedendo da una sera “pallida” e impallidita dalla paura che culmina con l'incapacità di dormire, circostanza chiave nella poesia successiva, intitolata proprio *Schlaflosigkeit*. Tra gli altri effetti dell'evento si inscrivono i numerosi segni dell'assenza, come la cifra vuota, la “o” della luna e la bocca del recipiente tormentato dalle lacrime nel verso finale. A partire dall'assenza, riconosciuta come tale e raffigurata tramite l'immersione del ventaglio, si innesca una tensione tra questioni esplicite (v.11 e 14) e riflessioni sul “vuoto” (v. 12) che conduce il soggetto a rivolgersi al passato e a domandarsi, nell'apprensione del verso finale: dov'è, dov'è rimasta la brocca che ho vessato con le lacrime? Il

¹⁷¹ E, in effetti, la poesia successiva *Abend* (NKG 345) esibisce proprio una soglia del destino: «nah ist die Schwelle, leise verweht mein Geschick» (v. 2) e il ciclo che inizia immediatamente dopo, si situa esistenzialmente “oltre”, dopo la morte, “Drüben”, ma ancora con l'amore, sebbene oscuro. Cf. «Im Dunkel nur bekenn ich mich zu dir», *Aubade*, (Ibidem v. 1), v. *infra*, “Capitolo I”, 1.3.

¹⁷² Penso, ad esempio, alla poesia *Es wird*, che osserveremo nell'ultimo capitolo del nostro lavoro. Cf. *infra*, p. 220s.

«Krug», comune recipiente che ben si inserisce nella scena d'apertura al pozzo, richiama il vino e il sambuco, ripete col suo bordo circolare i plurali tondi di cui è disseminata la poesia ed evoca, inoltre, nella forma della “brocca di lacrime”, un orizzonte di significati che, come vedremo nei paragrafi successivi, determineranno dal *Frühwerk* in poi il valore eminentemente poetologico delle figure dei recipienti celaniani.

1.1. *Das Tränenkrüglein*: breve storia di un motivo artistico-letterario

L'*urna lacrymalis terrea*, anche detta *lacrimarium* o *lacrimatorium*, è una tipologia di recipiente a forma di piccola ampolla o fiala di vetro, alabastro o terracotta, rinvenuta nei corredi funebri caratteristici delle civiltà ellenistica e romana (III – I secolo a.C. circa).¹⁷³ Questi oggetti furono chiamati “brocchette” o “vasi lacrimali” (*Thränengefäß*, *Thränenkrüglein* o *Threnenglas*) da archeologi ed eruditi tedeschi nel corso del diciassettesimo e del diciottesimo secolo.¹⁷⁴ Sulla base di una referenza biblica (Salmo 56: «I passi del mio vagare tu hai contato, / le mie lacrime hai raccolto nel tuo otre; / non sono forse esse nel tuo libro?»), si è creduto infatti per secoli che tali recipienti fossero destinati alla raccolta delle lacrime delle persone in lutto per la morte di un proprio caro. Non essendo sopravvissute fonti antiche che facciano menzione del nome o dell'uso cui erano riservati tali vasi, oggi si ritiene che l'idea della brocca di lacrime abbia avuto origine come topos tra gli archeologi e i letterati del XVII secolo, permanendo poi nel linguaggio e nell'immaginario dei secoli successivi.

Una teoria alternativa, diffusasi sempre a partire da un passo biblico (Marco 14,3: «Mentre stava a mensa, giunse una donna con un vasetto di alabastro, pieno di olio profumato di nardo genuino di gran valore, rompe il vasetto di alabastro e versò l'unguento sul suo capo [di Gesù]»), attribuiva a questi recipienti rinvenuti in tutto il bacino del Mediterraneo la funzione di conservare oli, resine, incensi o unguenti, che venivano riposti assieme al defunto per testimoniare, da una parte, l'avvenuta offerta sacrificale di liquidi sulla tomba (χοή), in ambito ellenico, oppure,

¹⁷³ Virginia R. ANDERSON-STOJANOVIĆ, *The Chronology and Function of Ceramic Unguentaria*, in: «American Journal of Archaeology», 91/1 (1987), pp. 105-122.

¹⁷⁴ Una delle prime occorrenze del concetto di *Tränengefäß* si trova in un trattato di antiquaria di Johannes Kirchmann (1575–1643) del 1615, intitolato *De funeribus Romanorum libri quatuor*. Qui il recipiente viene descritto come segue: «Ist ein Glaß ‹Urna Lacrymarum› genannt / fast ein Viertel einer Ellen lang / in welche die Heyden ihre Thränen / so sie wegen ihrer verstorbenen Freunde vergossen / gesamlet / und hernach des verbrandten Cörpers Asche damit befeuchtet / und also begraben». Cito da Christian GRUBE, *Urnae lacrymalis terrea - Thränengefäße*, in U. VEIT, M. WÖHRL (a cura di) *Donnerkeil - Opfermesser - Thränengefäß, Die archäologischen Objekte aus der Sammlung der Leipziger Apothekerfamilie Linck (1670–1807) im Naturalienkabinett Waldenburg (Sachsen)*, Leipzig 2014, pp. 66-69: 67.

nell'antico Egitto e nella Roma antica, per accompagnare il morto nel suo viaggio ultramondano.¹⁷⁵ Nel 1830 venne definitivamente confutata l'ipotesi dell'"urna di lacrime" e oggi ci si riferisce a questi coi termini di *unguentarium* o *balsamarium*, nomi attribuiti ancora una volta dagli archeologici e mai attestati nella letteratura antica.¹⁷⁶

Aldilà della specificità dell'utilizzo che veniva fatto di questi oggetti in miniatura nei riti funebri, gli *unguentaria* hanno assunto nei secoli un valore simbolico legato alla morte, alla sacralità della libagione, al dolore e all'elaborazione del lutto, nonché al compianto funebre. La letteratura ha sviluppato il tema della consolazione proprio a partire dal canto di Davide prigioniero a Gat, che trova in Dio un ricetta per la propria sofferenza, ovvero un otre o una brocca per le proprie lacrime (così il Salmo 56, 9 nel tedesco di Lutero: «Zähle die Wege meiner Flucht; fasse meine Tränen in deinen Krug. Ohne Zweifel, du zählst sie»). La fiaba letteraria dell'Ottocento – verso cui Celan nutriva un interesse speciale¹⁷⁷ – ha in seguito contribuito alla popolarità del tema, che sia i fratelli Grimm (in *Das Totenhemdchen*), sia Ludwig Bechstein nella sua popolarissima raccolta di favole, hanno variamente ripreso e ampliato. La fiaba di Bechstein, *Das Tränenkrüglein*, pubblicata nel 1845 nel *Deutsches Märchenbuch*, ci sembra particolarmente interessante per gli scopi del nostro lavoro.

La più antica manifestazione del materiale favolistico originario, da cui hanno tratto spunto sia i Grimm sia Bechstein, è attestata in un «*récit de consolation*» del 1260, rinvenuto tra gli scritti del predicatore dominicano belga Thomas de Cantimpré e tradotto in tedesco nel 1503 da Johannes Geiler von Kaysersberg (1445-1510).¹⁷⁸ La morale della favola, nella prospettiva di Cantimpré, servirebbe a mettere in guardia il saggio dai pericoli della tristezza:

Ce pourquoi l'homme sage dit: "Beaucoup sont morts de tristesse et celle-ci n'a aucune utilité." Et de même, le sage dit ailleurs: "Tout comme les cafards détruisent les vêtements et le ver ronge le bois, de la même façon, la tristesse est dommageable au cœur de l'homme."¹⁷⁹

¹⁷⁵ Cf. Anderson-Stojanović, *The Chronology and Function of Ceramic Unguentaria*, pp. 120-122.

¹⁷⁶ Grube, *Urnae lacrymalis terrea*, p. 69.

¹⁷⁷ Celan stesso ricordò, in un'intervista di Karl Schwedhelm del 1954, quanto significativo fosse il «Märchenbereich» (assieme al «Traumhaftes», al «Volksliedhaftes») nelle poesie giovanili (M 188-193). Sul tema si vedano anche Wiedemann *Antschel Paul*, op. cit. e Liska, *Die Nacht der Hymnen*, op. cit.

¹⁷⁸ Per uno studio approfondito del racconto, si veda: K. MEULI, «Vom Tränenkrüglein, von Predigerbrüdern und vom Trösten», in *Sache, Ort und Wort. Jakob Jud zum sechzigsten Geburtstag, 12. Januar 1942*, Eugen Rentsch Verlag, Genève 1943, pp. 763-807.

¹⁷⁹ Thomas DE CANTIMPRÉ, *Livre des abeilles* (Bonum universale de apibus 2, 53, 17). Cito da Natacha RIMASSON-FERTIN, "La «Volkspoesie» à l'épreuve du conte romantique. Variations autour de la figure du revenant", in «Féeries». 14 (2017), §23 (online); <<http://journals.openedition.org/feeries/1054>> ; ultimo accesso : 02/09/2023. Cf. anche M. Chr. MAENNERSDORFER, *Das Exempel der obsessiven Trauer. Textzeugnisse und Lebenszusammenhänge*, Metzler, Duisburg 2011, che ricostruisce le occorrenze del racconto nella letteratura tra nono e il ventunesimo secolo.

La fiaba-exemplum di Kaysenberg, intitolata *Trostspiegel* («Specchio della consolazione»), viene rielaborata dai fratelli Grimm e da Bechstein in maniera simile ma, aldilà delle evidenti differenze stilistiche, che Natacha Rimasson-Fertin ha analizzato in un articolo sulla presenza della *Volkspoesie* nella fiaba romantica,¹⁸⁰ il tema del lutto e della consolazione sono inseriti in entrambi i racconti nella cornice di un rapporto madre-figlio, ricostituito, dopo la cesura della morte del bambino, grazie all'ausilio di un *lacrimarium*. Traduciamo qui di seguito la versione fiabesca di Bechstein, *La brocchetta delle lacrime*:

C'era una volta una mamma e il suo bambino. La mamma amava il suo unico bimbo con tutto il suo cuore e non poteva vivere senza di lui. Un giorno il Signore mandò una grave malattia che colpì tutti i bambini. Anche quel bimbo si ammalò; si mise a letto e non si alzò più. La mamma vegliò su di lui per tre giorni e tre notti, pianse e pregò per il bambino, ma questo morì. Allora la mamma, ormai sola su tutta la terra, fu presa da un tremendo e indicibile dolore e smise di mangiare e di bere e pianse, pianse ancora per tre giorni e tre notti senza smettere mai e intanto chiamava il suo bambino. Quando a un tratto la terza notte, mentre la mamma sprofondava nel dolore, ormai stanca e distrutta dal pianto accanto al suo bimbo morto, si aprì all'improvviso la porta e la mamma si spaventò: davanti a lei c'era il suo bimbo! Era diventato un felice angioletto che sorrideva di dolce innocenza, bello e beato. Nelle manine aveva una brocchetta piena fino all'orlo. Il bimbo disse: «Oh mammina, non piangere più! Guarda: in questa brocchetta ci sono le lacrime che hai pianto per me; l'Angelo della tristezza le ha raccolte in questo recipiente. Se tu piangerai anche solo una lacrima in più, la brocchetta straborderà e allora io non troverò più pace nella tomba e nessuna gloria in Cielo. Perciò, cara mammina, non piangere più per il tuo bimbo, egli è ben trapassato, è felice, ed è in compagnia di altri angeli». Così scomparve il bimbo e la mamma non pianse mai più per non turbare la pace nella tomba e la gloria in Cielo del suo amato bambino.¹⁸¹

¹⁸⁰ «Cette divergence entre les deux versions semble donc parler en faveur d'une Weltanschauung où le surnaturel semble aller davantage de soi chez les Grimm, tandis que l'apparition d'un revenant, chez Bechstein, suscite la peur. Là où Bechstein laisse s'épancher la douleur puis l'effroi maternels à travers force diminutifs et détails, émotions que la vision religieuse consolante, héritière d'une tradition millénaire, veut conjurer, le récit des Grimm, bien que ponctué de diminutifs, est plus avare en mots, et c'est justement cette relative sobriété qui contribue à créer – dans une démarche parfaitement pensée et maîtrisée – la poésie d'une vision voulue populaire». Rimasson-Fertin, *La Volkspoesie*, § 26.

¹⁸¹ «Es war einmal eine Mutter und ein Kind, und die Mutter hatte das Kind, ihr einziges, lieb von ganzem Herzen und konnte ohne das Kind nicht leben und nicht sein. Aber da sandte der Herr eine große Krankheit, die wütete unter den Kindern und erfasste auch jenes Kind, dass es auf sein Lager sank und zum Tode erkrankte. Drei Tage und drei Nächte wachte, weinte und betete die Mutter bei ihrem geliebten Kinde, aber es starb. Da erfasste die Mutter, die nun allein war auf der ganzen Gotteserde, ein gewaltiger und namenloser Schmerz, und sie aß nicht und trank nicht und weinte, weinte wieder drei Tage lang und drei Nächte lang ohne Aufhören und rief nach ihrem Kinde. Wie sie nun so voll tiefen Leides in der dritten Nacht saß, an der Stelle, wo ihr Kind gestorben war, tränenmüde und schmerzsmatt bis zur Ohnmacht, da ging leise die Tür auf, und die Mutter schrak zusammen, denn vor ihr stand ihr gestorbenes Kind. Das war ein seliges Engelein geworden und lächelte süß wie die Unschuld und schön wie in Verklärung. Es trug aber in seinen Händchen ein Krüglein, das war schier übervoll. Und das Kind sprach: „O lieb Mütterlein, weine nicht mehr um mich! Siehe, in diesem Krüglein sind deine Tränen, die du um mich vergossen hast; der Engel der Trauer hat sie in dieses Gefäß gesammelt. Wenn du nur noch eine Träne um mich weinst, so wird das Krüglein überfließen, und ich werde dann keine Ruhe haben im Grabe und keine Seligkeit im Himmel. Darum, o lieb Mütterlein, weine nicht mehr um dein Kind, denn dein Kind ist wohl aufgehoben, ist glücklich, und Engel sind seine Gespielen.“ Damit verschwand das tote Kind und die Mutter weinte hinfort keine Träne mehr, um des Kindes Grabesruhe und Himmelsfrieden nicht zu stören». Ludwig BECHSTEIN, *Sämtliche Märchen*, Artemis & Winkler, Düsseldorf 2005, p. 138s. La traduzione è nostra (M.M.).

Aldilà del sostrato cristiano e dell'intenzione pedagogica di fondo, ciò che può aver colpito Celan è l'intensità di un dolore che eguaglia la profondità di un legame specifico, quello tra una madre e il suo unico figlio, e lo spavento e la disperazione che segue la morte di uno dei due. Le circostanze reali che soggiacciono a *Ferne*, così come nel vissuto di Celan, non corrispondono esattamente alla trama del *Märchen*; tuttavia, è verosimile che in una situazione di lontananza, madre e figlio siano in apprensione reciproca per la scomparsa dell'altro. Il soggetto maschile in *Ferne* è lontano dall'occhio del Tu, ma i suoi occhi sono aperti sul nero della fontana e al ricordo, alla ricerca dell'altro col pensiero e nella scrittura. In una lettera a Ruth, non datata, ma forse dell'autunno del 1942, si legge:

Du schreibst, ich soll nicht verzweifeln. Nein, Ruth, ich verzweifle nicht. Aber meine Mutter tut mir leid, sie war so krank in der letzten Zeit, sie denkt sicherlich fortwährend, wie es mir geht, und so ohne Abschied bin ich weg, wahrscheinlich für immer.¹⁸²

Nella lontananza da una persona cara, il pensiero si rivolge al dolore dell'altro, alle lacrime di una madre, che è immaginata, ad esempio in *Espenbaum*, a piangere per tutti («Regenwolke, säumst du an den Brunnen?/ Meine leise Mutter weint für alle»¹⁸³), persino dopo la morte, senza speranza che un Angelo del cordoglio giunga a imporre una misura, a forma di brocca, all'effluvio di sconforto. Il recipiente ricercato dall'Io per l'altro è un motivo costante nella poesia di Celan, dove tipicamente, nel *Frühwerk* e fino a *Mohn und Gedächtnis*, un «Krug» assume il ruolo di un raccoglitore di lacrime che si sostituisce alla persona cara, scomparsa o lontana. I contorni di questo Tu assente sfumano tra una figura femminile e l'altra, accogliendo una pluralità di affetti che rende conto della profondità di certi rapporti e di un'intensità dei sentimenti, per cui «Schwester», «Mutter» e «Geliebte», ad esempio, possono convergere in un unico polo affettivo che attrae il soggetto innamorato, come accade nel *Cantico dei Cantici* (che appare nelle cinque megilloth come il Libro di *Ruth*), dove l'Amata è al contempo sorella e sposa.¹⁸⁴

L'ambiguità rimane, perciò, anche in *Ferne*, dove la traccia della madre sulla pelle (*Muttermal*) si sovrappone alla traccia di un bacio dell'amata (*Liebesmal*) nelle varianti del testo,¹⁸⁵ nell'audace rima «süßen Wundenmals – Hals», così come nell'antico proverbio tedesco

¹⁸² Lettera pubblicata in Celan, *Gedichte 1938-1944*, p. 5.

¹⁸³ NKG 36.

¹⁸⁴ «Ma soeur épouse», traduce Henri Meschonnic, restando fedele all'apposizione, e alla più nitida sovrapposizione dei significati, dell'originale ebraico. Meschonnic, *Les Cinq Rouleaux*, p. 37 e 52.

¹⁸⁵ Dove leggiamo «entstelltes», zerküßtes, «zerknirsches», «Muttermal» (HKA I.2, p. 189), e «verhülltes Liebesmal» nell'edizione del 1989 del *Frühwerk*, così come nella *Kommentierte Gesamtausgabe* del 2004, p. 410.

«Muttermal, Liebesmal»,¹⁸⁶ dove amore materno e passione giovanile si uniscono nel segno di una macchia scura sulla pelle, più o meno circolare che, come abbiamo visto, in *Ferne* richiama le medesime immagini di rotondità delle strofe precedenti. La “fonte” narrativa bechsteiniana, dove l’*altra* è chiaramente una madre, non consente di stabilire un’interpretazione univoca del Tu del componimento; è il testo che parla ed evoca, apre le diverse piste e chiama a comprendere, in questo caso, che le due tracce convivono e si sovrappongono, nel corpo della poesia e sulla pelle, come agli occhi del poeta che si osserva (vivere).

Il tempo grammaticale dell’ultimo verso dissuade, oltretutto, dalla collocazione del componimento nel periodo immediatamente successivo alla notizia della morte di Friederike. Se considerassimo la fiaba come fonte per Celan, dal punto di vista della trama della storia, allora ci si aspetterebbe l’intervento di un recipiente – offerto come consolazione da un emissario divino – che plachi il pianto dell’Io lirico disperantesi nella lontananza e per un allontanamento irreversibile. Tuttavia, invece di chiedersi dove *sia* (*wo bleibt*) la brocca, nel momento più scottante del lutto, il soggetto richiama alla memoria un’azione del passato e domanda alla luna: *dov’era, dov’è rimasta* («*wo blieb*») quella specifica brocca che ho tormentato con le mie lacrime? Piangere fino a riempire un vaso implica il valore frequentativo del gesto, una ripetitività dell’azione nel tempo (tre giorni e tre notti in Bechstein, fino a impregnare – *tränken*¹⁸⁷ – la brocca in *Ferne*), il che lascia supporre la presenza fissa della brocca durante un certo periodo trascorso e ormai inavvicinabile a causa della *Ferne*. Questo è quanto confermano alcune lettere che Celan ha spedito a Ruth nell’estate del 1942, probabilmente dopo aver deciso di partire per Tăbărești. Ancora a Czernowitz, in un biglietto che accompagnava un mazzo di fiori per l’amata («mit Blumen übergeben», annoterà, ricordando, Ruth; tav. 1), leggiamo:

Ich gehe, Ruth. Und auch jetzt, wo ich endlich wortlos sein müßte, rede ich noch...
 Ich kann nicht mehr so allein sein, Ruth, trotzdem du da bist. Und ich kann nicht sehn, wie du allein bist und weit fort von mir. Und ich weiß, daß ich alldem nichts zu ändern vermag.
 Wenn du es jetzt nicht kannst, wirst du doch eines Tages alles übersehen und es verstehen.
 Aus so viel blühenden Stunden lös ich mich nun und aus deinen Händen, meinem Tränenkrüglein...
 deine schwarzen Augen trag ich in meinem Herzen.
 Ruth. Geliebte.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Così nel dizionario dei proverbi di Karl Friedrich Wilhelm WANDER, *Deutsches sprichwörter-lexikon*, 5 Bde., Brockhaus, Leipzig 1873, Bd. III, p. 819.

¹⁸⁷ La forma «*tränkte*», che nel verso suona quasi come un raddoppiamento di «*Trän(k)en*» si trova, in effetti, nel *Typoskript* di Ruth Kraft del 1944 e in un altro di Sperber, come riportato in HKA I.2, p. 188s.

¹⁸⁸ Annotazione manoscritta di Ruth Kraft in alto a destra: «Cz 1942 (Mit Blumen übergeben)». DLA 94.165. 2/2. Cf. più avanti, p. XX altra occorrenza in una lettera della brocchetta di lacrime-mani per Ruth.

La stranezza dell'immagine della brocca di lacrime, investita di un così intenso valore emotivo, impregna l'immaginazione del giovane poeta che la porterà con sé nel suo viaggio solitario verso ovest. Nel verso finale di *Tristete*, ad esempio, poesia scritta in romeno durante il soggiorno bucarestino, l'Io lirico non sa a chi donare la propria «rugiada», di cordoglio e nostalgia, e si chiede: «Cui îi dau roua? Lacrima – cui?».¹⁸⁹ Anche in *Ferne* la brocca è lontana, già colma di altre, più antiche lacrime. Il presente della poesia sembra collocarsi in un tempo precedente di poco la morte della madre, un tempo in cui Antschel prende coscienza dello stato attuale delle cose e le elabora poeticamente attraverso immagini intrinsecamente legate a una figura materna ed emblematicamente femminile, in un qui e ora pregno della perdita e della nostalgia verso una donna assente e angosciosamente lontana, cui confidare i propri mali. L'assenza di un *Gesprächspartner* si acutizza lontano da casa, in una solitudine radicale, quando una conversazione sarebbe tutto («Wenn Gespräche alles sein können») e parlare equivarrebbe a piangere e ascoltare a custodire, a raccogliere le lacrime dell'altro, come Celan scrive in un'accorata lettera da Tours a Gustav Chomed:

Ach, Du weißt wirklich nicht, Du kannst es nicht wissen, was das heißt, allein sein, so fürchterlich allein. Was soll ich Dir sagen darüber? Nur ich habe überhaupt keinen Trost, überhaupt keinen Trost. Oder vielleicht hab ich einen – wenn Tränen ein Trost sind. Ich hab viele Tränen. Ich weiß nicht, ob es mir ganz gelingt verständlich zu sein; so verständlich, wie ich vielleicht sein könnte, wenn wir miteinandergingen. Na h nebeneinander, und es wäre dunkel, und und ich würde ein einfaches Wort davon sagen, ein schlichtes Wort.. Du würdest alles begreifen, auf einmal ganz begreifen, denn solch ein Wort ist wie eine Träne. Siehst Du, es wäre ein Trost, wenn ich nur Deine Hand hierhätte und sie wäre offen und hielt eine Träne, die mir gehört. Es wäre ein Trost. [...] Siehst Du, sie sollen mehr als ein Brief sein, diese Zeilen hier. Sie sollen sein – ich sagte es schon – wie ein verdunkeltes Gespräch. Wenn Gespräche alles sein können...¹⁹⁰

Vedere raccolte nelle mani di un amico le proprie lacrime-parole e parole-lacrime, come in una brocca: questo pensiero attraversa la poesia del *Frühwerk* come uno dei più importanti e dei più autentici – ma anche dei più letterari – “Leitmotive” celaniani. Ci soffermeremo, perciò, ancora sull'immagine del *Tränenkrüglein* per definirne i contorni in seno a *Ferne* e all'opera giovanile dell'autore, alla luce di un ulteriore riferimento letterario.

¹⁸⁹ «Wem gebe ich den Tau? Die Träne – wem?». Traduzione tedesca di Barbara Wiedemann, NKG 374.

¹⁹⁰ Briefe 11s.

1.2 Den Krug kränken: come si tormenta un recipiente?

L'immagine del recipiente è fondamentale nel *Märchen* bechsteiniano, come nella materia medievale: esso è il limite imposto al compianto, la soglia della salubrità del dolore, il divieto divino di far traboccare il contenitore e al tempo stesso un simbolo della sacralità del rito, della necessità del dolore, cui viene concesso di esprimersi per un tempo consono a evitare di danneggiare l'anima di chi resta e quella di chi è scomparso. Il recipiente si lega al pensiero dell'altro, al desiderio di raggiungerlo accettandone la dipartita e rivivendone il ricordo, alla responsabilità di trovare la misura esatta che delimiti l'impulso espressivo, sia che questo si manifesti sottoforma di pianto, sia che si cristallizzi nel linguaggio. Si intuisce già a questo punto la potenzialità espressiva della brocca di lacrime nell'orizzonte eto-poetico celaniano, rivolto a onorare la memoria dei defunti in uno spazio di interazione inaudita tra la presenza dei vivi e l'assenza – dei corpi – dei morti.¹⁹¹ *Ferne*, però, non parla ancora di questo, e per di più siamo persuasi che qui l'evento della morte, in particolare della madre del poeta, sia soltanto presagito, anche se ancora per poco.¹⁹² Osserviamo, dunque, questo presagio farsi parola e insistere su una particolare configurazione linguistica che si lega all'immagine del recipiente per interrogarne – qui per la prima volta nella poesia di Celan – l'alto valore simbolico e culturale tradizionalmente attribuitogli da secoli di lirica e di letteratura religiosa.

Il verso finale di *Ferne* attira l'attenzione del lettore conformandosi come una domanda diretta e, al tempo stesso, colpisce per la stranezza (percepita forse dal lettore odierno più acutamente rispetto a un contemporaneo di Antschel) della scena evocata. La scelta del verbo *kränken* è già di per sé significativa: il verbo significa, così nel Grimm: *krank machen* (“ammalare”), *schwach machen*, *schwächen*, in latino *debilitare*, *macerare*, ma anche *plagen*, *quälen* e cioè “tormentare”, “vessare”, *verletzen*, “ferire”, *beschädigen*, “danneggiare”. Detto quasi esclusivamente di persone, l'uso del verbo in riferimento agli oggetti è molto circostanziato e non prevede nella lingua corrente alcuna applicazione riferita a recipienti (si può dire, ad esempio, di un filo spiegazzato ma ancora intero, o di una nave vessata dal mare in tempesta). Il senso figurato di *bekümmern*, *beängstigen*, (preoccupare, angosciare) escluderebbe, infine, l'accostamento intuitivo del verbo a un oggetto.¹⁹³ L'immagine della brocca *vessata* risulta, perciò,

¹⁹¹ Il tema è particolarmente importante nella poesia *Zähle die Mandeln*, di cui tratteremo più avanti, cf. *infra*, “Capitolo I”, 3.3.

¹⁹² Cf. la lettera a Nina Cassian del 6 aprile 1970, in cui Celan racconta alla poetessa della modalità “frammentaria” in cui venne a conoscenza, nell'inverno del 1942, della morte della madre, *infra*, p. 67 n216.

¹⁹³ Cf. “kränken”, in *Grimm*, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=K12355>>, ultimo accesso: 04.09.2023.

insolita per almeno tre motivi: un oggetto domestico è sollevato al rango di simbolo; la sfera delle sue funzionalità appare abusata da un soggetto umano; lo stesso statuto di oggetto del *Krug* viene messo in discussione tramite l'uso del verbo *kränken* che ne antropomorfizza i contorni fino al punto di trascendere il simbolo. La brocca partecipa alle vicende umane da soggetto semi-indipendente che offre la propria *capacità* (evidentemente limitata) di accogliere e ascoltare, di ricevere e recepire il dolore dell'altro, e di resistere anche, fino a rimettere in discussione i propri proverbiali limiti: «Der Krug geht solange zum Brunnen bis er bricht».¹⁹⁴

L'umanizzazione progressiva della brocca, in atto in molti luoghi della poesia di Celan, sembra avvenire a causa di una sovraesposizione alla sfera rituale umana; circostanza che ne determina il destino, preannunciando le cause della propria fatale rottura. Una poesia di Rilke, intitolata *Tränenkrüglein* – che Celan conosceva molto bene¹⁹⁵ – pare costituire il modello poetico più vicino al giovane Antschel, almeno per quanto riguarda l'intenzione con cui la brocchetta di lacrime si inserisce in un contesto dialogico tra uomo e oggetto:

Andere fassen den Wein, andere fassen die Öle
in dem gehöhlten Gewölb, das ihre Wandung umschrieb.
Ich, als ein kleineres Maß und als schlankestes, höhle
mich einem andern Bedarf, stürzenden Tränen zulieb.

Wein wird reicher, und Öl klärt sich noch weiter im Krüge.
Was mit den Tränen geschieht? – Sie machten mich schwer,
machten mich blinder und machten mich schillern am Buge,
machten mich brüchig zuletzt und machten mich leer.¹⁹⁶

Il protagonista di questa poesia è un *Tränenkrüglein* che si esprime in prima persona. In contrasto con gli altri recipienti, che accolgono nella propria tonda cavità vino e oli, questa esile brocca è votata all'amorevole raccolta di lacrime in caduta. Il componimento rilkeano non fa menzione esplicita del contesto funebre cui si lega tradizionalmente il lacrimatoio, ma è

¹⁹⁴ Cf., *infra*, capitolo 3, dove studieremo il motivo della brocca rotta a partire da questa espressione proverbiale tedesca.

¹⁹⁵ Felstiner ci dice che la poesia era nota a Celan fin dall'infanzia (*Paul Celan*, p. 385 n14). In una lettera di Celan a Erica Lillegg del 12 novembre 1949, in cui il poeta gioca con diverse immagini infantili e riferimenti letterari, Celan consiglia, inoltre, all'amica la lettura di una poesia di Rilke, *Ex voto*, contenuta nella medesima raccolta di *Tränenkrüglein*, *Späte Gedichte*. Cf. Briefe 62 e 953. Il recipiente è un'immagine ricorrente nella poesia del tardo Rilke (cf. *Die Sonette an Orpheus*, *Die Neunte Elegie*, e le ultime poesie). Nel nostro lavoro alluderemo a questa presenza in maniera superficiale, ma il rapporto Rilke-Celan meriterebbe di essere approfondito anche da questo punto di vista. Per il momento, rimando a Christine IVANOVIĆ, “*Urnen-Mohn*”. *Rilke, Schmerz und Gedächtnis im Werk Paul Celans*, in *Celan-Jahrbuch* 9 (2007), pp. 193-220.

¹⁹⁶ Rainer Maria RILKE, *Werke*, II, p. 292. Cf. anche il commento di Harald HARTUNG, *Die schöne Erschöpfung*, in Marcel REICH-RANICKI (Hrsg.), *Frankfurter Anthologie. Sechzehnter Band – Gedichte und Interpretationen*, Insel Verlag, Frankfurt a. M 1993, pp. 105-108.

quest'ultimo a parlare di sé e per sé stesso, confessando il prezzo da pagare per l'eccezionalità del servizio reso. Le lacrime hanno agito sul recipiente in maniera inesorabile: «Was mit den Tränen geschieht? – Sie machten mich schwer»; la qualità del contenuto di otri e giare migliora col passare del tempo, si impreziosisce a partire dal momento in cui vino e olio, versati nel recipiente, iniziano a invecchiare e a decantare. Il contrario accade, invece, per il *Tränenkrüglein*, il quale, com'è evidente dalla risposta fornita al passato nella poesia, esaurisce il proprio pregio nell'umile gesto della raccolta, nella pazienza con cui questo si presta al tempo del pianto, come ospite di un dolore i cui effetti permangono nella brocca – compromettendone la funzionalità, ma non il valore – e agiscono su di essa fino a sfigurarne le fattezze. Come osserva Harald Hartung in un breve scritto pubblicato nella *Frankfurter Anthologie* del 1993, le lacrime non sono conservabili, perché evaporano lasciandosi dietro un sale cangiante, che nella poesia indebolisce il recipiente fino a sfaldarlo, lasciandolo fragile e vuoto, cieco e incapace di sopportare l'alcalinità del secreto lacrimale, la chimica di un patimento estremo.¹⁹⁷

Poniamo ora in evidenza gli elementi della poesia di Rilke che sembrano aver ispirato Celan in diversi momenti della sua carriera. Tra gli aspetti più interessanti del componimento rilkiano, ci teniamo ad annoverare il titolo «Tränenkrüglein» che presenta il componimento come un *Dinggedicht*, e dunque recipiente esso stesso, fatto di parole, riempito di senso, sebbene *esausto* (*erschöpft*); osserviamo poi la presenza di una domanda fondamentale, al verso 6, che determina un «Umschlag»¹⁹⁸ dei tempi verbali e degli effetti del contenuto sul contenente; la qualità stessa del fluido raccolto, il significato della lacrima e il valore attribuito alla condivisione del dolore. Il recipiente parla da protagonista della propria straordinaria sofferenza, dovuta a un contenuto che, invece di riempirlo, lo svuota e lo priva persino della capacità di vedere («machten mich blinder»). Tali caratteristiche ricorrono abbondanti in altri componimenti celaniani e si condensano in maniera lampante in *Die Krüge*, poesia di *Mohn und Gedächtnis* che osserveremo più avanti (cf. *infra*, pp. 95-103), dove i recipienti divini agiscono e tormentano i vasi troppo umani di “io” e “tu” («Sie trinken die Augen der Sehenden leer und die Augen der Blinden/ [...] und schäumen nicht über wie du oder ich»¹⁹⁹).

Nell'ultimo verso di *Ferne* compare una domanda destinata a rimanere senza risposta: «wo blieb der Krug, den ich mit Tränen kränkte?», come un polo dove si concentra l'interesse di chi legge, che è portato a interrogarsi sullo statuto della brocca che non si trova più e sui particolari

¹⁹⁷ «Tränen sind nicht zu konservieren; sie verdunsteten zu schillernden Salzen, zersetzten das Gefäß und ließen es leer zurück». Hartung, *Die schöne Erschöpfung*, p. 107.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ NKG 51; v. 3 e v. 8.

effetti dell'uso straniato cui questa è stata sottoposta dall'Ich. Già nei *Gedichte* e fino almeno a *Mohn und Gedächtnis*, è frequente l'uso di una figuratività umanizzante per quanto riguarda i recipienti: le brocche, infatti, quasi per contiguità rispetto al corpo che le tocca e le sorregge, si appropriano delle virtù e delle debolezze dell'umano («In den Krügen häufen die Stunden Schuld», si legge, ad esempio, in *Saitenspiel*²⁰⁰), testimoniando o incarnando spesso uno scambio e una condivisione profonda tra due soggetti («und aus den Krügen, die [der Stunde] Schritt zertrümmert,/ taucht in dein schwarzes Auge meine Seele»; *Stundenwechsel*²⁰¹), oppure assumendo caratteristiche provocatoriamente disumane, come in *Die Krüge*, dove le brocche di Dio, violenti sbevazzatori, sondano i limiti e la dicibilità dell'esistenza antropica nel tempo.

Tornando al testo di *Ferne*, la domanda posta al verso finale sembra concludere coerentemente la successione delle immagini di assenza che sin dal primo verso descrivono, replicandolo, il graduale svuotamento percepito dal soggetto all'allontanarsi, al constatare la lontananza da qualcuno che fu “vita” e “vino” straniero in cui ci si immerse, e al tempo stesso “brocca” tormentata col proprio dolore. Il recipiente non si trova più: la sua irreperibilità è una questione aperta e penosa, così come il sospetto che la perdita sia irreversibile. Gli effetti venefici dell'angoscia provocata da una separazione imminente, che costituirebbe il contenuto di quelle lacrime antiche, sono empaticamente definiti come un tormento per l'altra persona, l'oltre vessato in un tempo anteriore, la quale aveva verosimilmente già procurato una *consolatio ante mortem*, lenendo un patimento come un forte vino induce l'ebbrezza, o il sambuco la sonnolenza e il sogno.

La domanda senza risposta, la solitudine e la perdita della brocca, il tempo che dalla sera (v. 5) si inoltra nella notte, con l'apparire della luna (v. 13), l'assenza espressa nel progressivo scolorire delle immagini, nella paradigmatica negazione del primo verso («und nicht mehr»), nei ripetuti morfemi di privazione (*ent-rückt*, *ent-welkt*), nell'anima che incappa nella «cifra vuota» (v. 12), incombono come segnali mortiferi anticipatori di un'assenza più oscura e radicale di quella percepita nel presente. La poesia, in effetti, è la penultima del ciclo “muto” che segue “Vor Mitternacht” e che si conclude, significativamente, con la poesia *Abend*. La sezione successiva si intitola “Drüben”: “Aldilà”, “Dall'altra parte”, e si apre con la poesia *Aubade*, una cantata mattutina che affronta la realtà di una separazione non più soltanto temuta.²⁰² Sappiamo che le condizioni in cui *Ferne* fu scritta, anche se prima della voragine esistenziale dell'inverno del 1942,

²⁰⁰ NKG 339.

²⁰¹ NKG 341.

²⁰² Diversi critici concordano sul fatto che le poesie del ciclo “Drüben” siano state scritte dopo la morte della madre di Celan e sanciscano, dunque, il punto di non-ritorno della poetica celaniana. Cf. Liska, *Die Nacht der Hymnen*, p. 87 e NKG 344-345.

erano caratterizzate dall'esilio e dalla deportazione, dalla scomparsa di molti ebrei dalle proprie case. La poesia descrive, dunque, in maniera non equivoca, una privazione concreta, accompagnata dalla paura di non ritrovare più le persone che in passato avevano più volte misurato, con la loro presenza, gli eccessi emotivi dell'Io che scrive – per il quale la brocchetta di lacrime sono le mani di Ruth, ad esempio, nelle lettere dal campo – e dell'Io lirico.

Quest'ultimo si interroga, alla fine, sulla possibilità di contenere il dolore nella lontananza, aprendo il finale della poesia al pensiero di un luogo («wo [...]?»), caro e abbandonato, come un pozzo lontano, cui si ripensa a partire dal “pozzo nero” dove l'Er si trova al principio – e anche alla fine – del componimento. Al pozzo nero l'Io lirico cerca la brocca che capti, al posto del “tuo occhio”, le lacrime versate per una madre e per una confidente lontana, incorrendo, alla fine del pensiero suscitato dalla domanda e alla fine della poesia, in quel “miracolo delle sue mani” che è il componimento ultimato, passato attraverso il torbido della liscivia, l'oscurità della notte e il fosco vino straniero; un recipiente testuale, a portata di mano come una brocca al pozzo e *Tränenkrüglein* per i giorni futuri, raggiungibile, perché ri-creabile, come una fonte di “consolazione” nella *Ferne*. Nel paragrafo che segue osserveremo un altro esempio di come la “brocca di lacrime”, figura dagli illustri antenati letterari, assuma nel *Frühwerk* celaniano uno specifico valore poetologico, tra un lato e l'altro della dicibilità di certe esperienze traumatiche.

1.3 Davanti e oltre la soglia delle lacrime

La composizione ciclica dei manoscritti del 1944-1946 sembra basarsi su una motivazione poetologico-esistenziale ben precisa. Alla “notte” viene attribuito un ruolo di cesura e insieme di aggancio logico-tematico tra le sezioni “Vor Mitternacht” e “Drüben”. La forte opposizione di buio e luce e di giorno e notte, e la centralità assunta dai momenti di passaggio, quali sera e mattino, consentono di collocare nella mezzanotte e, più estesamente, nella notte, gli eventi fatidici legati alla notizia della morte di Friederike Schrage. A partire dalle poesie racchiuse in questi due cicli e in tutta l'opera successiva di Celan, la notte si carica di un peso esistenziale che sbilancerà irrevocabilmente le connotazioni assunte dal termine nella *Romantik* e nelle propaggini neoromantiche della lirica tedesca dei primi decenni del Novecento.²⁰³ “Vor Mitternacht” è la condizione crepuscolare della coscienza, il momento che precede un oscuramento totale cui corrisponde l'ottenebramento della facoltà di linguaggio. Immagini come «Bald löschen alle Rufe

²⁰³ V. Liska, *Die Nacht der Hymnen*, p. 138.

aus» (NKG 324), «Wir Finstern» (NKG 324), «Ich sprang durch das Dunkel» (NKG 325), sembrano culminare nell'incipit della poesia *Finsternis*, scritta nei primi mesi del 1941, all'alba delle deportazioni sovietiche, il quale recita: «Die Urnen der Stille sind leer» (NKG 326). Questo verso immette il lettore in un paesaggio di tenebra, poco prima dell'ora più buia, quando la morte albeggia nel cuore, annunciata dal “gufo” nunzio di sventure («Den Eulen im Herzen/ tagt Tod»; vv. 8-9) e un presagio fatale esclude la quiete. L'assenza di parole, che coinciderà, poi, con la mezzanotte, spartiacque tra sera e aurora e tra silenzio e scrittura è il tema posto ex negativo tra un ciclo e l'altro, nelle pagine bianche che separano il ciclo senza nome, cui appartiene *Ferne* e che intercorre tra “Vor Mitternacht” e “Drüben”, momenti di linguaggio di contorno a un silenzio non detto.

In *Abend*, l'ultima poesia di “Vor Mitternacht”, il lettore osserva un cerimoniale di passaggio di un Io in procinto di divenire cavaliere e poeta: «Leicht sind die Nebel, nah ist die Schwelle, leise verweht mein Geschick».²⁰⁴ La poesia descrive la presa di posizione di un soggetto che, in chiusura, congeda la sera inginocchiato, “senza lancia” e “senza scudo”, per lasciarsi investire, senza protezione alcuna e consapevole della gravità dell'impresa, dall'inevitabile destino che sta per compiersi («Laß mich wie einen, der leicht war und leise, knien ohne Speer, ohne Schild»). Il sentimento della soglia, di un'incrinatura colta nello sguardo del Tu, nel chiarore della sera, si ripete, specularmente, alla luce di un'aurora medievale, nella prima poesia di “Drüben”, *Aubade*, che ridona accesso alla coscienza e alla parola, dopo l'invasione del dolore e dall'altra parte della notte, ma ancora nel bel mezzo del «buio»:

AUBADE

Im Dunkel nur bekenn ich mich zu dir.
In den Hörnern aber häuft sich Helle.
Die Morgenröte wittern wie ein Tier
Dein Aug und meines auf der Tränenschwelle.

Du überspringst die Stunde, die jetzt schlug.
Wir knien nun und können weinen..
Von Kummer ist schon übertoll mein Krug –
Und deine Tränen fließen auch in meinen.

Du nennst, ein Finstrer in den Rosenbränden,
das Dunkel Drüben und die Helle Hier..
Bis dir mein Herz verflackert in den Händen...
Im Dunkel nur bekenn ich mich zu dir.²⁰⁵

²⁰⁴ NKG 345. Corsivo mio.

²⁰⁵ Ibidem.

La poesia si apre e si chiude col medesimo verso, “Nel buio solamente mi dichiaro a te”,²⁰⁶ il quale contorna una scena che si sviluppa tra un momento primo, in cui il buio è ancora presente ai sensi degli amanti e un secondo, nella terza strofa, in cui esso è nominato dal Tu («Du nennst») in un’ora ormai successiva alla notte, in un tempo cangiante, tra parola e ottenebramento di chi parla. L’oscurità si oppone, nella strofa iniziale, al chiarore incombente, a un mattino foriero di sciagure, fiutato dagli amanti come prede in allarme che osservano la luce rossa dell’aurora. Il sole sorge dietro la linea dell’orizzonte, limite davanti al quale, come sul bordo di occhi troppo sensibili alla luce, Io e Tu trattengono le lacrime, alla fine della prima strofa. L’immagine della luce che si accumula nei corni si può comprendere considerando l’orizzonte cortese entro cui si iscrive il componimento. Il Tu pare assumere il ruolo della *vedetta*, che avvista la «Stunde» in cui il sole si leva in anticipo rispetto all’Io, suonando più volte il corno (o “i corni” che starebbero metonimicamente per “i suoni del corno”). La seconda quartina vede, in effetti, sempre il Tu “scavalcare” l’ora appena scoccata, anticipando in qualche modo, e di nuovo, i tempi e provocando una comunione dei due soggetti in un «wir» che, dopo essersi inginocchiato, si unisce nella commozione. L’atto della genuflessione riprende il verso finale di *Abend*, dove l’io accettava, con rito di cavaliere, la propria avventura luttuosa nel reame dell’“Aldilà” e anticipa, allo stesso tempo, l’entrata in scena della brocca delle lacrime, cui gli amanti sembrano accostarsi per liberarvi, insieme, il pianto.

Cruccio e preoccupazione di Io e Tu confluiscono nello spazio di una medesima brocca, contenitore del «corpo amoroso» dei due che piangono insieme e che costituiscono, così facendo, un unico «corps baigné, en expansion liquide», come spiega Roland Barthes nei *Fragments d’un discours amoureux*.²⁰⁷ L’espansione avviene, in effetti, a scapito dell’infelice recipiente: il «Krug» dell’Io accoglie col medesimo stoicismo del *Tränenkrüglien* rilkiano, le lacrime del Tu (v. 8), le quali insistono su una brocca che è già oltre il limite della propria capacità di contenimento («*übertoll*») – e dunque *gekränkt* come il vaso di *Ferne* – lasciando in questo modo presagire il prossimo tracollo dell’oggetto o una rovinosa fuoriuscita del contenuto. L’immagine della brocca strapiena ricalca quella delle lacrime che esondano dagli argini del bordo palpebrale (vv. 4-6), espediente che intensifica la nitidezza della scena e la percezione dell’inesorabilità del dolore.

²⁰⁶ Nell’italiano di Camilla Miglio, *Ricercar*, p. 201.

²⁰⁷ Barthes sta parlando qui del *Werther* e, in particolare, della scena in cui Charlotte e Werther piangono insieme alla finestra, guardando il temporale, dopo aver terminato la lettura di Klopstock. Roland BARTHES, *Éloge des larmes*, in Id., *Fragments d’un discours amoureux*, Gallimard-Le Seuil, Paris 1977, pp. 247-250: 247. Cf. anche Tom LUTZ, *Storia delle lacrime. Aspetti naturali e culturali del pianto*, Feltrinelli, Milano 2002, che commenta questo passo di Barthes.

Nell'ultima terzina, però, a strabordare non sono le lacrime, ma due parole. A partire da una posizione precaria, liminale, si afferma, infatti, con «Du nennst» un atto di linguaggio che segna il passaggio dal patimento silenzioso a un effluvio poetico – sostanzialmente dialogico – di cui l'ultima quartina fornisce una dimostrazione tangibile. Nei versi 9 e 10 è in effetti la figura femminile a pronunciare il «Du nennst» – e lo si capisce dall'apposizione «ein Finstrer in den Rosenbränden», che qualifica il Tu come un soggetto maschile. La prima voce del duetto ascolta, dunque, il poeta chiamare “Buio” e “Chiarore” coi nomi di «là oltre» e «qui»²⁰⁸ (v. 10), sancendo l'atto di nascita della cognizione di un dolore senza scampo, che divampa come un incendio – già fiutato dagli occhi-animali nel rosso del mattino e rievocato ora nell'immagine del Tu, percepito in controluce rispetto alla luce di un'alba che invece di schiarirsi (*alba lux*), si infiamma nei «Rosenbränden».²⁰⁹

Un crescendo di chiarezza incombe sin dal secondo verso di *Aubade*: «In deinen Hörnen aber häuft sich Helle»; l'immagine può far pensare, oltre ai suoni mattutini della vedetta, anche alle punte di uno spicchio di luna, come suggerisce Camilla Miglio,²¹⁰ la cui luce, “accumulandosi” visivamente alle proprie estremità, ne renderebbe ancora percepibili i contorni nel cielo scolorantesi dell'alba. La precarietà della luce selenica si lega qui alla dolorosa necessità di congedarvisi con l'arrivo del giorno. Come in altre poesie del *Frühwerk*, si moltiplicano in questo *Tagelied* i segnali di un'imminente dipartita, della scomparsa di qualcuno, e della conseguente solitudine del soggetto. In *Ferne* è alla luna che si chiede ragione della propria solitudine: l'io solo, senza più – nemmeno – la brocca di lacrime, osserva l'astro notturno pensando a sé stesso, al rapporto sanguigno, epiteliale (*Muttermal*) che lo lega alla madre e che inietta la luna e ogni oggetto circostante col pallore della nostalgia. Lo scolorire delle tinte, e in particolare la bianchezza, sono elementi onnipresenti nelle poesie dell'epoca, legate alle contingenze notturne e alle sue cupe appendici diurne: in *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen*, un Tu piange di solitudine in una notte letteralmente *bianca*, interrotta da lacrime che erompendo, disturbano «den Schlummer deiner Einsamkeit im Weiß»;²¹¹ mentre *Tagelied*, altra canzone allusivamente trobadorica, si chiude con un Io issante una vela – eco di quella fatale per l'innamorato Tristano²¹²

²⁰⁸ Riprendo l'italiano di Miglio, che giustamente evita di tradurre «Drüben» con “Aldilà”, mantenendo l'ambiguità e il riferimento spaziale dell'originale.

²⁰⁹ Miglio richiama l'attenzione sull'etimologia della parola *Helle*, che evoca, come fanno i Grimm, i tormenti della *Hölle*, dell'inferno: Miglio, *Ricerca*, p. 201.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ NKG 315; cf. *infra*, “Capitolo III”, l. Corsivo mio.

²¹² Nella bella lettura che Camilla Miglio propone di *Tagelied* (e di *Aubade*) al capitolo “Albae oscurate: Matière > matière” di *Ricerca*, pp. 198-222: 202.

– che si «oscura» all'appressarsi del mattino, al cospetto di un Tu cui si chiede ragione del proprio pianto («Was weinst du, wenn ich jetzt ein Segel hisse,/ das langsam dunkelt, wenn es tagt?»²¹³).

L'orizzonte rituale cortese aggiunge un'importante sfumatura poetologica alla gamma dei significati introdotta sul piano fenomenico e psichico dalle ricorrenti opposizioni di chiaro e scuro, bianco e opaco/oscurato, sera e mattino. Infatti, la tradizione cavalleresca prevedeva che coloro i quali dovevano essere nominati cavalieri, passassero *in bianco* l'intera notte precedente l'investitura, ossia purificandosi, con indosso delle vesti bianche, e pregando in ginocchio accanto alle armi che il giorno seguente sarebbero state benedette insieme a loro.²¹⁴ Il verso finale di *Abend*, come abbiamo visto, sembra inscenare questa pratica di iniziazione alla notte e all'avvento del giorno fatidico: «Laß mich wie einen, der leicht war und leise, knien ohne Speer, ohne Schild». Alla *sera*, l'io si prepara alla “vigilia delle armi” (com'era chiamata la veglia nelle corti italiane²¹⁵), alla notte «nel bianco» che determinava la definitiva presa di responsabilità del cavaliere nei confronti della propria missione. Di questo battesimo delle armi, che sancisce la nuova identità del giovane eletto, sembra appropriarsi Celan al primo bivio decisivo della propria vita, in una «notte» dalla quale, per esempio, anche l'io lirico di *Dornenkranz* ha scelto, nel sacrificio estremo, di non distogliere più lo sguardo: «Ich ritt in die Nacht; ich kehre nicht um» (NKG 328).

Con i verbi *bekennen* (“ammettere”) e *sich bekennen* (“riconoscersi”, “dichiararsi”, “professarsi”, “confessarsi”, “ammettere una responsabilità”), Celan formula, a partire da *Aubade* il proprio credo tridimensionale: «Im Dunkel nur bekenne ich mich zu dir». Soltanto nel buio, da dentro il buio (poco importa che sia quasi, o già giorno²¹⁶), l'io pronuncia la sua professione di fede verso un Tu, nei confronti del quale egli si assume una responsabilità vincolante, riconoscendo di appartenere all'«Ordine della notte»,²¹⁷ dato che proprio il «buio» è la *conditio*

²¹³ NKG 347.

²¹⁴ Si veda l'articolo sul modo di dire italiano “passare la notte *in bianco*”, disponibile su *Treccani*, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/Modi_di_dire24.html>, ultimo accesso: 13.01.2023.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Di questa interpenetrazione di giorno e notte, nella percezione temporale di un soggetto in preda a un intenso dolore, Celan scrive in più luoghi. Si veda, ad esempio, la lettera a Diet Kloos-Barendregt del 23.08.1949, in cui il poeta, da poco giunto a Parigi, è ancora scosso dagli effetti della recente *Wanderschaft* e dalle tragedie del suo passato, che rompe gli orologi e squarcia la linearità del tempo: «ich weiß nicht, wie spät es jetzt ist, jedenfalls ist es noch Nacht, das heißt es ist noch dunkel, wenn es auch schon Morgen ist». Briefe 54. E soprattutto, la lettera a Nina Cassian del 06.04.1970, in cui Celan rivela di aver appreso la notizia della morte della madre di giorno, nel primo pomeriggio, circostanza che ha causato quell'“ottenebramento” dei sensi che si ritrova ovunque, nei cicli attorno a “Drüben”: «je l'ai su par bribes, avec, bien sûr, un jour, la grosse bribe, la bribe terminale. C'était une après-midi, il faisait jour». Briefe 891.

²¹⁷ Formulazione di Celan che appare in una poesia tarda «ZUR NACHTORDNUNG Übergerittener,/ Übergeschlitterter,/ Übergewitterter,/ Un-/ besungener,/ Unbezwungener,/ Unumwundener,/ vor/ die Irrenzelt gepflanzter// seelenbärtiger, hageläugiger/ Weißkies-/stotterer»; NKG 493. La poesia fa parte della raccolta postuma

sine qua non del suo giuramento, ripetuto due volte, come in un rito iniziatico, all’inizio e alla fine di *Aubade*. In una lettera a Ruth Kraft del 9 agosto 1942 Antschel ripeteva quel rito, immaginando di inginocchiarsi davanti all’amica-amata per alleviare la sua preoccupazione e, allo stesso tempo, di liberarsi in un pianto raccolto dalle mani capienti, mani-recipienti del Tu: «Dir Deinen Kummer zu nehmen, knie ich noch einmal vor Dir und lass Deine Hände mein Tränenkrüglein sein. Ich habe alles nicht gewollt, meine Ruth, glaub es mir. Das Dunkel ist enträtselt und ich bleibe bei Dir, so lang Du es willst» (tav. 3).²¹⁸ E in un’altra lettera, scritta il 19 agosto, troviamo l’espressione che dice la necessità di parlare “nel buio”, di ricercarlo, perfino, chiudendo gli occhi, per concentrarsi e attingere direttamente alle radici del sentimento, per essere più veri: «Im Dunkel red ich zu Dir, meine Ruth. Ich sehne mich nach Dir. Ich schließe die Augen» (tav. 4).²¹⁹

La solennità dell’inginocchiamento, che troviamo in *Aubade* e nella lettera del 9 agosto a Ruth Kraft, sancisce l’impegno preso dall’Io col Tu e nei confronti di sé stesso. In modo simile, il soggetto di *Ein Krieger*, poesia di *Der Sand aus den Urnen*, scritta a Tăbărești il 2 aprile 1943, in pieno conflitto mondiale, declama, scendendo in battaglia: «Ich steh. Ich bekenne. Ich ruf». ²²⁰ Qui l’Io-“guerriero” pronuncia il proprio motto personale, di un pragmatismo quasi esclusivamente monosillabico, a metà strada tra una *Beschwörungsformel* e un *Feldgeschrei*. Questo Ich si alza, tanto solennemente quanto si era inginocchiato nelle poesie precedenti e, le lacrime asciutte, parla, chiama, libera la propria voce scrivendo. In quel determinato Io lirico nasce, in un certo senso, Celan come poeta-combattente e come uomo; questa l’impressione del giovane Antschel già a Tăbărești, da dove racconta a Ruth, in un’altra giornata dell’agosto 1942, di come il dolore e ogni singolo oscuro presagio – registrato nelle sue poesie – lo abbiano cambiato per sempre, trasformando la sua vita in una vera e propria missione po-etica:

Es schmerzt mich nur, dass ich immer Recht war und dass mein Herz meinen Stolz so oft zerbrechen müsste, denn das ist schwer. Das hast Du vielleicht nicht gemerkt, ich aber weiß es besser: es hat mich sehr verändert. In meinen Händen habe ich das Leben umgetauscht gesehen in sehr viel Bitterkeit, schließlich aber in eine Menschlichkeit, die mir einen Weg vorschrieb, den ich einmal versucht habe zu gehen und den ich noch gehen werde. Aufrichtig und überzeugt.²²¹

Schneepart. Il tema cavalleresco e il balbettio della “ghiaia bianca” sono chiaramente immagini antiche, riprese qui per riaffermare un’identità po-etica inveterata.

²¹⁸ DLA 94.165.2/6. Corsivo mio.

²¹⁹ DLA 94.165.2/7.

²²⁰ NKG 15.

²²¹ DLA 94.165.2/5.

Come il *Cornet Christoph Rilke* della ballata rilkiana, il soldato-protagonista di *Ein Krieger* si addentra, col carico (già non più) leggero della gioventù, nell'avventura della vita.²²² Nella lettera a Ruth, Celan descrive la sua decisione di restare fedele, di cercare sempre l'umanità a fronte delle ingiustizie e delle catastrofi della storia e dell'esistenza. Il poeta si lancia, dunque, «aufrichtig und überzeugt» (e cioè col cuore, in maniera onesta e sincera, con rettitudine e convinzione) letteralmente nell'arena, a partire da queste poesie, facendo della sabbia del campo il materiale delle poesie di *Der Sand aus den Urnen* (1948), campo di battaglia per *Ein Krieger* e *Urnenfeld* allo stesso tempo, ospitante le esperienze e i traumi, gli amori e le lacrime e perfino le ceneri dei morti nei crematori.

Nel finale di *Aubade*, chi prende la parola ha però la consistenza di un'ombra, che si affievolisce dentro all'incendio fino a estinguersi come una fiaccola nelle mani del Tu (vv. 10-11). A questo punto il «Dunkel» formulare sembra assumere una qualità diversa rispetto a quello pronunciato in apertura della poesia, luogo cui inevitabilmente si torna per una rilettura “da capo” di quel verso apparentemente identico all'ultimo. La prima quartina descrive le circostanze, è la soglia che immette nella scena dove Io e Tu temono insieme l'arrivo del giorno e la separazione; la quartina centrale esibisce le lacrime dei due che si incontrano nel pianto, sul finire di una veglia che l'aspirante cavaliere non ha attraversato da solo. A partire dal “dialogo” nelle lacrime, dalla ricezione attiva che l'Io fa del Tu, con le mani-brocca, si innesca un processo che, tra la fine della seconda e l'inizio della terza strofa, conduce la brocca a riversarsi, e il Tu a esprimersi (da *ex-premère*, e cioè premere da dentro a fuori) poeticamente.

Alla cognizione del dolore si perviene passando attraverso le lacrime e per l'oscurità di una notte *à deux*, i cui tratti si illuminano col chiarore fino a imporsi lucidamente alla coscienza e nel linguaggio. A questo punto, colui che parla si congeda davvero dalla compagna e dal sé stesso piangente, tracciando distanze nominali («là oltre» e «qui»), fino a sparire. La tanto temuta separazione dal Tu – che è colui che vede e sente parlare l'altro Tu e pronuncia: «Du nennst» – avviene, di nuovo, con gli occhi asciutti e nelle parole, proprio a partire da quel “tu chiami” che aggiunge valore ai segni «Drüben» e «Hier». Il buio finale è perciò, forse, più oscuro del primo, perché interiorizzato e mediato da una doppia coscienza, che è quella dei due “Tu” in dialogo l'uno con l'altro, come chi scrive e chi legge. «Nichts ist schwärzer als der leuchtende Morgen der Erinnerung», scrive Celan in un aforisma di *Gegenlicht*.²²³ La ripetizione del verso iniziale «Im

²²² Wiedemann riconduce il lessico, lo stile e l'immaginario guerresco tardomedievale di *Ein Krieger* alla ballata rilkiana *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. NKG, *Kommentar*, p. 659.

²²³ M 10s.

Dunkel nur bekenn ich mich zu dir», assume allora – e solo a questo punto – un valore programmatico: dalla notte non si può prescindere per scrivere, per dichiararsi, professarsi adepto di un Tu, che è insieme l'amata lontana e la madre morta, ricordate entrambe in un rito po-etico a partire dal quale si continuerà a scrivere, a vivere, e amare «von Dunkel zu Dunkel».²²⁴

2. *Aequinoctium*: La misura delle brocche

Abbiamo visto come in *Aubade* il «Krug» fosse il contenitore di una patita e compartecipata espressione po-etica. In questo paragrafo osserveremo, invece, un'altra poesia dei *Gedichte*, *Aequinoctium*, che segue *Aubade* di due posizioni e sviluppa, in maniera simile, ma autonoma rispetto a quest'ultima, un tipo di figuratività legata ai recipienti che, ancora una volta allude al modo di concepire e di fare poesia proprio del giovane Celan. Nel medesimo snodo cruciale dell'esistenza del poeta, un Io lirico si troverà, infatti, a destreggiarsi tra tensione e spinta risolutiva, equilibrio e dismisura, finché il destino turbolento dell'Io non diverrà determinante per la comunicazione finale dei “vasi” di Io e Tu e per l'Io che scrive. Leggiamo:

AEQUINOCTIUM

»Und in den Nächten, süß vom Herbstgestirn,
wird mein Herz stürzen, deines aber schweben;
dein Weg sich klären, meiner sich verwirren,
mein Aug verlöschen, deines sich beleben;

die Blüte trocknen und die Wurzel blühen;
der Berg sich auftun und die Schlucht sich schließen,
ein Arm versagen, einer sich bemühen,
ein Maß sich leeren, eines überfließen;

mein Traum versickern und dein Traum sich staun,
die Träne reden und die Träne schweigen,
mein Blut nicht glauben und dein Blut vertraun,
mein Mund sich weigern und dein Mund sich neigen...«

»Ach, dieser Nacht gehört von deinen Sternen keiner?«

»Sie warten bis dein Krug sich füllt wie meiner«.²²⁵

²²⁴ Espressione che appare nella lettera sopra citata di Celan a Ruth Kraft del 2 agosto 1942 («Der Weg von Dunkel zu Dunkel»; cf. tav. 2), con la quale il poeta designava quella medesima “via” intravista al mutare della propria vita in “amarezza”. «Von Dunkel zu Dunkel» compare anche al verso 3 della poesia *Halbe Nacht (Mohn und Gedächtnis*; NKG 35), e verrà ripresa anche come titolo di un componimento di *Von Schwelle zu Schwelle* (NKG 72), raccolta che ricalca anche nel proprio titolo la struttura del sintagma giovanile, ripensando poetologicamente le parole e il tempo trascorso, nonché il cammino di vita e poesia intrapreso fino a quel momento e da quel momento in poi.

²²⁵ NKG 346.

La poesia *Aequinoctium* è la terza del ciclo “Drüben”. La sua disposizione all’interno del ciclo, e della raccolta nel suo insieme, sembra sottostare a una legge di natura stagionale: essa è infatti dominata da un cielo d’autunno, appare dopo *Die Frühlingschönen* e prima di *Winter*, poesia che conclude la sezione successiva, “Blumen”. Il componimento corrisponde formalmente a un sonetto inglese, che definiremmo, però, *dialogato*, vista la presenza del discorso diretto, introdotto da virgolette, e di un interlocutore il quale, intervenendo al verso 13, rompe il tradizionale distico conclusivo del sonetto, separandolo in due metà.²²⁶ La struttura dialogica, resa esplicita dalle virgolette, vede l’alternarsi dei discorsi di un Io (prime tre quartine e verso 14) e di un Tu che interrompe il monologo dell’Io attraverso un’interrogativa diretta, a cui l’Io risponde nel verso risolutivo. La tradizionale forma-sonetto non risulta particolarmente stravolta dagli interventi dell’autore,²²⁷ ma sul piano retorico e tematico si nota una forte insistenza sul paradosso e sul contrasto di alcune immagini, tenute assieme da una struttura discorsiva fondamentalmente oppositiva.

Già il titolo introduce nel vivo della questione: l’equinozio, in tedesco *Tagundnachtgleiche* o *Äquinoktium*, in base alla designazione latina di *aequa nox*: “notte uguale (per durata) al dì”, è un fenomeno astronomico che si fa corrispondere ai giorni del 21 marzo e del 23 settembre del calendario civile, durante i quali il Sole si trova allo zenith dell’Equatore. In questi giorni, che determinano nell’emisfero boreale rispettivamente l’inizio della primavera e dell’autunno, in ogni punto della terra la durata del periodo diurno equivale perfettamente a quella del periodo notturno. Anticamente, in corrispondenza dell’equinozio d’autunno, il sole si trovava nella costellazione della bilancia, intersecando l’orbita terrestre nel cosiddetto “punto della Bilancia” o punto “omega”. Per questo motivo in tedesco la prima costellazione visibile nel cielo autunnale viene chiamata anche *Herbstgestirn*.²²⁸ La poesia si apre, dunque, su un notturno dominato dal segno della Bilancia, circostanza che, insieme al titolo, sembrerebbe far da cornice a un quadro astronomicamente armonico.

Contrariamente ai “dolci” disegni astrali, però, l’equilibrio tra Io e Tu è compromesso quanto l’alba di *Aubade*. Nello spazio-tempo di *Aequinoctium*, giorno e notte assumono le stesse

²²⁶ Sul “sonetto dialogato”, si veda: Franco SUITNER, *Sul sonetto dialogato nella poesia italiana delle origini*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 5 voll., Olschki, Firenze, 1983, vol. I, pp. 93-109.

²²⁷ Sulle forme poetiche dell’opera giovanile di Celan, rimando ai già citati Wiedemann, *Antschel Paul*, op. cit. e Bekker, *Paul Celan: Studies in His Early Poetry*, op. cit.

²²⁸ Cf. “Herbstgestirn”, in *DWDS*, <<https://www.dwds.de/wb/dwb/herbstgestirn>>, ultimo accesso: 21.09.2023. Cf. anche Liska, che, però, fonda la sua interpretazione sul fenomeno del solstizio (*Sonnenwende*) e non dell’equinozio (*Die Nacht der Hymnen*, p. 93).

caratteristiche d'inquietante dismisura che abbiamo osservato nelle immagini della "pallida sera" e della notte che si interra nel giorno di *Ferne*, nonché nel "buio" che fa da presupposto al mattino di *Aubade*. Come in *Ferne* e *Aubade*, il Tu di *Aequinoctium* sembra intrattenere con l'Io lirico un rapporto amoroso, di reciproco coinvolgimento emotivo. Lo stato emozionale di Io e Tu, però, non è lo stesso: a partire dalla prima strofa e durante le tre quartine, la successione dei verbi all'infinito, tutti retti dal «wird» del verso 2, descrivono da una parte un imminente tracollo del primo soggetto e, dall'altra, una speranzosa risoluzione dei conflitti per il Tu. La serie di parallelismi su cui si tiene ciascuna strofa è rinforzata al livello ritmico dalle cesure (accompagnate graficamente da virgole), che dividono in due parti l'unità ritmica di ciascun verso, posizionandosi esattamente a metà di ogni terzo piede giambico. L'unica eccezione è costituita dal verso 13, che interrompe la regolarità del pentametro, mobilitando 6 accenti tonici, invece di 5, e corrisponde strutturalmente alla presa di parola del Tu.

Il componimento, che si apre con un «Und», sembra configurarsi come uno stralcio di conversazione, la quale viene proseguita da un Io che constata una situazione di imparità e squilibrio sul piano personale e cosmico. Nella prima e nella terza quartina, così come nel verso finale, ha luogo un confronto diretto tra i destini individuali di Io e Tu, cui si allude tramite immagini legate alla sfera corporea («Herz», «Aug», «Träne», «Blut», «Mund»), o più genericamente esistenziale («Weg», «Traum»); mentre la seconda strofa rileva alcuni paradossi naturali (vv. 5-6) e azioni apparentemente comuni, legate alla sfera agonistica o della lotta («ein Arm versagen, einer sich bemühen», v. 7), oppure derivate dall'osservazione di oggetti ordinari («ein Maß sich leeren, eines überfließen», v. 8). In alcune specifiche notti (dell'autunno del 1942, probabilmente), che l'Io avverte come un periodo di non ritorno, Io e Tu portano avanti un dialogo incentrato sulla constatazione di una dolorosa disarmonia, apparentemente senza rimedio, visto che, come suggerirebbe l'interazione finale, la brocca (di lacrime) del Tu non può e forse non potrà mai riempirsi quanto quella dell'Io.

L'immagine del *Tränenkrüglein* torna, come in *Ferne* e *Aubade*, per caratterizzare lo stato di sconvolgimento emotivo dell'Io, circostanza che assume anche qui un chiaro valore poetologico. Osserviamo la dinamica inscritta nelle immagini della poesia, cercando di scavare a fondo nei significati che queste evocano, a partire dal fenomeno e dalla simbologia legata all'equinozio, titolo parlante sotto diversi aspetti. Nel cielo d'autunno, nel segno della bilancia, non c'è stallo, anzi: l'*armonia mundi* sembra risultare da un bilanciarsi esasperato tra eccessi

opposti, d'ispirazione rilkiana per Hugo Bekker,²²⁹ o di chiara derivazione biblica per Vivian Liska.²³⁰ Restando accanto al testo, però, adottando cioè un punto di vista che privilegi la pragmatica conversazionale e l'entità delle informazioni scambiate, possiamo constatare come la scena, avente luogo probabilmente all'aperto, veda i due colloquianti impegnati nell'osservazione del cielo, consapevoli dell'intera gamma di significati che questo atto comporta.

Dal rafforzamento di un legame romantico alla necessità di orientarsi in mare o nel deserto, in assenza di bussole e orologi, gli uomini si servono delle stelle sin dai tempi più antichi per muoversi sulla superficie terrestre, per interpretare le circostanze della vita e prevedere il destino di intere civiltà. La presenza della costellazione autunnale in *Aequinoctium* è rilevante sotto diversi aspetti: la Bilancia era una costellazione fondamentale per i Romani: «L'Italia appartiene alla Bilancia, il segno che più le si addice. Sotto di lei sia Roma che la sua sovranità sul mondo furono fondate», si legge negli *Astronomica* di Marco Manilio. Lo scrittore latino descrisse la Bilancia come «il segno nel quale le stagioni sono in equilibrio, e le ore del giorno e della notte combaciano» (ibid.). Ma l'idea di una bilancia in questa zona non nacque con i Romani, secondo la ricostruzione dello storico Gwyneth Heuter. Già i Sumeri sembravano infatti conoscere questa parte di cielo come *ZIB-BA AN-NA*, la “bilancia del cielo”, attorno al 2000 a.C. Di qui sorse l'opinione che i Romani avessero adottato il simbolo, l'unico dello zodiaco a rappresentare un oggetto inanimato, mutuandolo non dalla tradizione greca, ma da un'epoca anteriore, con lo scopo di associarla alla figura confinante, la Vergine, che s'identificava con Diche o Astrea, la dea della giustizia. In questo modo, i piatti che formano la Bilancia poterono facilmente essere associati a quelli che la dea tiene sollevati, fornendo, così, al mito fondatore della città di Roma un'ulteriore argomentazione teleologica.²³¹

Non sappiamo cosa Celan conoscesse di queste storie, ma gli anni della sua formazione scolastica – che includeva anche lo studio della cultura latina, almeno dal 1934-1935²³² – non erano molto lontani quando la poesia fu scritta. Non stupirebbe, d'altronde, se la sua viva curiosità intellettuale lo avesse portato a informarsi autonomamente sui miti e le leggende legate alla simbologia delle costellazioni. Molte poesie dell'epoca lasciano, infatti, trasparire il grande interesse del giovane per il tema, come leggiamo nel manoscritto di *Sternenlied*, corredato di un

²²⁹ Bekker, *Paul Celan: Studies in His Early Poetry*, p. 37.

²³⁰ Che fa riferimento a un «christliches Gedankengut» legato al passo di Isaia 40,4: «wird der Berg sich auf tun und die Schlucht sich schliessen» e al suo parallelo in Giovanni 3,30: «Er muss wachsen, ich aber muss abnehmen». Liska, *Die Nacht der Hymnen*, p. 93.

²³¹ Cf. Gwyneth HEUTER, *Star names – origins and misconceptions*, in «Vistas in Astronomy», 29 (1986), pp. 237-251.

²³² Cf. Chalfen, *Paul Celan*, p.69s.

disegno del Grande Carro, inviato a Ruth da Tăbărești per il suo compleanno nel dicembre del 1943:

ich bin doch froh, daß ich Dir ein Gedicht schenken kann, und bin doch voll Freude, weil ich glaube, daß es schön ist. / Es ist ein Sternenlied (der große Wagen, der Bogenschütze, die Leier, der Schwan, Berenikes Haupthaar (coma Berenicae) sind Sternbilder), weil auch unsere Liebe so herrlich ist wie der Nachthimmel mit den tausend Feuern.²³³

L'origine latina del nesso tra la bilancia astrale e l'idea di giustizia potrebbe spiegare perché, tra le alternative che fornisce il tedesco, Antschel avesse scelto la parola "Aequinoctium", nella grafia latina, per intitolare il componimento. Il verso 2 suggerisce, però, un altro accostamento. La bilancia era un oggetto essenziale nella religione dell'Antico Egitto: citato nel *Libro dei Morti* (capitolo 125), questo strumento veniva utilizzato nella cerimonia della psicostasia, ossia della "pesatura dell'anima" o "pesatura del cuore." Secondo l'antica credenza, dopo la morte di un suddito egizio, il dio Anubi deponeva il cuore del defunto su un piatto della bilancia, mentre sull'altro veniva posata una piuma, simbolo della Dea Maat e rappresentazione della giustizia e dell'equilibrio cosmico. Se il cuore, gravato da troppe colpe, avesse fatto pendere la bilancia dalla sua parte, il defunto sarebbe stato divorato dalla Dea Ammit, la mostruosa entità preposta alla distruzione dello spirito del condannato. Se il responso fosse stato, invece, favorevole per il defunto, Osiride avrebbe acconsentito ad ammetterlo nei Campi dei Giunchi e la persona sarebbe stata considerata "giusta di voce" o pura di animo, meritevole dunque della vita eterna dopo la morte.²³⁴

Probabilmente il giovane possedeva all'epoca una conoscenza scolastica dei riti e dei miti dell'Antico Egitto, ma il cerimoniale mitologico della psicostasia, cui pare alludere *Aequinoctium*, unitamente all'immagine della bilancia, ricorrono, come vedremo, in altri luoghi del *Frühwerk* e nelle poesie più mature. In *Aequinoctium* l'Io immagina, in un confronto serrato col proprio interlocutore, una pesatura tra cuore e cuore, dove il proprio organo risulta infinitamente più pesante di quello del Tu, che al verso 2 resta sospeso nell'aria «wird mein Herz stürzen, deines aber schweben». Anche in *Aus jenem Blick, den du mir oft verwehrst*, poesia appartenente alla medesima raccolta, avviene lo stesso rituale, eseguito in una sera e dalla Sera: «Den Widerspruch der Herzen legt er [der Abend] auf die Waage».²³⁵ Ad appesantire il cuore dell'Io di *Aequinoctium*

²³³ Cito da Wiedemann, NKG, *Kommentar*, p. 1043. Il manoscritto della poesia è riprodotto in Miglio, *Ricerca*, p. 130.

²³⁴ Cf. Jan ASSMANN, *Tod und Jenseits im alten Ägypten*, Beck, München 2001.

²³⁵ NKG 341.

sembra essere la vicinanza della morte e, forse, quell'impulso autodistruttivo, conseguente alla perdita della madre, il quale pervade diversi luoghi dell'opera giovanile e conclude con impressionante chiarezza la poesia *Winter*: «Was wär es, Mutter: Wachstum oder Wunde – / versänk ich mit im Schneewehn der Ukraine?». ²³⁶ A un velato proposito autolesionista è fatta allusione anche in *Am Brunnen*, poesia scritta sempre a Czernowitz e fatta poi confluire in *Der Sand aus den Urnen*. Qui un soggetto è incerto, in apertura del componimento, sull'esito del compito che deve affrontare, vista la debolezza che avverte al livello delle ginocchia:

AM BRUNNEN

Wie heb ich sag, auf brüchigen Gelenken
den Krug voll Nacht und Übermaß?
Versonnen ist dein Aug von Angedenken;
von meinem Schritt versengt das hohe Gras.

Wie dir das Blut, wenn Sterne es befielen,
ward mir die Schulter einsam, weil sie trug.
Blühst du der Art von wechselnden Gespielen,
lebt sie der Stille aus dem großen Krug.

Wenn sich die Wasser dir und mir verfinstern,
sehn wir uns an – doch was verwandeln sie?
Dein Herz besinnt sich seltsam vor den Ginstern.
Der Schierling streift mir träumerisch die Knie. ²³⁷

L'Ich si trova a dover sollevare una brocca di “notte” e “dismisura”, a dover farsene carico e a camminare con essa, mentre al Du, sembra di nuovo esser stata risparmiata la medesima sorte. Le sue azioni, infatti, e i suoi pensieri sono caratterizzati da “leggerezza” (vv. 3 e 7) e non c'è corrispondenza, nemmeno qui, tra i sentimenti dei due. Un dialogo si percepisce appena nel fugace incontro degli occhi («sehn wir uns an», azione contratta anche nel monosillabo – «sehn» – in cui è ridotto il “guardarsi”), subito contraddetto da un «doch» e dallo scioglimento finale in cui Io e Tu percorrono, di nuovo, strade diverse, tra piante mortifere l'Io, che osserva la venefica cicuta sfiorargli le ginocchia, e davanti alle ginestre il Tu che riflette in modo “strano”. Il carico di dolore trasportato dall'Io lo appesantisce al punto che l'erba risulti marchiata dal suo passo. Il dolore è contenuto in una grande brocca, sostenuta da una spalla, sola perché il soggetto percepisce lo squilibrio del proprio corpo, incurvato e pendente da un lato, stanco come l'Io di *Müdigkeit*: «Du,

²³⁶ NKG 351.

²³⁷ NKG 14.

Versunkenheiten alle/ sammelnd in dem großen Krug,/ sieh nicht hin, wie ich zerfalle/ in die Tiefe, die mich trug» (NKG 359; vv. 5-8).

Pensosità e trasognatezza costituiscono in *Müdigkeit* il contenuto della grande brocca con cui il Tu si appresta a confortare l'Io («Du, Versunkenheiten alle/ sammelnd in dem großen Krug»; vv. 5-6). L'Io tuttavia si sfalda, letteralmente, si disgrega sotto il peso della profondità del proprio patimento («siehe nicht, wie ich zerfalle/ in die Tiefe, die mich trug»; vv. 7-8), causato forse dal pensiero della casa lontana («wohin sinkt mein rotes Land?», v. 4). Analogamente a quanto accade in *Beim Wein* (cf. *supra*, p. 48), nell'ultima quartina di *Müdigkeit* traspare un'ebbrezza velatamente colpevole, in cui il soggetto ha desiderato disgregare anche la propria coscienza («In der Welt aus Rausch und Reben/ der ich dien und nicht mehr taug», vv. 9-10) e che lo conduce, infine, a confrontarsi con quel Tu, tramite il quale egli riacquista la lucidità e la chiara visione di vita e di morte («bleibt dein braunes Haar mein Leben,/ und mein Tod dein grünes Aug»²³⁸). In *Müdigkeit* la grande capienza dell'otre si sovrappone alla profondità del dolore dell'Io: è la «Tiefe» a definire il suo moto e addirittura a trasportarlo, invertendo la millenaria usanza di portare otri e anfore sul capo, oppure a spalla. Opponendosi all'azione contenitiva della brocca del Tu, la «Tiefe» dell'Io esprime un contenuto paradossalmente incontenibile, che determina il collasso dell'Io stesso, disciolto in lacrime molto più corrosive e più copiose di quelle del Tu.

Di lacrime in eccesso ve ne sono, come abbiamo visto, anche nella poesia *Am Brunnen*. Queste, raccolte in una brocca piena fino all'orlo, si sono originate in una notte e nella dismisura («den Krug voll Nacht und Übermaß»), per ordine di stelle («wenn Sterne es befielen», v. 5) che, ricalibrando ogni misura, hanno distribuito un peso troppo gravoso sulla spalla portante dell'Io, il quale soffre di un dolore non condiviso, perché non compreso, forse, materialmente, nella brocca di qualcun altro. La pesantezza della brocca è una caratteristica cardine nelle due poesie, le quali esibiscono, nella rima «Krug [...] trug» (*Müdigkeit*, vv. 6-8) e «trug – Krug» (*Am Brunnen*, vv. 6-8), in posizione identica (quartina centrale), una delle funzionalità primarie del recipiente, il quale è in entrambi i casi di nuovo *gekränkt* dall'eccezionalità dell'utilizzo che se ne sta facendo. Le lacrime sono troppo pesanti per essere trasportate, il dolore non può depositarsi altrove, il piatto della bilancia pencola pericolosamente da una parte sola.

Contrariamente al *Befehl* delle stelle di *Am Brunnen*, l'ordito astrale di *Aequinoctium* sembrerebbe imporre l'equilibrio, contraddicendo, perciò, come uno scherzo del destino, le amare vicende dei due protagonisti. Il Tu interviene per chiedere all'Io se nessuna delle sue stelle

²³⁸ NKG 359.

appartenga a questa notte, il che potrebbe significare, da una parte, includendo un dato biografico, che l'indole combattiva del Sagittario – segno zodiacale di Celan, nato il 23 novembre – non riesce a rassegnarsi, pur nella sofferenza, all'ideale di giustizia non oppositiva offerta dal mite cielo della bilancia.²³⁹ D'altro canto, la domanda «“Ach, dieser Nacht gehört von deinen Sternen keiner?”» (v. 13) sembra alludere alla specifica configurazione astrale dello «Herbstgestirn» e, dunque, alla concretezza dell'oggetto che rappresenta. La giustizia, di fatto, è assente perché non trova corrispondenza nella fattualità degli eventi. Questa assenza grava sulla poesia come una domanda fondamentale posta dal Tu, mentre questi ascolta l'Io constatare fino a che punto il mondo sia fuor di sesto. Il verso finale, allora, sembra proporre una soluzione, proiettata nel futuro, in cui il livello di pienezza della brocca del Tu raggiunga quello della brocca dell'Io. Ciò può avvenire, come abbiamo osservato nei componimenti circostanti, in seguito a un pianto a due, per aver accolto – in questo caso il Tu e non l'Io come in *Aubade* – le lacrime provenienti da una brocca strabordante, per aver dialogato, per aver condiviso un contenuto reale. Giustizia cosmica e personale possono fondersi nel momento in cui un soggetto-recipiente percepisca la presenza dell'altro e crei lo spazio necessario a farlo esistere dentro di sé.

Come in *Aubade*, questa particolare istanza dialogica “tra recipienti” rivela la presenza di un pensiero autocritico dell'Ich autoriale e lirico e di una riflessione meta-poetica. Come abbiamo mostrato nella nostra “Introduzione”, in un recipiente, nella stessa parola *Gefäß*, è inclusa la possibilità di contenere gli affetti e di formare, attraverso il linguaggio, l'informe (derivato da *fassen*, come da *capio* il “recipiente”). L'ampia gamma dei significati che si concentrano nella parola *Gefäß* varia, dunque, dalla capacità di autocontrollarsi alla delimitazione di un contenuto, dal concepimento di una forma alla strutturazione di un pensiero. Nel passaggio dalle lacrime alla poesia, *Aubade*, *Aequinoctium*, già *Ferne*, e molti altri componimenti giovanili di Celan, si servono di brocche, di forme primarie ed estremamente semplici di contenitori, di oggetti avvolgenti e accoglienti, che delimitano uno spazio e si lasciano occupare da liquidi e sostanze di scambio, elementi reali prima che simbolici, come l'acqua e il vino, l'olio e le lacrime. Terminare il pianto in un testo-recipiente è un gesto dagli antenati illustri, come abbiamo accennato. L'otre in cui Davide ha riversato le proprie lacrime era l'orecchio di Dio, ma anche il testo stesso, salmo e canto, libro che raccoglie le sofferenze del popolo d'Israele, lacrima dopo lacrima. Nel discorso altamente polarizzato di *Aequinoctium*, è possibile osservare «die Träne reden und die Träne schweigen» (v

²³⁹ L'immagine ricorre in altre poesie del *Frühwerk* e dell'opera più matura, in cui si allude al Sagittario anche solo attraverso le immagini dell'arco e della freccia. Cf. *Sternenlied* NKG 355; *Sibirisch* 148; *Beim Hagelkorn* NKG 182; *Hüllen* NKG 245.

10) all'interno di una dinamica al limite tra equilibrio e dismisura, dove la lacrima che parla è da leggersi sullo stesso piano delle azioni dell'Io, poste anaforicamente all'inizio dei versi 9, 11 e 12 e introdotte da «mein».

Il “mio sogno” si infiltra e lentamente si disperde, il “tuo” si accumula, ristagna; la lacrima parla, la lacrima tace, il “mio sangue” è incredulo, il “tuo” ha fiducia, la “mia bocca” si nega, la “tua” è protesa e domanda, si china al verso successivo per ricevere quanto l'Io ha da dare e da dire e, infine, dice. Io e tu, in comunicazione fisica, orante e lacrimosa, si arrendono all'effluvio di cui l'Io annuncia l'avvento e che avviene davanti agli occhi del lettore, come un flusso discorsivo e meta-poetico, una conversazione concreta tra Ich e Du che rispecchia al livello tematico la struttura dialogica di *Aequinoctium*. L'atto di parola avviene, come in *Aubade*, dopo il superamento di una soglia di lacrime. Il verso finale sembra preannunciare una situazione di equilibrio tra gli amanti, tramite una possibile riconciliazione degli opposti («Sie warten bis dein Krug sich füllt wie meiner»), eppure la poesia allude a un altro tipo di attesa, connessa allo strabordare del recipiente, all'attesa della scrittura stessa. L'Io non aspetta, in questa prospettiva, che il Tu soffra tanto quanto lui, affinché l'equilibrio cosmico sia ripristinato. Piuttosto, egli spera nella venuta di un dialogo profondo, dell'apertura di uno spazio di condivisione, offerto dall'altro, che è il Tu del poema. L'Io attende che le lacrime seguano il loro corso e debordino dal collo della brocca. Solo a quel punto egli riuscirà a parlare, e a scrivere la poesia.

2.1 L'equilibrio della bilancia

Emotivamente, l'Io lirico della raccolta *Gedichte* è troppo vicino agli eventi e non ha, perciò, ancora trovato la misura giusta per equilibrare poeticamente il piatto della bilancia dove “giace il cuore”. Nella raccolta si lamenta dappertutto un'insufficienza espressiva, come in *Winter*, dove il soggetto, rimasto fedele alla propria missione poetica e insieme alla “verità” del dolore («Ich blieb derselbe in den Finsternissen», v. 9), resiste e lotta per rimettere in sesto un'esistenza irrimediabilmente squilibrata, assieme all'armonia linguistico-musicale delle proprie parole: «Von meinen Sternen nur wehn noch zerrissen/ die Saiten einer überlauten Harfe...».²⁴⁰ L'assurdità degli eventi ha rotto le corde dell'arpa che ora produce un chiasso assordante. L'armonia lirica è compromessa: non ci sarà, d'ora in poi, più equilibrio tra i momenti di “tensione” e quelli di

²⁴⁰ *Winter*, NKG 351.

“rilascio”, tra gli accordi consonantici e i suoni dissonanti. La dissonanza non verrà “risolta” in una piacevole armonizzazione, ma resterà tale, e sempre più esplicita, nelle raccolte più mature.

La questione dell’equilibrio sonoro – *aequus* “uguale” e *libra* “peso”; *Gleichgewicht* in tedesco – è strettamente legata all’esigenza di bilanciare la solitudine con l’espressione del dolore, il silenzio con la parola, la chiusura con la possibilità per l’Io di aprirsi alla ricezione e alla cura di un Tu. Ma ciò comporta anche il bisogno, che diverrà un’urgenza a partire dall’epoca bucarestina, nonché uno dei grandi temi di *Mohn und Gedächtnis*, di conciliare la passione amorosa e l’impulso vitalistico con la fedeltà al dolore, con la necessità di rimanere sé stessi «in den Finsternissen», di permanere “nel vero”.²⁴¹ A partire da *Aequinoctium*, l’immagine della bilancia sarà ripresa molte volte nelle raccolte successive e giocherà un ruolo importante anche nella corrispondenza privata di Celan, nel proprio orizzonte speculativo e morale. In *Die Hand voller Stunden (Mohn und Gedächtnis)*, per esempio, l’idea di giustizia si lega al compito di creare una poesia che includa la memoria dei morti, che non si perda tra le maglie dell’eros, nei mercati del piacere, o tra l’ebbrezza del vino, nell’irrazionalità del sogno, o negli abissi del dolore, nel corpo fluido di un pianto disperso e non condiviso. I versi 1-5 della poesia si servono dell’immagine della bilancia a due piatti («Waage des Leids») per rappresentare un Io il cui cuore non “precipita” come in *Aequinoctium* (v. 2), ma resta leggero, della levità dei “giusti di voce” del tribunale di Osiride: «Die Hand voller Stunden, so kamst du zu mir – ich sprach:/ Dein Haar ist nicht braun./ So hobst du es leicht auf die Waage des Leids, da war es schwerer als ich.../ Sie kommen auf Schiffen zu dir und laden es auf, sie bieten es feil auf den Märkten der Lust –/ Du lächelst zu mir aus der Tiefe, ich weine zu dir aus der Schale, die leicht bleibt».²⁴²

Anche in *Die Niemandrose* l’immagine è importante: la bilancia appare in *Du hältst, so schrieb*, poesia scritta nell’aprile 1962 e pubblicata postuma, dove Celan sembra riflettere su un frammento di lettera di Nelly Sachs, in cui la poetessa, reagendo al racconto dello stesso sulle prime accuse pubbliche di Claire Goll, ha affermato: «Seien Sie getrost: Sie halten die Waage».²⁴³ Tra i materiali preparatori del *Meridian*, l’immagine delle “macerie della bilancia” – così come

²⁴¹ «Im Wahren stehen», “stare nel vero” è una formula ricorrente nella corrispondenza con le persone più vicine a Celan. Cf. ad esempio i carteggi con Gisèle Lestrange, Ingeborg Bachmann, Brigitta Eisenreich e Ilana Shmueli.

²⁴² NKG 35.

²⁴³ La poesia recita: «Du hältst, so schrieb, [...] du / hältst / die Waage. // Ich halte sie nicht. Wenn ich einst / unter die Trümmer / der Waage zu liegen komme, so / ist das schon viel». NKG 440. Celan stesso rimanda, in un appunto, all’origine dell’espressione: «Aus einem alten Brief X/: Du sagst, ich hielte die Waage... Ach, ich halte sie nicht. Wenn ich einst unter die Trümmer der Waage zu liegen komme, ist das schon viel . . . / X An Nelly Sachs, vor ihrer Reise nach Zürich...». Nella menzionata lettera di Nelly Sachs dell’11.05.1960, la poetessa reagisce al racconto di Celan sulla prima pubblicazione di Claire Goll sul *Baubudenpoet* (GA 251-259). Cf. Paul CELAN, Nelly SACHS, *Briefwechsel*, Suhrkamp, Frankfurt a. M 1993, p. 39. NKG, *Kommentar*, p. 1093.

comparirà nella poesia del 1962 – si inserisce tra le maglie del discorso poetologico, subito dopo il concetto di «Hoffnung», legato alla possibilità di parlare in «fremdster Sache», e dunque di poter dialogare con un Tu sostanzialmente assente, in una lingua poetica pericolosamente confinante col silenzio:

* Das Gedicht denkt jederzeit, daß wir vielleicht schon morgen unter die Trümmer der Waage zu liegen kommen, auf der wir hätten gewogen werden können; möchten es doch, zu dieser Hoffnung versteigt es sich, die Trümmer einer Waage sein!

* Was sich hier zu sagen versuche, geht an manchem zu Wägendem und Erwägendem vorbei; es möchte nur die Richtung der eben genannten Hoffnung behalten.²⁴⁴

Il soggetto scrivente, che “pesa” e “soppesa” le parole che ha da dire, immagina ancora nel 1960 una poesia consapevole della rottura della bilancia, della dimissione, forse, di una forza divina reggente che fonda e giustifica gli equilibri del mondo. La poesia sa che “noi” già domani potremmo giacere sotto le macerie di tale bilancia, e perciò ha la pretesa di assurgere, lei con “noi”, a bilancia stessa, pur frantumata. Lontano dall’affermare una sorta di relativismo etico, Celan ribadisce la validità di un’unica legge, universale perché situata in ciascun individuo, che è la «legge del cuore».²⁴⁵ Ribaltando, in apparenza, i ruoli di cuore e bilancia del rito egizio, l’“altezza del cuore” diventerà, in una poesia successiva, *Die Unze Wahrheit (Fadensonnen)*, il luogo dove si costituisce la giustizia:

DIE UNZE WAHRHEIT tief im Wahn,

an ihr
kommen die Teller der Waage
vorübergerollt,
beide zugleich, im Gespräch,

das kämpfend in Herzhöhe
gestemnte Gesetz,
Sohn, siegt.²⁴⁶

L’immagine della bilancia si lega in questa poesia alla tematica della resistenza ebraica, che pervade tutto il primo ciclo di *Fadensonnen*.²⁴⁷ Come si legge in una lettera a Gisèle del

²⁴⁴ TCAM 58s.

²⁴⁵ «Gesetz des Herzens» è un’espressione che Celan utilizza in una lettera a Jean Starobinski del 29.03.1965: «Mon père était un juif selon la loi du coeur (et non selon le rite); vous appartenez à cette même communauté et je m’y sens aujourd’hui plus fortement rattaché», v. PC/ GCL, II, p. 261 (nota 4).

²⁴⁶ NKG 231-232.

²⁴⁷ Cf. *Wer herrscht?*; *Die Spur eines Bisses*; *Sichtbar*; *Die Unze Wahrheit*; *Lyon, Les Archers*; *Wo bin ich*; *Lebe-Käuzchen, dein Schrei* e *Da bist du nun, wieder*. NKG, *Kommentar*, p. 899.

settembre 1965, è importante per Celan trasmettere al figlio Éric “l’ebraismo del cuore”: «vous porterez, comme moi et notre fils Éric, le judaïsme dans le cœur, le vrai», ossia un’etica religiosa fondata sul rispetto reciproco («tu auras de la religion et tu respecteras celles des autres, tu seras un bon juif»).²⁴⁸ Essere un “vero ebreo” significa per Celan rispettare la diversità dell’altro e aprirsi al *Gespräch*, che è il «Gesetz» del cuore, dove le opposizioni, «kämpfend», sono soppesate a peso di verità sui due piatti della bilancia, come nella moralità dell’Io e del Tu. La ricerca della verità e la resistenza ebraica, la fedeltà a una missione e a un’etica della scrittura sono le idee evocate, in alcune poesie del periodo, dall’immagine della *Waage*, oggetto che misura la dirittura morale del soggetto che lo impiega e insieme la capacità di persistere nella *rivolta*, sulla «rebellische Waage» di cui si legge in una poesia del *Nachlass*, intitolata *Für Eric*.²⁴⁹ All’oggetto bilancia Celan si interessò molto concretamente e nel maggio del 1964 egli acquistò un esemplare d’antiquariato in un mercato delle pulci di Amsterdam (tav. 6) il quale, tuttavia, per ironia della sorte – *habent sua fata res* – sarebbe stato trafugato dalla sua residenza di Moisville verso la fine degli anni Novanta.²⁵⁰

Ma tornando alla “giustizia” della Bilancia di *Aequinoctium*, e soppesando fino all’ultima le immagini evocate da tale strumento celeste, che fallisce nell’armonizzazione del dolore, ci sembra interessante notare come il verso finale, dove le stelle dell’Io attendono che la brocca del Tu si riempia quanto la propria («Sie warten bis dein Krug sich füllt wie meiner»), richiami alla mente anche un altro tipo di strumento di misurazione, e cioè la *Schlauchwaage*. Questo tipo di “bilancia”, utilizzata in campo edilizio, si serve del principio dei vasi comunicanti per misurare il livello dell’acqua all’interno di due recipienti lontani fra loro, le cui cavità sono rivolte verso l’alto. Proprio in virtù del suo funzionamento, la *Schlauchwaage* ben si sposa con la dinamica comunicativa e poetologica, descritta dall’interazione dei fluidi nei recipienti, che struttura questo e molti altri componimenti di Celan dei primi anni Quaranta, dove le brocche sono aperte sotto a un cielo notturno in attesa della venuta di un Tu, come in *Aequinoctium*, ne segnalano la scomparsa, come in *Ferne*, o sono variamente influenzate dai fenomeni esterni, naturali o di origine antropica, innocente o dolosa, come abbiamo accennato nel corso dei paragrafi precedenti. Ai *vasi comunicanti* come metafora Celan farà, però, riferimento soprattutto negli anni Sessanta,

²⁴⁸ PC/GCL 280 e 281.

²⁴⁹ NKG 498.

²⁵⁰ Badiou, *Bildbiographie*, p. 303. «[Bl.] 3 / Amsterdam, 25. Mai / Kleine Waage gekauft / Rijksmuseum, Rembrandt, Vermeer – Dürer, Radierungen / [...] Sanduhr 18. Jhdt. gekauft» (Notizheft 1964, Nh 10, 25. Mai). Oltre che nelle poesie già menzionate, l’immagine della «Waage» si lega a un’ideale di giustizia anche in *Schwermut (Frühwerk)* e *Königsschwarz (Frühwerk)*.

a ridosso della sua più nota formulazione di poesia come *Gespräch*. Nel paragrafo che segue tratteremo, pertanto, un breve percorso di questa *Denkfigur* negli scritti celaniani, interrogandoci sulla natura dell'(im)possibile incontro con la poetica surrealista di Breton, così come è formulata ne *Les Vases communicants* e, infine, sul senso più propriamente celaniano di questa figura poetologica ricorrente.

2.2 *Les Vases communicants* vs. «Die Liebe und ihre Behältnisse»

Fu a partire dal suo arrivo a Bucarest nel 1945 che Celan venne a contatto con alcune cerchie di surrealisti romeni e austriaci.²⁵¹ L'engagement più diretto del poeta nelle pratiche artistiche promosse dall'avanguardia si riscontra nelle *Fingerübungen* o *Etüden*, brevi testi in prosa scritti a Bucarest dai quali traspare la natura *ingenua* del rapporto di Celan con lo sperimentalismo e la libera inventività surrealista, eminentemente congeniale alle esigenze espressive del giovane, come egli stesso avrebbe rivendicato anni dopo: «im Surrealismus war mancherlei», ossia il principio per cui: «les jeux ne sont pas encore faits – ein jede echte dichterische Intention begleitender Gedanke».²⁵² Dopo il 1947, a Vienna, Celan continuò a frequentare diversi ambienti surrealisti: grazie all'amicizia con il poeta Otto Basil, curatore insieme a Max Hölzer della rivista letteraria d'avanguardia *Plan*, dove apparivano le ultime tendenze provenienti dalla Francia, egli poté pubblicare nel 1948 diverse poesie successivamente confluite in *Der Sand aus den Urnen* e *Mohn und Gedächtnis*. Sempre nel 1948 uscì a Vienna *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, una raccolta di litografie dell'artista Edgar Jené,

²⁵¹ Il rapporto di Celan col surrealismo è complesso e sfaccettato; in assenza di una monografia onnicomprensiva e aggiornata sul tema, e non potendo qui approfondire la quesitone come converrebbe, rimandiamo ai seguenti studi: Adelheid REXHEUER, *Sinnsuche und Zeichen-Setzung in der Lyrik des frühen Celan, Linguistische und literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu dem Gedichtband 'Mohn und Gedächtnis'*, Bouvier, Bonn 1974; Lieselotte Anne PRETZER, *Geschichts- und sozial-kritische Dimensionen in Paul Celans Werk. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung avantgardistisch-surrealistischer Aspekte*, Bouvier, Bonn 1980; George GUȚU, *Die rumänische Koordinate der Lyrik Paul Celans*, Tesi di dottorato, Leipzig 1977 [ripubblicata, in forma rivista e ampliata nel 2020 col titolo di *Celianiana*, 2 voll, op. cit]; Barbara WIEDEMANN-WOLF, *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Niemeyer, Tübingen 1985; Dorothee KOHLER-LUGINBÜHL, *Poetik im Lichte der Utopie*, Peter Lang, Bern 1986; Sabine KÖNNEKER, *„Sichtbares, Hörbares“*. *Die Beziehung zwischen Sprachkunst und bildender Kunst am Beispiel Paul Celans*, Aisthesis, Bielefeld 1995. Axel GELLHAUS, *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer*, eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich [10. Mai bis 26. Oktober 1997 Schiller-Nationalmuseum Marbach, Ende Januar bis Mitte März 1998 Stadthaus Zürich], Deutsche Schillergesellschaft, Marbach a. N. 1997; Peter GOBENS, Marcus G. PATKA (a cura di), *„Displaced“*. *Paul Celan in Wien 1947-1948*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001; Ute HARBUSCH, *Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*, De Gruyter, Göttingen 2005; Florence PENNONE, *Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik*, Niemeyer, Tübingen 2007.

²⁵² TCAM 159. Wiedemann, *Antschel Paul*, p. 122.

accompagnata da uno scritto introduttivo di Celan sul rapporto tra creazione artistica e Storia;²⁵³ mentre nel 1950 apparvero sulle *Surrealistische Publikationen*, curate da Jené e Hölzer, sei poesie scritte nel 1948 e poi raccolte in *Mohn und Gedächtnis*.²⁵⁴ L'incontro più profondo e duraturo con le poetiche del movimento avvenne, però, nel campo della traduzione: tra il 1945 e il 1947 Celan tradusse, infatti, alcuni passi del *Capital de la douleur* di Paul Éluard e negli anni successivi – fino ai tardi anni Sessanta – il poeta si sarebbe confrontato coi testi di Apollinaire, Goll, Desnos, Aragon, Césaire e ancora Éluard.²⁵⁵

Come abbiamo visto nel nostro “Stato dell’arte”, fin dai primi anni Cinquanta la critica ha accolto *Mohn und Gedächtnis* in maniera controversa, tanto a destra (Holthusen e Blöcker) quanto a sinistra (Rühmkorf, la *Gruppe 47*). Quasi tutte le recensioni dell’epoca – anche quelle più imparziali – salutavano nella raccolta la “magia linguistica” di un surrealista “controllato”, il rapporto nuovo o reinventato tra esperienza e realtà, l’intensità delle “visioni” celaniane, capaci di trasformare in “oracoli” le immagini della tradizione.²⁵⁶ Le maggiori criticità nel vedere associato il proprio nome al movimento d’avanguardia – aldilà delle controversie legate alle specificità del caso Goll – erano rappresentate per Celan dalla tendenza dei recensori a misconoscere il rapporto fondativo tra le poesie di *Mohn und Gedächtnis* e la realtà storica dell’Olocausto. Nei momenti chiave per la definizione pubblica del proprio credo poetico, e cioè in occasione del conferimento dei premi letterari della città di Brema e del Büchner Preis, Celan avrebbe insistito sulla complessità dei concetti di *Wirklichkeit* e di “attualità” delle immagini in poesia, i quali contraddicevano in toto il principio dell’automatismo psichico e dell’inconscio come fonte di ossimori e metafore ardite («Schwarze Milch der Frühe: Das ist kein[e] Genitivmetapher [...] das ist keine Redefigur und kein Oxymoron mehr, das ist Wirklichkeit»). Immagini e metafore

²⁵³ Paul CELAN, *Edgar Jené und der Traum vom Traume. Mit 30 Abbildungen und einer Vorbemerkung von Otto Basil*, Agathon, Wien 1948.

²⁵⁴ Edgar JENÉ, Max HÖLZER (a cura di.), *Surrealistische Publikationen*, Haid, Klagenfurt 1950.

²⁵⁵ Cf. Charlotte RYLAND, *Paul Celan's Encounter with Surrealism. Trauma, Translation and shared poetic space*, Legenda, London 2010.

²⁵⁶ Cf. la recensione di Rolf Schroers, per cui il titolo della raccolta *Mohn und Gedächtnis*, come una formula magica, «deutet daraufhin, dass der Dichter nicht das tägliche Leben, nicht die Natur, nicht die Gegenstände unserer Erfahrung besingen will, sondern, rauschhaft aus dunklem Gedächtnis, wie über Brunnen gebeugt, Orakel und Visionen in seine Dichtung hebt». Rolf SCHROERS, *Der Dichter und sein Werk*, in *Hessischer Rundfunk* (Besprechung), 11.03.1953. Anche Paul Schallück, sottolinea il legame magico, originale, nuovo o ritrovato di lingua e realtà: «Von diesen Versen ging eine Verzauberung aus, die uns überraschte. Sie sprachen von den Dingen, die wir zu kennen glaubten, aber sie sprachen oder tönnten in Worten, Metaphern und Metren, die sehr ungewöhnlich klangen in unseren Ohren, so dass sich uns die bekannten Dinge – Tod und Verhängnis, Liebe und Entzücken etwa – auf eine neue, ungeahnte Art zu erkennen gaben». Paul SCHALLÜCK, *Schwarze Milch der Frühe*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.05.1953. Mentre per Helmuth De Haas, Celan sarebbe «ein Surrealist, der seine Spontaneität kontrolliert und auf die automatische Textur verzichtet». Helmuth DE HAAS, *Mohn und Gedächtnis. Über die Gedichte von Paul Celan*, in *Neue Literarische Welt*, 13 (1953), p. 12.

traggono la propria origine da una legge di necessità, determinata dalla percezione della *Kreatur*, che giustifica e fonda il senso del manifestarsi del *mot isolé* e insieme dei costrutti al genitivo di cui abbonda la raccolta del 1952 («Genitivmetapher = Nein, ein unter Herzensnot Zueinander-Geboren-Werden der Worte»²⁵⁷).

Osservando in maniera critica l'esplicito distanziamento di Celan dai presupposti del surrealismo, in uno studio del 2010, intitolato *Paul Celan's Encounters with Surrealism*, Charlotte Ryland ha delineato i tratti di uno «shared poetic space» tra le poetiche dei surrealisti tradotti da Celan e la sua poetologia, così come si sviluppa a partire dall'*Edgar Jené* e nei discorsi di Brema e Darmstadt.²⁵⁸ Per la studiosa, *Les Vases communicants* (1932) fu lo scritto di Breton che avrebbe maggiormente influenzato la poetica dialogica celaniana, così come mostrerebbero l'*Edgar Jené*, le traduzioni di Paul Éluard e Robert Desnos, nonché diverse poesie scritte tra il 1954 e il 1967. In uno dei capitoli centrali dello studio, Ryland confronta la logica di scambio permanente tra le polarità di “passato” e “presente” e “profondità” e “superficie”, che Celan mette in relazione nell'*Edgar Jené* (cf. *infra*), con le argomentazioni fondamentali del saggio di Breton il quale, sulla base della *Traumdeutung* freudiana, intendeva dimostrare il rapporto di complementarità tra le istanze razionali e irrazionali della psiche umana. L'obiettivo di fondo dello scritto bretoniano era quello di definire il surrealismo come istanza liberatrice delle forze dell'inconscio, le quali avrebbero servito, nell'ottica marxista, il fine pratico del sovvertimento dello status quo.²⁵⁹

²⁵⁷ TCAM 158. E in un'esternazione più esplicita: «ich werde ziemlich oft des Surrealismus bezichtigt – das ist natürlich Unsinn!». Harry NEUMANN, *Wir sprachen mit dem Preisträger Celan. Literarische Auszeichnung überreicht*, in «Die Welt», 22 (1958), p. 7.

²⁵⁸ Ryland, *Paul Celan's Encounter with Surrealism*, op. cit.

²⁵⁹ Ricostruiamo brevemente: Il surrealismo bucarestino, che si manifestò principalmente nel periodo post-bellico, sorse all'interno della “seconda fase” del surrealismo, inaugurata programmaticamente da André Breton nel *Second manifeste du surréalisme* (1930) e sviluppò le proprie posizioni sperimentali e teoretiche parallelamente, ma in modo non indipendente dalle intenzioni del movimento francese degli anni Trenta e Quaranta. Un destino simile toccò al surrealismo tedesco, che si affacciò sulla scena letteraria internazionale soltanto nel secondo dopoguerra, e con scarso seguito (cf. Böschstein-Schäfer, *Éléments surréalistes dans la littérature allemande du XXe siècle*, op. cit.). La fase pre-bellica del surrealismo francese era improntata sul Manifesto del 1924, che esaltava l'automatismo psichico come meccanismo fondamentale del pensiero e della creazione artistica, la quale doveva nascere libera dal controllo della ragione e aldilà di qualsivoglia preoccupazione estetica o morale. («SURREALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer [...] le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale». André BRETON, *Œuvres complètes*, éd. par Marguerite Bonnet, 3 voll., Gallimard, Paris 1988, vol I, p. 328). Il secondo manifesto, invece, redatto dopo l'adesione di Breton al Partito Comunista Francese nel 1927, poneva l'accento sulla realtà storica, sull'impegno politico e la rivoluzione marxista e fu, per molti aspetti, quello che influenzò maggiormente gli artisti romeni (Cf. Gutu, *Celaniana*, vol. I, soprattutto pp. 110-129) Il saggio del 1932, invece, *Les Vases communicants*, considerato dalla critica come “terzo” manifesto surrealista, rappresenta una sorta di compromesso tra i due e il risultato più maturo delle speculazioni di Breton il quale, partendo dalla rivoluzione estetica, intendeva rivoluzionare, attraverso la liberazione degli aspetti più intimi e irrazionali della psiche umana, la società e la politica dell'epoca. Il ruolo dell'inconscio – la cui più potente espressione, sin dalle dichiarazioni del primo manifesto, era l'automatismo psichico – viene qui ridimensionato e l'autore si serve della metafora dei vasi comunicanti per sostenere la necessità

Al livello figurativo, Breton immagina una struttura vascolare in grado di assicurare la comunicazione ininterrotta e salutare per l'attività dello spirito – e imprescindibile per la creazione artistica e la prassi politica – tra «veille» e «sommeil», vita interiore e realtà esterna, ragione e follia.²⁶⁰ In tal modo anche «la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas» avrebbero smesso di essere percepiti contraddittoriamente.²⁶¹ Per Ryland, la dinamica dialogica tra «vases communicants» in atto nel manifesto surrealista sarebbe del tutto compatibile con quanto Celan scrive nell'*Edgar Jené*: il «Wasser des dunklen Brunnens» e la «Sonne der Gerechtigkeit» (anche detta «Königswasser des Verstandes»²⁶²) sarebbero i poli corrispondenti all'inconscio e all'attività cosciente della ragione, nutrita quest'ultima da fonti sotterranee inestinguibili e imperscrutabili («du und andere wie du [verlassen] die Tiefe nie und [halten] immerzu Zwiesprache mit den finstern Quellen»²⁶³). Tuttavia, alle radici del “profondo”, non si colloca, nello scritto su Jené, una falda psichica contenente il pre-logico, il rimosso o l'inconscio dell'artista, bensì un punto di incontro tra passato e presente, dove il passato, o meglio: “ciò che è accaduto”, non è da intendersi come un dato fisso sovrapponibile a uno stato di cose predefinito («Geschehenes [war] mehr als Zusätzliches zu Gegebenem»; «[es ist] kein Attribut des Eigentlichen»), ma come una forza trasformatrice del presente, di “ciò che è reale” e cioè soggetto al trascorrere del tempo: «ein dieses Eigentliche in seinem Wesen Veränderndes, ein starker Wegbereiter unausgesetzter Verwandlung»²⁶⁴.

Il discorso poetologico che Celan intesse nell'*Edgar Jené* non ha, a nostro parere, nulla in comune col «permanent flux» del teorema surrealista.²⁶⁵ La somiglianza formale tra lo scambio che avviene nella circolazione mentale, secondo Breton, e il dialogo costante dell'anima con le

dell'equilibrio tra le istanze psichiche razionali e irrazionali, da considerarsi perfettamente equipollenti. Cf. Breton, *Œuvres*, II, pp. 1348-1419 (“Notice”).

²⁶⁰ «Il m'a paru et il me paraît encore, c'est même tout ce dont ce livre fait foi, qu'en examinant de près le contenu de l'activité la plus irréfléchie de l'esprit, si l'on passe outre à l'extraordinaire et peu rassurant bouillonnement qui se produit à la surface, il est possible de mettre à jour un tissu capillaire dans l'ignorance duquel on s'ingénierait en vain à vouloir se figurer la circulation mentale. Le rôle de ce tissu est, on l'a vu, d'assurer l'échange constant qui doit se produire dans la pensée entre le monde extérieur et le monde intérieure, échange qui nécessite l'interpénétration continue de l'activité de veille et de l'activité de sommeil». Ivi, p. 163.

²⁶¹ Dalla prefazione a *Les Vases Communicants*. Breton, *Œuvres*, vol. I, p. 781.

²⁶² GW III, p. 156; 158; 157; 156.

²⁶³ GW III, p. 157.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Anche Wiedemann, nella sua recensione al volume di Ryland (Barbara WIEDEMANN, “Charlotte Ryland, Paul Celan's Encounters with Surrealism. Trauma, Translation and Shared Poetic Space. 2010”, vol. 29, no. 3, 2011, pp. 370-376. <https://doi.org/10.1515/arbi.2011.088>), rileva diverse incongruenze: Innanzitutto, l'ipotesi che Celan conoscesse *Les vases communicants* prima del 1948 è soltanto una supposizione, mentre non è menzionata l'edizione presente al DLA (terza edizione del 1955) del saggio, con data manoscritta del 1966. Inoltre, nelle *Surrealistische Publikationen*, dove furono pubblicate le traduzioni di Celan da Éluard, mentre Celan era già a Parigi, nel 1950, comparvero diversi testi teoretici di Breton, estratti dai primi due manifesti, ma nessuno da *Les Vases communicants*.

profondità della (propria) storia, teorizzato nel saggio su Jené, si rivela illusoria se si considera l'importanza che la "data" e "l'attualità" acquisiscono nella poetologia celaniana del *Meridian*. Mentre Ryland intravede una continuità e uno sviluppo tra l'«échange constant» bretoniano – letto tra le righe dell'*Edgar Jené* – e il principio dialogico della Büchner Rede, noi riteniamo che il processo di maturazione tra le riflessioni del 1948 e la Rede del 1960 passi attraverso un altro concetto chiave, presente tanto in *Jené* quanto nel *Meridian*, e cioè quello della *Wahrnehmung* come istanza etico-estetica. Dagli appunti preparatori al discorso del 1960 risulta evidente l'interesse di Celan per la fenomenologia di Husserl, all'interno della quale egli cercò una definizione di *Bild* che tenesse conto, sia per quanto riguarda il processo creativo che la ricezione, dei parametri della temporalità e dell'intenzione, in netta contrapposizione coi dettami e gli automatismi dell'inconscio surrealista.²⁶⁶ La percezione dei fenomeni in poesia passa attraverso la "vista", il senso privilegiato da etica e verità, dal momento che percepire presuppone una scelta consapevole, la pratica di una «Wahr-nehmung» nel processo della lettura: «-i- (Sehen als Gewahren, Wahrnehmen, Wahrhaben, Wahrsein); «Es gibt, nicht nur im Gedicht, eine Zuwendung zur Anschauung, Wahr-/nehmung / – Ethos des Auges? – / vielleicht führt das zu (einem) Ethos des Auges».²⁶⁷ A partire da questi appunti, Celan avrebbe poi formulato nel *Meridian* il suo concetto di *Anschauungsbild*:

Und was wären dann die Bilder?

Das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier *Wahrgenommene* und *Wahrzunehmende*. Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.²⁶⁸

La natura dell'immagine si definisce in base alle circostanze in cui essa è percepita e non soltanto in relazione alle categorie retoriche tradizionali o alle teorie estetiche d'avanguardia. Già nello scritto sull'arte di Jené, Celan rivendicava l'esigenza di conseguire una nuova percezione dei fenomeni, uno sguardo puro, primitivo, naif («gereinigte und ursprüngliche Schau») verso le cose e le forme dell'arte («Gestalten [...], die ich nicht w i d e r e r k e n n e , sondern e r k e n n e in einer erstmaligen Schau»²⁶⁹). La creazione, l'incontro col "nuovo" avviene nello scritto del 1948,

²⁶⁶ Sulla ricezione di Husserl da parte di Celan si veda Marianna RASCENTE, *Metaphora absurda. Linguaggio e realtà in Paul Celan*, Franco Angeli, Milano 2011.

²⁶⁷ TCAM 134 e 138. Sottolineature dell'autore.

²⁶⁸ TCAM 10. Corsivo mio.

²⁶⁹ GW III, p. 158. Enfasi dell'autore. Cf. anche: «Ich wusste, dass ein solches Unternehmen die Rückkehr zu einer unbedingten Naivität voraussetzte. Ich sah diese Naivität al eine von der Schlacke der Jahrhunderte alter Lügen von dieser Welt gereinigte und ursprüngliche Schau an», Ivi, p. 156.

in base alle premesse dell'autore, in uno *Jetztzeitpunkt* in cui il passato, irrompendo fulmineamente nel presente della percezione, rende visibili – di nuovo, ma come per la prima volta – inediti cortocircuiti figurativi, immagini nuove. Il passato, perciò, e l'inconscio altrettanto – o meglio il “non-conscio” («Bewusstlos»²⁷⁰) – non sono entità preformate e uguali a loro stesse che si contrappongono a un presente monolitico, ma entrano in gioco nel processo creativo ogni volta che un loro contenuto latente viene “(ri)attualizzato” – per quanto riguarda la poesia – in un nuovo contesto di enunciazione.²⁷¹ È la *circostanza* (cf. *supra*, p. 31) dell'enunciazione e della ricezione che apre il vortice – per dirla con Benjamin – in cui passato e presente comunicano e informano la creazione poetica in un processo metamorfico permanente, vale a dire: diverso *di volta in volta*.

L'immagine bretoniana risulta, pertanto, «désajouée» tanto nelle poesie quanto nelle dichiarazioni di Celan.²⁷² Sebbene, infatti, egli avesse accostato la metafora dei vasi comunicanti al suo concetto di “Meridiano” («Lassen Sie mich heute von heitereren Dingen sprechen als neulich, von etwas aus dem Bereich der kommunizierenden Röhren, von etwas ‘Meridianhaftem’, wie Gisèle und ich es nennen»²⁷³) – il che costituiva la base argomentativa di Ryland – ciò non avvenne che a partire dal 1960, quando Celan, lontano ormai dagli influssi bucarestini, aveva adottato una chiara prospettiva di distacco dal surrealismo («Ich werde ziemlich oft des Surrealismus bezichtigt – das ist natürlich Unsinn!»²⁷⁴). Le occorrenze di tale immagine si trovano, per di più, in lettere mai spedite e bozze mai pubblicate, in contesti poetologici legati alle nozioni di “oscurità della poesia” e dell’“incontro” con l'Altro e si delineano in esplicito contrasto col programma bretoniano.²⁷⁵ La *Dunkelheit* (il «dunkler Brunnen» in Jené), in quanto fondamento della poesia, non deriva (soltanto) da un fattore psicologico, certamente non inconscio e non scandagliabile attraverso la “psicologia del profondo”, dal momento che l'oscurità della poesia scaturisce dal «segreto dell'incontro»,²⁷⁶ ossia da una conoscenza condivisa, un «Mitwissen»:

²⁷⁰ «Gedichte sind Daseinsentwürfe – nicht bewusste, sondern zwischen Bewusstlos und Bewusst zustandekommende Entwürfe». TCAM 120.

²⁷¹ E infatti Celan cita Benveniste nei suoi appunti preparativi per il *Meridian*; non la teoria dell'enunciato, ma un saggio sulla metafora: «Benveniste: Metaphern, Tropen → Traumgeschehen (S. Revue de Psychan. Le langage)»; «BR/ - Benveniste, Psychoanalyse - / Tropen»; «Bewusstsein: (zu Metaphern – Benveniste –)». TCAM 159.

²⁷² «-i- La poésie déjoue l'image». M 127 (230.2).

²⁷³ Dalla lettera di Celan ad Alfred Margul Sperber del 12.03.1962, in: «Neue Literatur» 7 (1975), 57s.

²⁷⁴ Harry NEUMANN, *Wir sprachen mit dem Preisträger Celan. Literarische Auszeichnung überreicht*, in *Die Welt*, 27.1.1958, p. 7.

²⁷⁵ TCAM 120. Su sogno vs. veglia-vigilia poetica, si leggano anche gli appunti: «Ich möchte hier auf keinen Fall den onirischen Qualitäten des Gedichts das Wort reden; Gedichte sind zweifellos das Ergebnis von Vigilien; es gibt auch noch “nüchterne Räusche”». Ivi, p. 87. «Gedichte sind Daseinsentwürfe – nicht bewusste, sondern zwischen Bewusstlos und Bewusst zustandekommende Entwürfe»; «Gedichte sind Engpässe „Du musst hier hindurch, Leben“: ·Daseinsentwürfe»; «Keine onirische Qualitäten, sondern Vigilien». TCAM 120.

²⁷⁶ «Geheimnis der Begegnung». TCAM 9. Sull’“oscurità della poesia”, Celan preparava un saggio, intitolato proprio: *Von der Dunkelheit des Dichterischen* (Cf. M 139, N. 251.4).

«Das Wissen des [Gedichts] ist ein – tiefenpsychologisch wohl kaum zu erlotendes – Mitwissen [mit einem andern]; es gibt [unsichtbar] kommunizierende Gefäße».²⁷⁷

I concetti di *Mitwisserschaft*, *Gespräch* e *Begegnung* sono subordinati alle leggi e alla concretezza del caso, all'unicità delle coincidenze, all'irripetibilità di certi incontri, tanto rari e preziosi da parere ir-reali, misterici («Einmalig und unwiederholbar, irreversibel jenseits oder diesseits aller Esoterik, Hermetik etc.»²⁷⁸). Celan ne parla, in alcuni contesti, utilizzando la metafora dei vasi comunicanti per rendere visibili costellazioni di immagini, tra lettura e scrittura, tra il proprio e l'altrui, in relazione reciproca attraverso la vita. Ciò avviene, ad esempio, quando egli accosta i versi di *Stimmen*, «komm auf den Händen zu uns» al passo in cui il Lenz büchneriano si augura di poter “camminare sulle mani”;²⁷⁹ oppure quando Celan ritrova Kafka dentro al «Dorf» di Esenin, «villaggio» tradotto dove confluiscono le vite dei tre scrittori nell'istante in cui il poeta si accorge della coincidenza:

Ce vers de Essenine, qui, textuellement, veut dire “Je suis le dernier poète du village”, et que j'ai traduit, “librement”, c'est-à-dire en obéissant à toutes mes lois – qui sont aussi celles de mon époque et celle du temps vécu – par “Kein Lied nach meinem mehr, vom Dorf zu singen”... Ce “Dorf”, ce Village, n'est-il pas, chez moi, le Village du “Château” de Kafka ? Vases Communicants – communicants à travers la vie, grâce à la vie.²⁸⁰

La vita sceglie, pone gli uomini davanti ai fenomeni, immagini dell'Altro come di un Tu («jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen»²⁸¹), e questi scelgono, obbedendo alle proprie leggi, ai dettami delle *circostanze* – del tempo (e) del cuore – di quale Tu mettersi in ascolto, con quale Tu comunicare, di volta in volta. Io e Tu sono entrambi *recipienti*, individui legati da una legge d'amore i quali si cercano, si

²⁷⁷ TCAM 143.

²⁷⁸ Per le altre occorrenze di «Mitwisserschaft», si veda: «Zur Mitwisserschaft', aus der wir entlassen werden: Mit jedem Gedicht stehen wir, gedichtlang", im Geheimnis. Von diesem Aufenthalt kommt das Dunkel!"; «Aus seiner Mitwisserschaft entlassen: ... aus dem Unvergänglichlichen des Augenblicks: in das Unvergänglichliche: das Offene des Noch-nicht- Vorhandenen?? » e anche: «Es gibt, ich komme schon hier darauf zurück, weil es n<?> nichts aus den Augen verloren werden darf, { } keinen Mit-, keinen Nachvollzug; das Gedicht ist, als Gedicht da es eben das Gedicht ist, einmalig, unwiederholbar. (Einmalig auch für den, der es schreibt und von dem Sie und ich, die es lesen, keine andere als eben nur diese einmalige Mitwisserschaft erwarten dürfen.) Einmalig und unwiederholbar, irreversibel jenseits oder diesseits aller Esoterik, Hermetik etc.». TCAM 135. Sulla preziosità di questo tipo di “connivenza”, si veda la poesia *Vorgewusst*, vv. 3-4: «Mitgewusst/ perlt». NKG 284.

²⁷⁹ «Vor sieben Jahren, war ich Büchner ferne, – aber es gibt kommunizierende Gefäße – schrieb ich diese Zeilen: Stimmen vom Nesselweg her: | Komm auf den Händen zu uns | Wer mit der Lampe allein ist | Hat nur die Hand, draus zu lesen. | Erlauben Sie mir, dem mit dem Büchner Preis Bedachten, bei Lenz und bei dessen Händen zu stehen: Etwas Unsichtbares und Irdisches und Sublunarisches, Terrestrisches, das heute hier im Vergänglichlichen aufleuchtet, einen Namen suchen darf führt dorthin. D.h. das Gebirg hinauf verbindet mich mit ihm: ein Meridian». TCAM 81s.

²⁸⁰ M 40. Sottolineatura dell'autore.

²⁸¹ TCAM 144.

pensano, si parlano anche a distanza, si “occupano” reciprocamente: «wechselseitige Besetzbarkeit (doppelte Vakanz)».²⁸² In molte poesie di Celan, a partire dal *Frühwerk* e in modo pregnante in *Mohn und Gedächtnis*, le figure dei recipienti riproducono a vari livelli testuali – e non soltanto sul piano metaforico – una dinamica comunicativa in cui il singolo si caratterizza attraverso il legame che instaura con l’Altro, alla luce degli eventi storici di cui entrambi sono testimoni. Come abbiamo già visto nelle poesie analizzate all’inizio del capitolo, il ruolo che l’oggetto-contenitore ricopre nelle poesie per Ruth (*Gedichte*) appare emblematico della *drammaticità* delle vicende descritte (gravi e dialogiche insieme), e al contempo estremamente rappresentativo dello stile giovanile di Celan, della sua maniera figurativa, essa stessa estremamente ricettiva rispetto ai “Tu” che lo appassionano, le immagini dei quali egli incorpora, attualizzandole sotto la propria piuma.

Ma facciamo qualche altro esempio: la prima occorrenza è attestata in *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen*, una delle primissime poesie di Celan, scritta forse già nel 1938. Qui, le lacrime “vessano” il cinerario di un Tu, del quale vengono esibiti i cocci ancor prima che il suo destino si compia («Denn alles Spinnen ist heut klar im Licht;/ Und gläsern haben Falter Züge/ In Fahrt gesetzt in dein Geschick, das nicht/ die Scherben kannte und die Aschenkrüge», cf. *infra*, “Capitolo III”). In *Klage*, poi, altra poesia appartenente a “Der Sandmann”, un Io lamenta di non aver potuto accogliere – causa la lontananza? – i sogni infranti e il respiro spezzato del Tu in una personale brocca («Und wie hätt ich ihn gefaßt in meinem Krüge», v. 11). Esplicitamente legato al tema della *consolatio*, il componimento *Unterwegs* (1941 ca.) invoca una “sorella”, cui si rivela l’“annuvolarsi” di un’ora in cui il conforto ha origine nel «Krug» di un estraneo (vv. 7-8). La nuvola arriva, poi, annunciando la pioggia e insieme l’erompere delle lacrime (vv. 9-12):

Mit unsem Ketten hebt uns nicht
 die Nacht in ihre roten Stürme. .
 Was für würgende Wildnis flicht
 Gitter in Türme,
 die wessen Wolkenfaust zerschlug?
 Nun ist ihr Ruhm wieder Wunde. .
 Schwester, vom Trost aus dem fremden Krug
 wölkt sich die Stunde. . .
 Aus wimperlosen Tümpeln weht
 der Blick der Steppe uns entgegen:
 Welchen zerschlägt sie? Welcher widersteht?
 Welcher wird Regen?²⁸³

²⁸² TCAM 135.

²⁸³ NKG 334.

Tra gli echi biblici e trakliani, che Vivian Liska ha messo in evidenza nel suo studio sul *Frühwerk* celaniano,²⁸⁴ ci importa qui sottolineare l'importanza di un'altra filiazione letteraria – già menzionata da Wiedemann in rapporto a *Unterwegs*²⁸⁵ – identificata grazie a un esplicito suggerimento di Celan in una lettera del 19 maggio 1961 a Walter Jens: «Krug und Schwester <kommen> daher: <O Schwester, nimm den Krug aus grauem Tone...>, (die einzigen <modernen> Verse, die ich heute noch auswendig weiß, sind von George und Rilke)».²⁸⁶ Come fonte per i “motivi” ricorrenti di «Krug» e «Schwester», Celan indica, infatti, una poesia di Stefan George, *Jahrestag*, appartenente alla raccolta *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, Der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten*, che riportiamo qui:

O schwester nimm den krug aus grauem thon
 Begleite mich! denn du vergassest nicht
 Was wir in frommer wiederholung pflegten.
 Heut sind es sieben sommer dass wirs hörten
 Als wir am brunnen schöpfend uns besprachen:
 Uns starb am selben tag der bräutigam.
 Wir wollen an der quelle wo zwei pappeln
 Mit einer fichte in den wiesen stehn
 Im krug aus grauem thone wasser holen.²⁸⁷

Più che su una mera *Bildentlehnung* di «Krug» e «Schwester», però, il legame che unisce *Jahrestag* alla poesia giovanile di Celan si basa su una logica esistenziale scomponibile in più congiunture, tutte estremamente significanti: la perdita della persona amata, l'incontro con una complice alla fontana, l'istituzione di una ritualità privata, rispettata con devozione a partire da una data fatale, e da un primo incontro che fonda la *Mitwisserschaft* e direziona i convegni futuri dei due sventurati, che si recano insieme alla fonte per prendere l'acqua col vaso di argilla.²⁸⁸ Ciò

²⁸⁴ Liska, *Die Nacht der Hymnen*, pp. 80-82.

²⁸⁵ Wiedemann, *Antschel Paul*, p. 71 n150.

²⁸⁶ Briefe 513. Il *Frühwerk* non essendo ancora pubblicato, Celan si riferiva qui ai «Krüge» di *Mohn und Gedächtnis* – e probabilmente anche di *Der Sand aus den Urnen*, sebbene in pochi conoscessero la raccolta – che rientravano a pieno titolo tra le immagini che infiammarono la critica nei primi anni Cinquanta. Cf. *supra*, “Stato dell’arte” e “Il motivo della brocca”.

²⁸⁷ Stefan GEORGE, *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte - Der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten*, in *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, Bd. III, Klett-Cotta, Stuttgart 2005, p. 11.

²⁸⁸ E non è un caso che Celan citi proprio questa poesia, così esplicitamente vicina al suo passato luttuoso, in pieno caso Goll, mentre risponde all'interpretazione fuorviante che Walter Jens aveva fornito di *Matière de Bretagne*. Nei versi di George ritornano, infatti, le “sette estati” (per “sette anni”), che indicano la distanza temporale tra un evento del passato, in cui avveniva l'incontro alla fontana e il presente della scrittura («Heut sind es sieben sommer dass wirs hörten / Als wir am brunnen schöpfend uns besprachen»). Nel contesto delle accuse di Goll-Abel, che avevano preso di mira il verso di *Kristall* «sieben Rosen später rauscht der Brunnen» e dell'articolo di Döhl (cf. GA, Phase III, pp. 249-409 e *supra*, p. 15 n42), al quale Celan aveva reagito, appena due settimane prima della lettera a Jens, scrivendo *...rauscht der Brunnen* (30 aprile 1961; NKG 142 e *Kommentar* 802), il poeta sembra allora insistere, attraverso questo

che resta, ed è evocato assieme a «Krug» nella raccolta di Antschel del 1944, è proprio la fenomenalità dell'incontro e dello scambio, della conversazione presso una sorgente d'acqua e spesso, concretamente, *sopra* il recipiente.²⁸⁹

Continuiamo a osservare l'intrecciarsi di tali congiunture nelle poesie giovanili dell'autore. Attraverso una forma simile al gioco delle *questions-réponses* surrealiste, torniamo, con la poesia *Lautlose* («Ich habe verschüttet die Nacht aus dem Krug./ – Es war nicht Nacht darin genug», vv. 3-4), a osservare il valore dialogico che il recipiente assume in altre poesie giovanili di Celan. In *Saitenspiel*, per esempio, si piange per un senso di colpa debordante («In den Krügen häufen die Stunden Schuld») che si riversa in più di una brocca, riempita assieme a uno specifico interlocutore, di cui a fine poesia viene anche esibito il nome: «Ruth». *Stundenwechsel* si sviluppa, poi, ancora in un'ora notturna, in un tempo che rompe le brocche, ma avvicina, pure, Io e Tu. L'occhio dell'uno è chiamato, in mezzo alla catastrofe, a vedere l'altro e a farsene carico: «Und aus den Krügen, die ihr Schritt zertrümmert,/ taucht in dein schwarzes Auge meine Seele». Sempre davanti all'occhio del Tu agisce l'Io in *Welt in deinen Blick zu bannen*, dove appare, anche qui con otri plurali, a raccogliere l'acqua: «schöpft ich Wasser mit den Krügen» (v. 7). Poi si susseguono, nell'ordine: *Ferne*, *Aubade*, ed *Aequinoctium* e, infine, con *Beim Wein*, ultima poesia di “Drüben”, è esposto il tentativo di “affogare” i dolori nel vino e nell'eros ma, pur muovendo da una premessa di ebbro divertimento («Kind, wenn dich nun über irdenen Krügen/ leuchtend ein luftiger Zauber berückt», vv. 5-6), l'Io ricade, infine, preda di un'imponente «Schwermut» che né Bacco, né Venere sono riusciti a estinguere (vv.11-12).

I paradossi di un mondo definitivamente fuor di sesto dopo Auschwitz – e non i prodromi di una surrealtà – puntellano *Mohn und Gedächtnis*. Immagini e costrutti al genitivo, riferimenti al sogno, inversioni ardite: la lingua della raccolta del 1952 non ha ancora definitivamente attraversato quel processo di “arricchimento” qualitativo che, da *Sprachgitter* in poi, lascerà emergere la «grauere Sprache» di cui si legge nella Bremer Rede, dove la metafora è davvero condotta «ad absurdum», come Celan dichiara nel *Meridian*. Paradossi, opposizioni, figurazioni dialogiche e polarità tra Io e Tu “strutturano la raccolta”, assumendo non di rado forme di

esempio, sull'importanza del piano esistenziale, oltre che letterario, della “citazione”. È la vita che determina l'incontro tra Celan e George, la “coincidenza” delle due strade nelle immagini della “brocca” e della “sorella”. La logica dei vasi comunicanti, degli “influssi” tra autori, come Celan stesso argomenta in diversi luoghi, nonché nella già citata lettera a Jens, non si basa sul riconoscimento di archetipi e mitologemi, ma sul senso profondo della “ripresa” (cf. *infra*, “Capitolo II”, 1.3 “Gjentangelsen: la ripresa dei filosofi”): «hier liegt wohl, glaube ich, die Möglichkeit, Einflüsse – und das sind, *im lebendigsten Sinn*, Begegnungen! – auf ihren Rang hin, h. h. auf ihre Tiefe hin zu prüfen». Briefe 511. Corsivo mio.

²⁸⁹ Torneremo su questo punto nel capitolo 3. Cf. *infra*, 1.1, “Der zerbrochene Krug”.

recipienti, boccali, brocche, calici e urne, serbatoi d'amore e contenitori di memoria, in dialogo col tempo e aperti al tempo del dialogo.²⁹⁰

Il vino apre varchi di lucidità, l'incontro erotico notturno assume i tratti di una veglia funebre, l'amore è consapevole del tempo in cui è *fatto*, della propria *poetologia*, nelle poesie di *Mohn und Gedächtnis*. In *Nachts ist dein Leib*, per esempio, vediamo un Io appressarsi al corpo di un Tu amato, la mano piena di neve, con una materia del passato, fredda, che non si scioglie col passare del tempo, ma paradossalmente ghiaccia la brocchetta del sogno («vereist das Krüglein Traums», v.8), conducendo, infine, alla rievocazione delle immagini di un passato in cui un elemento vegetale “pende” nel (succo di) sambuco, tramutando sogni e ricordi di un mondo e di una poesia di ieri in un segno insanguinato («Gedenk: ein schwärzlich Blatt hing im Holunder –/ das schöne Zeichen für den Becher Bluts»)²⁹¹. In *Marianne*, poi, l'amata è una “canna palustre”, vino il suo corpo, una barca nel grano il suo cuore, una brocchetta di blu, infine, questo Tu che è la «Geliebte», eroticamente accogliente e accolta nella leggerezza del sogno di un “wir” («ein Krüglein Bläue, so hüpfest du leicht über uns, und wir schlafen...», v. 9) il quale si distingue, però, per la violenza delle azioni che compie, soprattutto ai versi 7 e 10: «wir bechern zu zehnt»; «wir tragen dich zehend zu Grabe»²⁹².

Segni d'amore e di guerra si mescolano e si alternano tra *Der Sand aus den Urnen* e il ciclo che apre *Mohn und Gedächtnis*, recante il medesimo titolo.²⁹³ Ciò che colpisce, da questo punto di vista, nella raccolta del 1952, in moltissimi componimenti, quali *Landschaft, Wasser und Feuer, Das Geheimnis der Farne, Der Sand aus den Urnen*; e ancora *Vom Blau, Wer wie du, Die Jahre von dir zu mir, Lob der Ferne, Corona*, è la presenza strutturante della relazione amorosa-luttuosa tra Ich e Du. Sin dal *Frühwerk*, come abbiamo visto, i recipienti *dialogano* di amore e di morte:

²⁹⁰ Sulla funzione “strutturante” della relazione amorosa nella poesia di Celan e, in particolare, in *Mohn und Gedächtnis*, si veda Werner WÖGERBAUER, *Zur strukturbildenden Funktion der Liebesbeziehung in der Dichtung Paul Celans*, in *Celan-Jahrbuch 6* (1995), pp. 161-172. Sul concetto di “struttura”, specifica, l'autore: «Wenn also von ‘Struktur’ oder ‘Funktion’ die Rede ist, so ist nicht an ein mehr oder minder mechanisches System zu denken, an ein Erklärungsschema, dem ein ganzes Werk unterworfen könnte, wohl aber an eine für den Sinn der Gedichte konstitutive intellektuelle und in sich schlüssige Konstruktion. Deren evolutiver Charakter setzt gewisse Konstanten geradezu voraus». Ivi, p. 161. Sul dialogo come principio poetico e poetologico in Celan, rimando a Bernard FASSBIND, *Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte von Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Lévinas*, Fink, München 1995; Gilda ENCARNAÇÃO, “*Fremde Nähe*”: *Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007.

²⁹¹ Forse la poesia cui si allude è proprio *Ferne* (cf. *supra*, “Capitolo I”, 1); anche al verso 6, in effetti, si trova un possibile riferimento alla “luna di prima”: «Der Mond von einst war runder».

²⁹² NKG 34.

²⁹³ Cf. anche Wögerbauer, *Zur strukturbildenden Funktion*, p. 164, che nota una continuità tra le poesie d'amore del secondo ciclo di *Der Sand aus den Urnen*, “An den Toren”, e il primo di *Mohn und Gedächtnis*, “Der Sand aus den Urnen”.

subiscono travasi, si riempiono di vino, si riversano, traboccano di pioggia o di lacrime, vengono accostati alle labbra di un Tu avido di «sbevazzar[n]e» il contenuto, di recepire un messaggio fin nel profondo della sua crudezza, entrando in una tensione linguistica, conoscitiva, esistenziale ed etica con l'altro da sé, soggetto egli stesso irriducibile e polo mai raggiunto, ma costantemente ricercato dall'Io del discorso.

I vasi comunicanti in Celan acquisiscono lo statuto di *Denkfigur*, a prescindere dal significato che la metafora assume nel Manifesto e nei romanzi di Breton.²⁹⁴ Dalle poesie giovanili a quelle della maturità, fino agli appunti e alle lettere non spedite, redatte in concomitanza del *Meridian*, Celan pone l'accento sui recipienti come elementi individualizzati e al contempo sulla relazione e lo scambio, sul movimento e il richiamo che si produce tra Io e Tu: «es gibt kommunizierende Gefäße!».²⁹⁵ Il poeta testa i limiti dell'immagine, ci gioca decostruendola, ad esempio, in una bozza mai inviata a Otto Pöggeler, dove specifica, a proposito della poesia: «Es gibt auch kommunizierende Röhren und Gefäße. Oder ganz einfach: es gibt die Liebe und deren Behältnisse».²⁹⁶ La forza erotico-poetica che l'autore esplicita nella missiva e che attraversa ogni sua raccolta, non s'intende come un principio assoluto e trascendente, ma al contrario: l'alterità dell'Altro si conserva, come le caratteristiche che differenziano un *topos* spazio-temporale dall'altro, uniti dalla linea immaginaria di un meridiano. La relazione amorosa, come la lettura, la ricezione, richiede un'attenzione massima verso i contorni del “proprio” e dell’“altro”, zone porose in trasformazione continua nel tempo, come il rapporto stesso. La legge del cuore intima di scegliere ogni volta, di differenziare un momento dall'altro in base al sentimento, quando questo è presente, di percepire le variabili dell'affetto nel loro manifestarsi, rivoluzionando l'esterno in base all'interno, non appiattendolo sull'esterno.

²⁹⁴ Oltre che al già citato saggio, *Les vases communicants*, ci riferiamo qui a *L'Amour fou*, in cui Breton caratterizza l'amore secondo due aspetti: come « communication des cœurs », facendo allusione al simbolismo della *Stella* dei tarocchi (cf. *infra*, “Capitolo II”, 1.1), e in quanto attrazione carnale. Questa separazione tra corpo e spirito, che Breton voleva veder mutata in un punto di unione in grado di generare una forza trasformativa immanente, si traduceva, però, anche già per i critici dell'epoca, in un'astrazione formale, ai limiti del trascendente. Cf. Breton, *Œuvres*, pp. 1370-1373 (“Notice”).

²⁹⁵ TCAM 143.

²⁹⁶ «Vielleicht darf ich Ihnen eine kleine <meridianhafte> Geschichte dazu erzählen? Als ich aus Darmstadt zurückkam, stieß ich in einem Sammelband über den Barock auf ein Kepler-Zitat. Es lautete ungefähr (ich zitiere aus dem Gedächtnis) so: <Gott ist symbolisiert durch die Kugel. Der Schnitt durch die Kugel ist der Kreis; dieser bezeichnet den Menschen. | Ja, es gibt wohl (und das hat wohl andere als literarische Gründe) <Zusammenhänge>. Kommunizierende Röhren und Gefäße, - es gibt ein (schwer zu <ortendes>) Zueinander. Es gibt [...] die Liebe und ihre Behältnisse!>. Lettera di Celan a Otto Pöggeler del 30 agosto 1961, in: Otto PÖGGELER, *Kontroverses zur Ästhetik Paul Celans (1920-1970)*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 25/2, 1980, pp. 202-243: 205. Cf. anche il commento di Barbara Wiedemann alla lettera, in cui la studiosa riporta altre citazioni di Celan sui “vasi comunicanti”: M 373s.

L'amore per l'essere umano è diverso dalla filantropia: «Die Liebe zum Menschen ist nicht Philanthropie», leggiamo in un appunto concomitante con la stesura del *Meridian*,²⁹⁷ che ci ricorda, una volta ancora, del raccordo inestricabile di poesia e vita degli affetti, così come Celan poté leggere nella biografia di Francesco d'Assisi di Gilbert Keith Chesterton, *St. Francis of Assisi*, acquistata in occasione del viaggio che i coniugi Celan intrapresero nel centro Italia dopo la morte del primogenito François (cf. *infra*, “Capitolo II”, 1- 1.2).²⁹⁸ Dietro all'appunto del *Meridian* si intravede il paradigma – e le stesse parole – che lo scrittore britannico utilizza per spiegare le contraddizioni della vita e delle scelte di Francesco, poeta, trovatore e innamorato, che vive in prima persona, e non soltanto come metafore, i paradossi del proprio intenso patire. Riportiamo l'intero passo per mostrare le affinità tra i due poeti, percepite, da Celan proprio nell'ottica delle incomprensioni suscitate da un modo di fare poesia giudicato immaginifico e sterile da chi non leggeva le “date” nelle metafore, soprattutto nelle recensioni concernenti *Mohn und Gedächtnis*:

The first fact to realise about St Francis is involved with the first fact with which his story starts; that when he said from the first time that he was a Troubadour, and said later that he was a Troubadour of a newer and nobler romance, he was not using a mere metaphor, but understood himself much better than the scholars understand him. He was, to the last agonies of asceticism, a Troubadour. He was a Lover. He was a lover of God and he was really and truly a lover of men; possibly a much rarer mystical vocation. *A lover of men is very nearly the opposite of a philanthropist*; indeed the pedantry of the Greek word carries something like a satire on itself. A philanthropist may be said to love anthropoids. But as St. Francis did not love humanity but men, so he did not love Christianity but Christ. Say, if you think so, that he was a lunatic loving an imaginary person; but an imaginary person, not an imaginary idea. And for the modern reader the clue to the asceticism and all the rest can be found in the stories of lovers when they seemed to be rather like lunatics. Tell it as the tale of one of the Troubadours, and the wild things he would do for his lady, and the whole of the modern puzzle disappears. In such a romance there would be no contradiction between the poet gathering flowers in the sun and enduring a freezing vigil in the snow, between his praising all earthly and bodily beauty and then refusing to eat, and between his glorifying gold and purple and perversely going in rags, between his showing pathetically a hunger for a happy life and a thirst for a heroic death. All these riddles would easily be resolved in the simplicity of any noble love; only this was so noble a love that nine out of ten men have hardly even heard of it.²⁹⁹

In effetti, è nella forza rivoluzionaria dell'eros, incarnata da Francesco prima ancora che dai surrealisti – e in ogni caso da Éluard ben più intimamente che da Breton³⁰⁰ – che Celan sembra aver incrociato più profondamente gli intenti del movimento a partire da quando, da anarchico, si

²⁹⁷ TCAM 201. Cf. anche: «Liebe zum Menschen ist etwas Liebe zur Kreatur; das ist nicht die Summe von Tierschutz und Philanthropie»; TCAM 174.

²⁹⁸ Gilbert Keith CHESTERTON, *St. Francis of Assisi*, Hodder & Stoughton, London 1951.

²⁹⁹ Ivi, p. 16s.

³⁰⁰ V. Alice MAHON, *Surrealism and the Politics of Eros, 1938-1968*, Thames & Hudson, London 2005; Raymond JEAN, *La poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Éditions du Seuil, Paris 1974.

professava «partigiano dell'assolutismo erotico (*Partizan al absolutismului erotic*)» e durante tutta la sua carriera di poeta e traduttore.³⁰¹ Tra il 1957 e il 1958, mentre maturava le sue celebri dichiarazioni di poetica, Celan traduceva *Nous avons fait la nuit* di Paul Éluard, riprendeva la relazione amorosa con Bachmann e dedicava proprio alla poetessa austriaca la sua versione del componimento, evidentemente sensibile al verso conclusivo che esprime la forza metamorfica di un amore «Qui est toujours nouveau».³⁰² A Bachmann Celan aveva dedicato una prima volta *Mohn und Gedächtnis*, appena uscito, con le parole, tratte dalla poesia *Marianne*: «Für Ingeborg,/ ein Krüglein Bläue».³⁰³ E a lei, di nuovo, nel dicembre 1957 ri-dedica, una per una, ventitré poesie scritte agli albori del loro amore, tra il 1948 e il 1950, ri-attualizzandone il senso attraverso la dedica «f. D.» (*für Dich*).³⁰⁴ La congiuntura esistenziale dell'amore rinnovato assume una valenza poetologica attuale nella chiusa della poesia tradotta: Celan opta, infatti, in un primo momento per la versione «Und den immer neuen», per poi scegliere una soluzione più congeniale, dove l'amore è «anders von Mal zu Mal». Diversamente da Ryland, che scorge nel verso l'affermazione di una sorta di relativismo interpretativo, Ute Harbusch e Barbara Wiedemann interpretano la scelta risolutiva come anticipazione del concetto di «Aktualisierung» esposto nel *Meridian*.³⁰⁵ I sentimenti, gli incontri, le coincidenze sono scanditi dal ritmo di vita e poesia, dal ritmo delle poesie che, come spazi pluridimensionali, aperti e relazionali, consentono alle contingenze di ripresentarsi, alle parole di ripetersi ogni volta in base al «Neigungswinkel» dell'esistenza della creatura, la quale conosce la differenza – ma anche ciò che non cambia – tra un incontro e l'altro, tra un'occorrenza e l'altra, tra «recipiente» e «recipiente».

³⁰¹ Anche Boyd e Wiedemann leggono questa presa di posizione come critica al “Surrealismo assoluto”. Si veda il capitolo “Surrealistische Anfänge” in: Timothy BOYD, *“Dunkeler gespannt”: Untersuchungen zur Erotik der Dichtung Paul Celans*, Winter, Heidelberg 2006, pp. 89-115. «La poésie, l'amour, la révolution ne font qu'un», così recitava il motto, ispirato a *L'amour la poésie* di Paul Éluard, dei surrealisti romeni del secondo dopoguerra, come si legge nel loro manifesto: *Une question*. Il testo uscì nel 1946 nell'ambito dell'esposizione surrealista organizzata a Bucarest da Gherasim Luca, Paul Paun e Dolfi Trost, che Celan conosceva personalmente, nell'autunno del 1946, ed è ora pubblicato in: *Infra-noir, un et multiple. Un groupe surréaliste entre Bucarest et Paris, 1945-1947*, hrsg. von Monique Yaari, Oxford u.a. 2014 (= Art and Thought. Histories of the Avant-Garde 1), p. 299.

³⁰² «Nous avons fait la nuit je tiens ta main je veille/ Je te soutiens de toutes mes forces/ Je grave sur un roc l'étoile de tes forces/ Sillons profonds où la bonté de ton corps germera/ Je me répète ta voix cachée ta voix publique/ Je ris encore de l'orgueilleuse/ Que tu traites comme une mendicante/ Des fous que tu respectes des simples où tu te baignes/ Et dans ma tête qui se met doucement d'accord avec la tienne avec la nuit/ Je m'émerveille de l'inconnue que tu deviens/ Une inconnue semblable à toi semblable à tout ce que j'aime/ Qui est toujours nouveau». Paul ÉLUARD, *Facile*, ph. de Man Ray, GLM, Paris, 1935.

³⁰³ Dedicata risalente al marzo 1953. Cf. Celan, Bachmann, *Herzzeit*, p. 54.

³⁰⁴ Ivi, p. 73.

³⁰⁵ Wiedemann, *Charlotte Ryland, Paul Celan's Encounters with Surrealism*, p. 375.

3.2 *Die Krüge*: heilige Gefäße sind die Dichter (?)

Poniamo ora il focus su due poesie di *Mohn und Gedächtnis* nelle quali i recipienti occupano una posizione di rilievo all'interno della struttura del singolo componimento, assumendo un valore dialogico e metapoetico piuttosto esplicito. La prima delle due poesie in questione è *Die Krüge*. Questa è stata sin da subito considerata esemplare per quanto riguarda la figuratività del linguaggio, ad esempio nell'interpretazione fornita nella *Schulausgabe* del 1967, a cura di Theodor Brüggenmann,³⁰⁶ basata sull'analisi di Benno von Wiese del 1959, il quale vedeva ogni parola della poesia come una metafora e la poesia di Celan non molto diversa dalla *poésie pure*.³⁰⁷ In un saggio del 1957, intitolato *Das Mass der Krüge*, Peter Härtling aveva, però, già proposto una lettura più attenta e originale del componimento, per quanto breve e allusiva, dove i contorni delle immagini e il rapporto tra queste e la struttura del testo assumeva un valore "fenomenologico" e l'apparire stesso del singolo *Bild* era motivato sulla base della storia recente e non su un astratto simbolismo, come volevano, in quegli anni ancora, Holthusen e i suoi "portavoce".³⁰⁸ Per Diletta D'Eredità il saggio di Härtling rappresenta, in effetti, la prima tappa della "svolta ermeneutica" intrapresa dalla critica celaniana in direzione della realtà; una svolta che, in questo caso, ruota proprio attorno alle "brocche" come fenomeni testuali da percepire "qui e ora" e non come "immagini" di brocche.³⁰⁹ Partendo da questo presupposto, proporremo qui di seguito una breve lettura di una poesia difficile e altamente allusiva, comprendendo ogni possibile riferimento intertestuale entro un discorso che mira a scandagliare il senso del componimento nel suo insieme, alla luce della poetologia soggiacente alla raccolta del 1952.

Die Krüge appartiene al ciclo "Gegenlicht", dove compare, nell'edizione definitiva, tra le poesie *Ich bin allein* e *Nachts, wenn das Pendel*. Nel dattiloscritto del 1950, la poesia era, invece, collocata tra *Kristall* e *Totenhemd* e recava il titolo *Nachtfensterlein*.³¹⁰ A parte il titolo, i tre manoscritti conservati della poesia non presentano ulteriori varianti. *Die Krüge* è l'unica poesia ad

³⁰⁶ Theodor BRÜGGEMANN (a cura di), *Kristalle. Moderne deutsche Gedichte für die Schule*, Kösel, München 1967, pp. 185-188. Il quale, però, citando le *Erzählungen der Chassidim* di Martin Buber, travisa completamente l'intento dissacrante della poesia, affermando addirittura: «In solcher Tradition scheint mir Celans Gedicht zu stehen: ein Lob Gottes von chassidisch heiterer Frömmigkeit» (p. 188).

³⁰⁷ «Wo das lyrische Subjekt...nicht nur sich selbst, sondern auch die Welt in ihrem Unabgeschlossenen, Endlosen, Unverstehbaren als nur in der Poesie aussagbar ergreift, da muß es auf jede Ähnlichkeit mit einer nur scheinbar vertrauten und verstehbaren, aber auch banalen und damit entwerteten Welt verzichten. In solcher Lyrik ist im Grunde jedes Wort zur Metapher geworden». Benno VON WIESE, *Die deutsche Lyrik der Gegenwart*, in Wolfgang KAYSER (a cura di), *Deutsche Literatur in unserer Zeit*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1959; pp. 32-74: 53s.

³⁰⁸ Peter HÄRTLING, *Das Mass der Krüge*, in *In zeilen zuhaus. Vom Abenteuer des Gedichts, des Gedichteschreibens und Gedichteslesens*, Neske, Pfullingen 1957, pp. 75-79.

³⁰⁹ Diletta D'EREDITÀ, *La ricezione italiana di Paul Celan. Il caso Todesfuge*, in *Paul Celan in Italia*, pp. 323-338.

³¹⁰ Cf. TCA-Mohn und Gedächtnis, p. 84s.

essere stata pubblicata, a partire dalla seconda ristampa del volume (1954), con una dedica, posta dopo il titolo e rivolta all'amico poeta e storico dell'arte Klaus Demus, conosciuto a Vienna nel giugno 1948 assieme alla futura moglie Nani, ex compagna di liceo di Ingeborg Bachmann e intermediaria tra quest'ultima e Celan. La poesia è stata scritta nel giugno del 1949: Celan era giunto a Parigi da appena un anno e si preparava ad accogliere Demus, il quale avrebbe trascorso l'anno universitario 1949-1950 nella capitale francese. Prima di regalarla a quest'ultimo, Celan aveva dedicato la poesia a Erica Lillegg-Jené, il 15 giugno 1949, alla quale scrisse: «Und hier ist eines, verlegen und scheu, ein spätgeborenes, ein verirrtes und ungewisses. Ich werde es dem kleinen Klaus schenken, aber vor ihm, das weißt Du, gehört es Dir, mit allen früheren und kommenden».³¹¹ La neonata creatura, nelle parole di Celan a Lillegg, è venuta al mondo troppo tardi, forse rispetto al mondo degli affetti viennesi che l'hanno nutrita; essa è vulnerabile, smarrita e insicura nel contesto parigino, «impacciata e timida», fallibile come le brocche – Io e Tu – dell'ultimo verso:

DIE KRÜGE

Für Klaus Demus

An den langen Tischen der Zeit
Zechen die Krüge Gottes.
Sie trinken die Augen der Sehenden leer und die Augen der Blinden,
die Herzen der waltenden Schatten,
die hohle Wange des Abends.
Sie sind die gewaltigsten Zecher:
Sie führen das Leere zum Mund wie das Volle
Und schäumen nicht über wie du oder ich.³¹²

I primi due versi forniscono le coordinate spaziali e temporali entro cui si svolge la scena e descrivono il tipo di azione commessa dalle «Krüge Gottes». Le “brocche di Dio” sbevazzano ai lunghi tavoli del tempo: l'espressione colpisce; il verbo *zechen*, che significa “bere molto”, “gozzovigliare”, “fare bisboccia”, era utilizzato in origine nel linguaggio da bettola appartenente ai lavoratori delle miniere³¹³ e chiama, perciò, in causa una sfera “bassa” dell'orizzonte

³¹¹ Cito da NKG, *Kommentar*, p. 697.

³¹² NKG 51.

³¹³ Da *Zeche*: «Rechnung für genossene Speisen und Getränke in einer Gaststätte, Bergwerk», ahd. zehha ‘gemeinsamer Beitrag’ (9. Jh.), mhd. zech(e), mnd. teche ‘reihumgehende Verrichtung, Reihenfolge, Anordnung, Einrichtung, Vereinigung zu gemeinsamen Zwecken (Trinkgesellschaft, Zunft, Bergwerksgenossenschaft und deren Grube), Ort der Zusammenkunft, Geldbeitrag zu gemeinsamem Verzehr’; *zechen*, ‘gemeinsam mit anderen trinken, schmausen, ein Gelage halten’». “Zeche”, in *DWDS*, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/zechen>>; ultimo accesso: 04.09.2023.

esperienziale umano, legata alle circostanze di un bere smodato e volgare. Allo stesso tempo, l'espressione rinvia alla sfera più alta, quella del sacro, di cui i recipienti rappresentano le vestigia materiali, i simboli più diffusi e insieme gli oggetti più utilizzati durante le pratiche rituali di ogni tempo e tradizione, dalle libagioni antiche al rito dell'Eucaristia, passando per le quotidiane abluzioni prescritte dalla *Halakah*. L'immagine dell'incipit combina elementi astratti e concreti, i quali si contrappongono di continuo nell'intero corpo della poesia, creando un effetto di straniamento e sospensione: il tempo è raffigurato da semplici tavoli, Dio agisce per mezzo di boccali in uno spazio assoluto in cui regna la legge dell'*inversione* – strumento poetologico molto produttivo in Celan, come approfondiremo nei capitoli successivi.³¹⁴ Invece di riempirsi di vino, le brocche svuotano gli occhi di chi vede e gli occhi dei ciechi (v. 3), al posto di giovare alle gole degli assetati, esse ingurgitano *tutto*, i “cuori delle ombre dominanti” (v. 4), la “guancia cava della sera” (v. 5), il “vuoto” come il “pieno” (v. 7), fino all'ultima goccia e in contrapposizione ai due soggetti – «du oder ich» – che nel verso finale confessano, “strabordando”, l'infinita differenza ontologica tra loro – vasi difettosi e spumeggianti – e le infallibili brocche di Dio.

La poesia è altamente allusiva: le immagini del banchetto e del boccale evocano da una parte la dimensione rituale pagana della Grecia antica, legata ai riti dionisiaci, alla tradizione del Simposio e al tema mitologico del festino degli dèi, così come appare anche in tanta poesia goethiana (come nel *Parzenlied* della *Iphigenie auf Tauris* o nella poesia *Der König in Thule*) e dall'altra assumono le connotazioni religiose di cui il mondo ebraico-cristiano ha rivestito i gesti del versamento e della raccolta di un liquido consacrato in bicchieri e recipienti, dal cerimoniale della *Havdalah*, ben presente a Celan sin dall'infanzia, alla simbologia dell'Ultima Cena e fino alle leggende legate al sacro Graal. La «strategic allusiveness» della poesia risulta dall'insieme dei suoi riferimenti, che sono mediati dal filtro hölderliniano, da uno sguardo impietoso sul passato recente e da un'intenzione poetologica specificamente celaniana.³¹⁵ Iniziamo da Hölderlin: in un articolo dedicato alla referenzialità mobilitata da *Die Krüge*, William Edgar Yates cita diversi passi delle poesie di Hölderlin alle quali Celan sembrerebbe aver guardato.³¹⁶ In *Brod und Wein*, per esempio, la Grecia antica è descritta come «Haus der Himmlischen» e le montagne sono i “tavoli”

³¹⁴ Sull'inversione come meccanismo retorico e metapoetico si veda il saggio di Werner Hamacher e William D. Jewett, *The Second of Inversion*, pp. 276-311. Cf. anche *infra*, “Capitolo III”, 3.2.

³¹⁵ William Edgar Yates parla di una «strategic allusiveness», all'opera in *Die Krüge*. William Edgar YATES, *Mythopæic allusion in Celan's poem “Die Krüge”*, in «Neophilologus», 65 (1981), pp. 594-599. Sulla referenzialità di questa poesia, in rapporto alla tradizione lirica e filosofica ottocentesca, si veda anche: Feng DONG, *Collapsing the Absolute: Early Celan and the Post-Romantic Strangeness*, in «Journal of Literature and the History of Ideas», 16 (2018), pp. 205-224.

³¹⁶ Yates, *Mythopæic allusion*, op. cit.

– centrali anche nel *Parzenlied* goethiano, già modello dello *Hyperions Schicksalslied*³¹⁷ – attorno ai quali si riuniscono gli dèi: «Festlicher Saal! der Boden ist Meer! und Tische die Berge/ Wahrlich zu einzigem Brauche vor Alters gebaut!».³¹⁸ Se, però, i “tavoli”, che in *Die Krüge* sono «lang[e] Tisch[e] der Zeit», non dicono, di per sé, gran cosa sul rapporto tra i due autori o sul senso di questa eventuale, specifica citazione da parte di Celan, l’immagine fondamentale dei «Gefäße», così come appare nella medesima elegia, può essere significativa da un punto di vista metapoetico e intertestuale.

Le brocche del «Weingott» di *Brod und Wein* assumono una funzione metaforica esplicita quando il «Gesang» viene descritto come “riempito di nettare” (di “vino” in una versione precedente³¹⁹), e quindi esplicitamente equiparato a un recipiente: «Aber die Thronen, wo? die Tempel, und wo die Gefäße./ Wo mit Nektar gefüllt, Göttern zu Lust der Gesang?». ³²⁰ Già nell’ode *Buonaparte*, d’altronde, i poeti erano «Heilige Gefäße» [...] Worinn des Lebens Wein, der Geist/ Der Helden sich aufbewahrt» e l’immagine del poeta come recipiente (sacro) sfuma anche, negli ultimi versi dell’ode, in quella della poesia stessa come *Gefäß*, la quale, però, non riesce, infine, a contenere lo spirito dell’eroe: «er kann im Gedichte nicht leben und bleiben/ Er lebt und bleibt in der Welt». ³²¹ Nei versi 113-114 di *Brod und Wein* compare il passo più affine al senso espresso da *Die Krüge*, osserva Yates, dove viene ripresa l’immagine biblica dell’uomo come precario vaso d’argilla, il quale sembra, però, cedere non tanto all’ira del Dio veterotestamentario (Geremia

³¹⁷ *Es fürchte die Götter (Parzenlied)*: «Es fürchte die Götter/ Das Menschengeschlecht!/ Sie halten die Herrschaft/ In ewigen Händen,/ Und können sie brauchen./ Wie's ihnen gefällt.// Der fürchte sie doppelt/ Den je sie erheben!// Auf Klippen und Wolken/ Sind Stühle bereitet/ Um goldene Tische.// Erhebet ein Zwist sich,/ So stürzen die Gäste,/ Geschmäht und geschändet/ In nächtliche Tiefen./ Und harren vergebens./ Im Finstern gebunden./ Gerechten Gerichtes.// Sie aber, sie bleiben/ In ewigen Festen/ An goldenen Tischen./ Sie schreiten vom Berge/ Zu Bergen hinüber:/ Aus Schlünden der Tiefe/ Dampf ihnen der Atem/ Ersticker Titanen./ Gleich Opfergerüchen./ Ein leichtes Gewölke.// Es wenden die Herrscher/ Ihr segnendes Auge/ Von ganzen Geschlechtern/ Und meiden, im Enkel/ Die ehemals geliebten./ Still redenden Züge/ Des Ahnherrn zu sehn.// So sangen die Parzen;/ Es horcht der Verbannte./ In nächtlichen Höhlen/ Der Alte die Lieder./ Denkt Kinder und Enkel/ Und schüttelt das Haupt». Cf. Giorgio Vigolo, nella sua introduzione a Friedrich HÖLDERLIN, *Poesie*, a cura di Giorgio Vigolo, testo tedesco a fronte Mondadori, Milano 1971, p. XCI, che studia gli elementi goethiani provenienti dal *Parzenlied* della *Iphigenie auf Tauris* come archetipi per l’*Hyperions Schicksalslied*. Sul tema del festino degli dèi come tema mitologico in Celan e Bachmann, si veda anche: Stéphane MOSÈS, *Le festin des Dieux. Un thème mythologique chez Paul Celan et Ingeborg Bachmann*, in «Po&sie», 1-2 (n°131-132) 2010, pp. 37-52, <<https://www.cairn.info/revue-poesie-2010-1-page-37.htm>>, ultimo accesso : 22.09.2023). Mosès accosta, inoltre, l’immagine dello svuotamento dei recipienti e del riempirsi degli occhi di lacrime a un’altra immagine goethiana, ripresa dal *Koenig von Thule*, ossia quella della coppa del re di Thule, simbolo, in Goethe, della fedeltà coniugale.

³¹⁸ Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke – Große Stuttgarter Ausgabe*, 6 Bände, hrsg. von Friedrich Beissner, Kohlhammer, Stuttgart 1946, vol. 2, p. 92, vv 57-58. D’ora in avanti citeremo quest’opera come “GStA”, cui seguiranno il numero del volume e la pagina.

³¹⁹ Rainer NÄGELE, *Text, Geschichte und Subjektivität in Hölderlins Dichtung*: »Unessbarer Schrift gleich«, Metzler, Stuttgart 1985, p. 79.

³²⁰ GStA II, p. 92, v. 59.

³²¹ GStA I, p. 239, vv. 9-10.

18,6), quanto all'invasamento, all'entusiasmo poetico indotto da Dioniso: «Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefäß sie zu fassen./ Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch».

Yates introduce, poi, una riflessione sul fallimento del poeta – «schwaches Gefäß» – a parlare profeticamente del tempo presente, chiamando in causa i celebri versi di *Tübingen, Jänner*, che Celan scrisse circa dieci anni dopo *Die Krüge*.³²² Per il critico, che legge Celan prima attraverso Hölderlin e poi attraverso un passo anacronisticamente accostato alla poesia del 1952 («Zur Blindheit über-/ redete Augen./ Ihre – «ein/ Rätsel ist Rein-/ entsprungenes» [...]); NKG 137), le “brocche di Dio” sono i poeti – esattamente come in *Bonaparte* e *Brod und Wein* – i quali assorbirebbero attivamente il dolore espresso dalle tumultuose azioni dei versi 3-7 e tutta l'esperienza che di esso fa l'umano.³²³ Se leggiamo attentamente il testo, però, scopriamo che l'ultimo verso della poesia appare in netta contrapposizione coi versi che lo precedono: gli oggetti che si riempiono, “trincando”, hanno gli attributi del divino, mentre Io e Tu strabordano, schiumando come boccali di birra e senza svuotarsi, in totale opposizione con la serie di azioni compiute dalle «Krüge Gottes». L'identificazione voluta da Yates tra i poeti – quali? – e le “brocche di Dio” sembra troppo facile e, in più, il critico non spiega perché la figura del poeta – e quindi di Celan? – sarebbe da contrapporre alla schiera di quei «du oder ich» della chiusa, così poeticamente umani, fondendola, invece, con quella dei minacciosi “boccali di Dio”.

I riferimenti mobilitati dalla poesia richiamano, d'altronde, testi più antichi rispetto al modello hölderliniano, come il salmo di Davide, dove Dio si fa carico delle sofferenze dell'umano, accogliendo letteralmente le lacrime del re nella propria brocca (Salmo 56, 9). Qui le brocche si ritorcono, però, contro gli uomini; esse sono attivamente violente, distruggono e svuotano. Questo capovolgimento sostanziale lascia trasparire una leggera ironia, una sfumatura pressoché blasfema. La terribile serietà del Dio del Vecchio Testamento che minaccia di distruggere – vasaio inclemente – le proprie creature d'argilla, è trasformata in *Die Krüge* in una violenza immotivata e viziosa e perfino il lato più fraterno e compassionevole di Dio, cantato da Davide, appare invalidato. Più che un rimando diretto alla *Metaphorik* sacrale hölderliniana, quindi, le “brocche di Dio” sembrano rappresentare l'impossibilità assoluta della comunione tra sacro e poetico, nonché tra Dio e l'uomo, in quanto «du oder ich».

³²² Sul tema della «dichterische Begeisterung» in Celan, rimando a Axel GELLHAUS, *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, Fink München 1995, pp. 301-352 e al capitolo 8 di *Poésie contre poésie* (op. cit.), in cui Jean Bollack parla della profezia e della cecità in Celan (e nell'analisi di Maurice Blanchot), in relazione a *Tübingen, Jänner*.

³²³ Yates, *Mythopœic allusion*, p. 597.

La causa di questo scollamento irrimediabile è da ricercarsi nella Storia, o meglio: nell'insensata e smisurata esperienza del male fatta dagli uomini con la Shoah. Si ricordi *Todesfuge*, poesia che precede *Die Krüge* di qualche pagina in *Mohn und Gedächtnis*, dove uno smisurato «trinken» era divenuto il significante più concreto di “ciò che accadde”, dell'esperienza più indigeribile della storia contemporanea. Ma cerchiamo il significato tra le maglie di questo testo così semplice ed enigmatico. I singoli elementi che costituiscono il “banchetto” assumono connotazioni inquietanti – *unheimlich*. Le “brocche di Dio” non somigliano più alle coppe d'ira del dio veterotestamentario, distruttive, ma necessarie.³²⁴ Queste sono «die gewaltigsten Zecher», indifferenti e avidi, poderosi beoni. Il suono della *Gewalt* definisce come un'eco le caratteristiche di questi «Zecher», come delle ombre “regnanti” («der waltenden Schatten»), propagandosi nella «Wange» e culminando al verso 6 con l'esplicita menzione di una poderosità che atterrisce nella sua assolutezza («die gewaltigsten»), già anticipata a cavallo dei primi due versi dalla forte allitterazione della “z” in «Zeit/ zechen», suono netto e repentino, preciso al punto da non lasciare scampo. Le azioni descritte tra i versi 3 e 7 si svolgono in un eterno presente, in un tempo assoluto (i tavoli sono “lunghi” e inaccessibili) e la vertiginosa distanza tra i recipienti divini e gli umani si afferma, al verso 8, nel segno della sopraffazione, anche visiva: otto versi sono, infatti, dedicati alle azioni del soggetto «die Krüge Gottes», mentre uno solo è riservato a «(wie) du oder ich», mero complemento d'argomento.

Un'altra indicazione temporale permette, forse, di leggere le strane immagini dei versi 3-7 come le conseguenze di una specifica esperienza reale, sebbene disumana. Le brocche si nutrono, insaziabili, delle lacrime di chi ha gli occhi aperti («sie trinken die Augen der Sehenden leer») e di chi non può (più?) vedere («und die Augen der Blinden»), dei «cuori delle imperanti ombre» e della «guancia incavata della sera».³²⁵ Esse svuotano, «trincando», il contenuto di ciascun oggetto citato e, infine, della sera. La personificazione dell'«Abend», ottenuta attraverso l'immagine della “guancia concava”, richiama alla mente le guance cave degli affamati nei campi, coi loro occhi e corpi vuoti e rappresenta, allo stesso tempo, un recipiente temporale, delimitazione sensibile e metonimica del tempo della sera.³²⁶ Che la sera sia “svuotata” significa, forse, che non esiste più

³²⁴ Cf. Gisela FUCHS, *Der Becher des Sonnengottes. Zur Entwicklung des Motivs “Becher des Zorns”*, LIT Verlag, Münster 2003.

³²⁵ Così nella traduzione di Bevilacqua, in Paul CELAN, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori-Meridiani, Milano 1998, p. 91.

³²⁶ Lo svuotamento degli occhi viene interpretato come un'immagine dello “svuotamento dell'essere umano” della propria umanità da Ruth Klüger, nella sua analisi di *Was wahr ist* di Bachmann, in un confronto con *Die Krüge* operato proprio sui temi della passività e del vuoto. Ruth KLÜGER, *Der unbekanntes Ausgang*, in Marcel Reich-Ranicki (a cura di.), *Frankfurter Anthologie. Fünfundzwanzigster Band – Gedichte und Interpretationen*, Insel Verlag, Frankfurt

questo tempo, divorato assieme alle sue caratteristiche liminali, secondo il senso esperito dagli uomini. Con essa scompare la percezione che gli uomini hanno di questa, e dunque, forse, gli uomini stessi, creature che vivono dove la sera *c'è* e non ai “lunghi tavoli del tempo”. Questi versi così oscuri ci dicono, forse, in maniera molto concreta, che dal giorno si è passati direttamente e insensatamente a una notte che deriva – logicamente, in base alla consequenzialità fenomenologica suggerita dal testo – dall’assenza di nutrimento voluta da entità maligne, mai paghe della sofferenza dei mortali.

A questo punto resta da stabilire a quale livello si riscontri il discorso poetologico. Il riferimento a Hölderlin, al “dio del vino” e ai poeti come recipienti sacri, appare evidente a un lettore colto. L’identificazione dei vasi divini con qualsivoglia entità umana viene, però, esplicitamente contraddetta dal testo stesso: a fine poesia, Io e Tu si distinguono dalle brocche sacre perché queste ultime non “traboccano”, «schäumen nicht über». Ciononostante, Ich e Du restano “brocche”, presenti nella poesia intitolata *Die Krüge* – e non: *Die Krüge Gottes* – perché incapaci di contenere il liquido a loro preposto. Alla personificazione del recipiente corrisponde, a fine poesia, la reificazione – non negativa né simbolica – degli umani. Questi fallibilissimi individui si caratterizzano, in effetti, unicamente per il fatto di debordare, di lasciare, cioè, esondare il proprio contenuto il quale, fuoriuscendo da un’apertura posta in testa alla loro figura – se sovrapponiamo le immagini del vaso e dell’uomo, come suggerisce il testo – scolerebbe, poi, aggregandosi in rivoli lungo il corpo del recipiente, o sul viso di chi piange. L’immagine del pianto, attiva nella mente del lettore sin dalla prima azione delle brocche (v. 3), si lega chiaramente anche qui a quella del *Tränenkrüglein*, che all’epoca non poteva sfuggire come riferimento ai lettori tedeschi più avveduti, nutriti di fiabe ottocentesche, conoscitori della Bibbia ed estimatori della poesia moderna. Schwarz, per esempio, cita nello studio del 1966, *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*, molto apprezzato da Celan, l’oggetto magico del *Märchen* nel suo commento a *So schlafe e Zähle die Mandeln e Die Krüge*, senza approfondire troppo l’origine del “motivo”, dimostrando, così, la facilità con cui era possibile, per i letterati dell’epoca, riconoscere tale riferimento.³²⁷

a. M 2002, pp. 107-111. E anche Peter Härtling insiste sullo “svuotamento” come impoverimento e annichilimento dell’umano dopo Auschwitz, in *Das Mass der Krüge*, op. cit.

³²⁷ «Zur inhaltlichen Auflösung des Gedichts bedarf es hiernach nur noch wenig: Regen ist ein Schlüsselwort Celans für Tränen. Im Zusammenhang mit dem Bild des Kruges deutet es auf das Motiv des Tränenkrügleins. Das Füllen und Leeren des Kruges bzw. das Trinken der Tränen (Regen) verweist damit auf eine Leiderfahrung, die, analog zu Bechsteins Märchen vom Tränenkrüglein, durch die Todestrennung der innigst Verwandten verursacht ist» e ancora: «Das Gedicht Die Krüge, welches das bekannte Motiv des Tränenkrügleins zur formal geschlossenen Bildeinheit ausarbeitet [...]». Schwarz, *Totengedächtnis*, p. 26 e 34.

L'infinita sproporzione tra la fragilità dell'umano e lo strapotere divino è resa visibile proprio attraverso l'immagine della brocca di lacrime, legata, come abbiamo visto, così profondamente e tradizionalmente al destino mortale dell'uomo. Gli dèi non piangono, gli uomini sì. A loro serve confrontarsi con questa necessità e insieme con l'esigenza di trovare la giusta misura alle lacrime, un appropriato contenitore. Umano è raccogliere le lacrime dell'Altro, nelle tante poesie giovanili per Ruth, in *Die Krüge* e in *Zähle die Mandeln*. La delicatezza del gesto illustra una modalità dell'essere presenti per il Tu, fisicamente, oppure nel ricordo, cercando l'Altro assente o lontano, come abbiamo visto in *Ferne*. In *Mohn und Gedächtnis* la brocca è spesso un oggetto vulnerabile e strano, delicatissimo, come in *Marianne*, ad esempio, dove troviamo «ein Krüglein Bläue». Con la stessa levità e tenerezza con cui Celan dedica questo sintagma a Bachmann (cf. *supra*), il poeta presenta *Die Krüge* a Erica Lilleg-Jené, prima, e al “piccolo Klaus”, poi, come un esserino «verlegen und scheu, ein spätgeborenes, ein verirrtes und ungewisses». L'incerto e confuso componimento del 1949 ripropone la bevuta e il pianto come gesti relazionali, che appartengono a una fenomenalità quasi “troppo” umana, costantemente perturbata e schiacciata e, perciò, difesa e ripresa costantemente in moltissime poesie di *Mohn und Gedächtnis*, come *Der Sand aus den Urnen*, *Die Jahre von dir zu mir*, etc.³²⁸

L'uso dei recipienti che viene fatto in *Die Krüge* è apertamente contro-natura e contrario alla vita. I recipienti in quanto “brocche di Dio” non sono soltanto *gekränkt* nella loro funzionalità più elementare di servire l'uomo, ma si ergono qui con violenza per nuocere agli uomini, giovando agli dèi. A partire dallo scollamento assoluto tra l'umano e il divino, il verso finale de *Die Krüge* sembra affermare una peculiare fenomenalità umana, incarnata da Tu e Io, che si contrappone in toto alla modalità specifica in cui agiscono le brocche di Dio dalle loro metafisiche impalcature. Tra Io e Tu l'occhio non si svuota e non disperde, non “trinca svuotando” ma, al contrario, percepisce l'altro nel momento in cui questo piange, o “esuberà”, nell'effervescenza di emozioni intense, forse, persino positive, intercettando le lacrime e le parole, ricevendo, recependo e capendo, serbandolo e, a propria volta, debordando, cercando di volta in volta una forma, primitiva e tenace, in cui contenere il dolore (o la gioia, dato lo spettro polisemico del verbo *überschäumen*) e le parole per dirli, come abbiamo visto fare al *Tränenkrüglein* di Rilke e alle più antiche brocche di Celan, più precisamente votate alla raccolta di sofferenze estreme che al contenimento di un'esultanza estatica.

³²⁸ «Du füllst hier die Urnen und speisest dein Herz» (*Der Sand aus den Urnen*, v. 6); «und reichen uns rascher die Speisen» (*Die Jahre von dir zu mir*, v. 5), etc. Cf. *infra*, “Antologia”, I, pp., 245-248.

Überschäumen è forse il verbo che descrive qui, come in *Aubade*, il fenomeno dell'avvento della poesia, imperfetto e doloroso, ma spumeggiante esondare della lingua dai margini del corpo, vaso fragile – «schwaches Gefäß» – perché minacciato e prostrato dal patimento, non riempito di sacro nettare, come nell'elegia hölderliniana, «Göttern zu Lust». La poesia, *Gefäß* essa stessa, recipiente che accoglie Io e Tu, non è la coppa che media l'essenza del divino, ma un boccale da bettola, che attende di riversarsi, a sua volta e costantemente, negli occhi di altri umanissimi Tu. *Die Krüge*, d'altronde, è stata pubblicata con una dedica a Klaus Demus, un interlocutore concreto, amico e poeta. E proprio all'interno di questa relazione, amicale e poetica, Celan sembra rivolgersi al "piccolo Klaus" come a un primo lettore, che il grande pubblico avrebbe riconosciuto in quanto autore a partire dal 1958, anno in cui apparve la sua prima raccolta poetica, *Das schwere Land*.³²⁹ L'eco hölderliniana degli «heilige Gefäße» si inserisce in un dialogo tra poeti in cui, sebbene l'uno fosse ancora sconosciuto, l'altro era, ovviamente, l'autore di *Mohn und Gedächtnis* e di quella poesia che, chiudendosi proprio con la parola "Io", rendeva esplicita, sin dalla dedica, la presenza di un Tu privilegiato. Questa circostanza permette di leggere il verso finale come una riflessione e un'asserzione poetologica dove i recipienti sono, ancora una volta, i protagonisti di uno scambio interpersonale fondato sul dolore e sull'affetto, sull'entusiasmo tutto umano di scrivere poesia.

3.3 Zähle die Mandeln

Per concludere il primo capitolo del nostro lavoro, ci concentreremo ora sulla funzione poetologica che la figura del recipiente assume in un'altra poesia *importante* per l'economia dell'opera celaniana, *Zähle die Mandeln*. La poesia compare in un punto strategico di *Mohn und Gedächtnis*, alla fine del ciclo "Halme der Nacht", ultimo della raccolta, e chiude, perciò, il volume d'esordio del poeta. Il componimento, scritto il 30 aprile 1952 – come riporta un'annotazione di Celan del 1958³³⁰ – è stato pubblicato per la prima volta sulla rivista *Wort und Wahrheit* nel luglio 1952, con una leggera variazione tipografica concernente la posizione del titolo (qui staccato dal corpo del testo), rispetto all'edizione definitiva del dicembre 1952.³³¹ *Zähle die Mandeln* è stata voluta da Celan nella scelta antologica curata da Beda Alleman per Suhrkamp nel 1968 (*Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden*), nonché in una selezione prevista per un'antologia italiana,

³²⁹ Klaus DEMUS, *Das schwere Land*, Fischer, Frankfurt a. M. 1958.

³³⁰ Cf. TCA- *Mohn und Gedächtnis*, p. 123.

³³¹ Probabilmente non autorizzato. Cf. TCA- *Mohn und Gedächtnis*, p. 122. *Wort und Wahrheit*, Monatschrift für Religion und Kultur, 7 (1952), p. 506.

il cui progetto, però, concepito nel 1964, ha visto la luce soltanto in tempi recenti.³³² Celan lesse la poesia molto spesso in occasioni pubbliche, a partire dal maggio 1952, durante lo storico incontro a Niendorf della *Gruppe 47*, successivamente a Brema e Darmstadt in occasione del conferimento dei rispettivi premi letterari, e nei tardi anni Sessanta a Friburgo e Berlino ovest (1967), Bonn, Kiel, Hannover, Francoforte e Tubinga (1968), come unico componimento rappresentativo di *Mohn und Gedächtnis*. Nell'ottobre del 1969 Celan la lesse, poi, un'ultima volta per un'emittente radiofonica di Gerusalemme.³³³

La poesia è celebre ed esiste una lunga bibliografia a essa dedicata.³³⁴ Per ragioni di spazio, non considereremo che una piccola parte della critica su *Zähle die Mandeln*, proponendoci di contraddire, superandoli, gli studi lemmatici e tematici che abbiamo presentato nel nostro "Stato dell'arte" e, nello specifico, i primissimi approcci (Schwarz 1966; Neumann 1968 e 1969) per mezzo dei quali veniva attribuito a «Krug» un valore astrattamente metaforico (come "luogo dell'ombra", "morte", etc.), senza che venissero considerati i contesti specifici di occorrenza (che sono più ampi del singolo verso o della singola strofa) o che fossero apportate le opportune prove filologiche. Per fare ciò, ci allineeremo agli studi che hanno basato le proprie argomentazioni sul principio della "performatività" della poesia, piuttosto che sulla rappresentatività (Pöggeler 1986, Del Caro 1997, Tucker 2013), osservando come in *Zähle die Mandeln* la scrittura agisca, non descrivendo, ma "facendo ciò che le parole dicono".³³⁵ La nostra analisi si svilupperà in modo tale da visualizzare le modalità in cui le immagini e, in particolare, l'immagine delle "brocche" incarnino, performandola l'intenzione poetologica soggiacente al componimento – e alla raccolta che con esso si chiude – utilizzando il concetto di *Denkfigur*, definito nella metodologia del nostro lavoro, per comprendere il rapporto tra la creazione della poesia come ποιήσις e il pensiero che la informa, "facendola". Leggiamo:

³³² Paul CELAN, *L'antologia italiana*, a cura di Dario Borso, nottetempo, Milano 2020.

³³³ NKG, *Kommentar*, p. 703.

³³⁴ Cito alcuni studi: Jerry GLENN, Manifestations of the Holocaust: Interpreting Paul Celan, in «Books Abroad», 46 (1972), pp. 25-30: 27ss.; Colin, *Paul Celan: Holograms of Darkness*, p. 105ss.; Joachim SCHULZE, *Mystische Motive in Paul Celans Gedichten*, in «Poetica 3», 1 (1970), pp. 5-21; Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans*, pp. 29-31; Otto PÖGGELER, *Spur des Worts: zur Lyrik Paul Celans*, K. Alber, Freiburg im Breisgau-München 1986, pp. 71-73; Adrian DEL CARO, *The early poetry of Paul Celan: in the beginning was the word*, Louisiana State university press, Baton Rouge 1997, pp. 101-103; Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, p. 138ss.; Felstiner, *Paul Celan*, p. 63ss.

³³⁵ Seconda la nozione di "speech act" di Joseph Hillis Miller: «in a performative, the saying or the writing of the words in some way or other does what the words say; it is language that acts, rather than de- scribes». Cf. Joseph HILLIS MILLER, *Speech Acts in Literature*, Stanford University Press, Stanford 2001, p. 2; e Brian TUCKER, *Rebuke: From Trope to Event in Paul Celan's "Zähle die Mandeln"*, in «The German Quarterly», 86 (2013), pp. 357-274.

Zähle die Mandeln,
zähle, was bitter war und dich wachhielt,
zähl mich dazu:

Ich suchte dein Aug, als du's aufschlugst und niemand dich ansah,
ich spann jenen heimlichen Faden,
an dem der Tau, den du dachtest,
hinunterglitt zu den Krügen,
die ein Spruch, der zu niemandes Herz fand, behütet.

Dort erst tratest du ganz in den Namen, der dein ist,
schrittst du sicheren Fußes zu dir,
schwangen die Hämmer frei im Glockenstuhl deines Schweigens,
stieß das Erlauschte zu dir,
legte das Tote den Arm auch um dich,
und ihr ginget selbdritt durch den Abend.

Mache mich bitter.
Zähle mich zu den Mandeln.³³⁶

Al livello formale, l'elemento che più colpisce è la ripetizione del verbo *zählen*, che compare tre volte nella prima strofa e una volta nel verso conclusivo. In ciascuna occorrenza, il verbo è utilizzato con una diversa funzione grammaticale e talvolta semantica: *etw. zählen* (vv. 1 e 2), che significa "contare", si distingue, infatti, da *jmdn. zu etw. zählen* (vv. 3 e 16), che vuol dire "annoverare, ascrivere qualcuno tra qualcosa". Anche il tono varia tra un'occorrenza e l'altra: il primo imperativo è asciutto "conta le mandorle", il secondo si sviluppa nella sua interezza, "conta ciò che era amaro e ti fece vegliare"; il terzo è più colloquiale e intimo: "conta insieme anche me".³³⁷ Il gesto della conta e la ripetizione del verbo inseriscono il componimento in una struttura circolare che invita il lettore a domandarsi cosa succede tra la prima e l'ultima strofa, cosa significa contare le mandorle.

In molti hanno ricordato il gioco di parole, presente anche già in Geremia 1, 11-12, costruito sul trigramma קשך , che in ebraico può essere usato, a seconda della vocalizzazione, col significato di "mandorla" (*schaked*) oppure per esprimere la frase "voglio stare sveglio/ voglio vegliare", in tedesco: "ich will wachen" (*schoked*).³³⁸ Il simbolismo del frutto, che può anche essere amaro (*Bittermandel*), si lega, come hanno ricordato in molti, agli ebrei e ai loro occhi "a mandorla" («mandeläugiger Schatten»; «das Mandelauge des Toten»³³⁹), qui esplicitamente sovrapposti all'amarezza di un ricordo («was bitter war»; «mich wachhielt», al *Präteritum*) e di

³³⁶ NKG 59.

³³⁷ Nell'italiano di Bevilacqua. Celan, *Poesie*, p. 131.

³³⁸ Cf. il commento di Heino Schmull e Christiane Braun in TCA- Mohn und Gedächtnis, p. 123. E anche Pöggeler 1986: 38 e Felstiner 1995: 97.

³³⁹ NKG 77 e 83.

un vegetale che, come le erbe amare (*Bitterkräuter*) servite per il Seder di Pesach, risveglia la memoria antica delle sofferenze del popolo ebraico schiavo in Egitto e insieme quella più recente e terribile della Shoah.³⁴⁰ Nel presente si contano, perciò, le mandorle, come si contano – o forse perché non si possono contare – i morti, i corpi irrecuperabili degli ebrei d'Europa.

Ma continuiamo a osservare il testo. Attraverso i due punti, posti alla fine del verso 3, si instaura una relazione causale che lega la prima alla seconda strofa, costituita, quest'ultima, da un'unica proposizione. Una nuova scena si apre: "Io ho cercato il tuo occhio quando lo apristi e nessuno ti guardava". L'occhio di un Tu si apre e non ne incrocia un altro: è solo. L'Io è lontano, in un passato ricordato, ma si mette in moto, ricerca attivamente il Tu: «ich suchte dein Aug»; «ich spann jenen heimlichen Faden». Una trama segreta è intessuta tra l'Io ricercante e il Tu. Quest'ultimo si unisce, sul medesimo "filo", facendo colare su di esso una "rugiada pensata" («an dem der Tau, den du dachtest»), che scivola verso il basso, verso "le brocche" («hinunterglitt zu den Krügen»), le quali sono a loro volta "protette" da un "detto" che non ha (ancora?) trovato posto nel cuore di nessuno («die ein Spruch, der zu niemandes Herz fand, behütet»). Il Tu della seconda strofa è un Tu pensato dall'Io, immaginato a piangere attraverso una metafora vegetale, che accosta lacrima e rugiada in un binomio che dice il naturale originarsi della goccia – anch'essa a forma di mandorla – sulla foglia, come sul volto. Al sopraggiungere di un determinato pensiero, la lacrima cola naturalmente, come l'unica reazione possibile. Il pianto è, però, condiviso: l'Io intesse un filo che consente alle lacrime di scivolare, di cadere, mentre il Tu era tenuto sveglio da un'amarezza legata al senso delle mandorle. Il filo costituisce il legame del pensiero, la trama del testo filato con decisione, l'intenzione di raggiungere un punto altro rispetto a dove si è soli. Il Tu piange(va) e l'Io è intervenuto affinché le lacrime non fossero disperse, ma potessero raggiungere le brocche, che sono plurali anche in questa poesia, perché ciascuno possiede la propria, individuale *capacità* e personale misura del dolore.

Contare le mandorle e contare le lacrime sono azioni speculari; già nel Salmo 56, 9, nella traduzione di Lutero, leggiamo, infatti: «Fasse meine Tränen in Deinen Krug. Ohne Zweifel, Du zählst sie». I *frutti* del pianto sono contati e custoditi, in *Zähle die Mandeln*, nelle "brocche" che, a loro volta, sono protette (*behütet*) da uno «Spruch», una formula linguistica che, come un grande contenitore, serba e conserva il Tu, ma forse anche l'Io che chiede, in maniera ricorrente (v. 3 e 16), di essere "compreso" nella medesima conta. Il centro matematico della poesia, tra il verso 8 e il successivo, è occupato da uno spazio vuoto, che è la distanza grafica tra la seconda e la terza

³⁴⁰ Per i vari significati di mandorla, si vedano i già citati: Glenn 1972: 57; Colin 1001: 105-07; Del Caro 1997: 101; Schulze 1970: 5-21; Neumann 1968: 29-31; Pöggeler 1986: 38s e 71-73; Seng 1998: 138-39; and Felstiner 1995: 96ss.

strofa e, allo stesso tempo, un luogo fisico e interiore, uno spazio poetologico. A capo, infatti, si trova la preposizione «dort»: lì, per la prima volta il Tu acquisisce la forma in cui può identificarsi, un nome che diventa il proprio, incontrato nelle brocche e, di lontano, nello «Spruch» che le protegge: «Dort erst tratest du ganz in den Namen, der dein ist,/ schritttest du sicheren Fußes zu dir».³⁴¹ Le brocche circoscrivono un'area accogliente, «besetzbar» e *besetzt* da una pioggia di rugiada, custodita a sua volta da parole che sono anche il medium attraverso cui il Tu perviene a sé stesso. Ciò accade in un posto che coincide con l'interno dei recipienti e che rimanda, forse, anche al luogo in cui questi possono trovarsi, in una moltitudine e a terra, come in un campo d'urne.³⁴²

I versi che seguono, «schwangen die Hämmer frei im Glockenstuhl deines Schweigens,/ stieß das Erlauschte zu dir» (vv. 11-12), evocano, poi, in maniera performativa una sfera sonora che fa da ponte tra i primi due versi della strofa (9 e 10) e gli ultimi due (13 e 14), legando fonicamente (si osservino le allitterazioni in [s] e [ʃ]) e semanticamente (*schwingen; Hämmer; Glockenstuhl; stoßen; das Erlauschte*, nonché *Schweigen* come negazione del suono) la sfera linguistica (*Spruch, Name*, vv. 8 e 9) a quella della morte (*das Tote; durch den Abend*, vv. 13 e 14). In questo contorno sonoro, visivo e semantico al cui centro è celato un silenzio e un vuoto grafico, si svolge la poesia, in tutta la propria portata meta-riflessiva, sottoforma di recipiente tra i recipienti, i «Krüge» del verso 7, di urna tra le urne. Queste sono plurali e plurale è il soggetto che appare al verso 14, «ihr», che racchiude la coppia formata dal Tu, presente sin dal secondo verso, e da un altro soggetto, che appare per la prima volta al verso 13 e che designa un'entità mortifera: «legte das Tote den Arm auch um dich,/ und ihr ginget selbdritt durch den Abend». Nello stesso luogo, in queste urne comunicanti dove si incontrano Io e Tu attraverso un filo di lacrime, sopraggiunge la morte, come una terza sorella, una parente di sangue. Il termine «selbdritt», in effetti, designava nel tedesco antico la triade composta da Anna, la madre di Maria, Maria e Gesù.³⁴³ L'Io che chiede ripetutamente a un Tu ebraico di venire incluso nella comunità delle mandorle amare raggiunge, forse, il suo scopo al verso 14, abbracciando integralmente, come in una sola entità indissolubile, il destino di morte di un Tu materno e matrilineare. Questo triplice “voi” attraversa la sera, il tempo della lucidità e della parola poetica (*Abend der Worte*), soglia che

³⁴¹ «Dort» può riferirsi grammaticalmente tanto a «zu den Krügen» quanto a «Spruch», ma il senso dominante permane quello dell'indicazione di luogo, che si lega al movimento precedentemente menzionato e che termina proprio “nelle brocche”.

³⁴² E in effetti così traduce Bevilacqua, sacrificando, però, il forte richiamo ai molti «Krüge» che precedono e anticipano quelli di *Zähle die Mandeln*. Celan, *Poesie*, p. 131.

³⁴³ Cf. “selbdritt” in DWDS, <<https://www.dwds.de/wb/selbdritt>, ultimo accesso: 04.09.2023>.

separa dal silenzio (il «blasser Abend» di *Ferne*) e che introduce alla notte, a una situazione che già dal *Frühwerk* coincide, in Celan, con un punto di non ritorno.

L'azione si svolge al passato nelle due strofe centrali, contrapponendosi alla richiesta dell'Io, che fa da cornice al componimento, di contare le mandorle, di continuare a contare nel presente ciò che tenne sveglio un Tu, in cui anche il lettore, attraverso i ripetuti imperativi, sembra portato a identificarsi. Il tempo di quel legame strenuamente voluto dall'Io («ich spann», «ich suchte») è un tempo *post quem*, già memoriale. È un tempo propriamente giudaico, della rammemorazione e dell'utopia, dell'attesa della venuta.³⁴⁴ L'Io chiede al suo interlocutore di contare e di soppesare il tempo, di lasciarlo scorrere, granello dopo granello. Dal presente della prima strofa si torna al passato della seconda, e dal passato della terza, di nuovo al presente, nella chiusa: «Mache mich bitter./ Zähle mich zu den Mandeln». Come una clessidra che continuamente si capovolge, *Zähle die Mandeln* invita a contare gli attimi che legano Tu, Io e una morte plurale, specificamente e assurdamente giudaica (la *Halakhah* proibisce la cremazione), e ad assumere la conta come modalità di lettura del presente e della poesia. Il legame ricercato dall'Io con il Tu, quel filo segreto tessuto e interrotto, a metà componimento, da un silenzio, piombato nelle brocche assieme alla “rugiada”, sembra allora incarnare, performandola, la fine cascata di granelli di sabbia che (come cenere) precipita, dall'alto in basso, tra un recipiente e l'altro di uno *Stundenglas*. Quando la cascata si interrompe, è tempo di capovolgere l'oggetto, di continuare a contare, chicco dopo chicco, gli attimi che formano il presente, attimi che da un futuro omogeneo di grani ammassati in alto, si sgretola in quel filo sottile e mobile che l'occhio percepisce come una forma, composta di tante forme, accumulandosi, infine, in un mucchio fermo sul fondo, che attende di rovesciarsi ancora, rimescolando passato e futuro nel presente.

La clessidra era l'oggetto preferito da Celan per misurare il tempo, già dall'epoca di Bucarest, come leggiamo in una poesia scritta in rumeno e tradotta in tedesco da Wiedemann, *Ora e cea de ieri*: «Ich aber mag es lieber wenn die Zeit mit Sanduhren gemessen wird/ wenn die Zeit feiner ist so wie der Schatten deines Haars im Sand/ und ich seinen Umriß mit Blut zeichnen kann im Wissen daß eine/ Nacht vergangen ist/ Ich aber mag Sanduhren lieber weil du sie zerbrechen

³⁴⁴ Sulla *Zeitlichkeit* ebraica e l'“apertura” del tempo messianico, si veda il già citato Levine, *A Weak Messianic Power. Figures of a Time to Come in Benjamin, Derrida, and Celan*, op. cit. Anche Del Caro evidenzia la specificità della temporalità ebraica nella sua analisi di *Zähle die Mandeln* (*The early poetry of Paul Celan*, pp. 103-105). Sui concetti di “eternità” e “circolarità” del tempo torneremo nei capitoli II e III del nostro lavoro, all'interno delle letture de *Die Ewigkeit* e *Weil du den Notscherben fandst*.

kannst wenn ich dir/ die Lüge von der Ewigkeit erzähle».³⁴⁵ L'orologio a sabbia misura il tempo del ricordo che riguadagna attualità attraverso la parola poetica, la «mütterliche Zeit»,³⁴⁶ ripercorrendo un filo di pensieri che si dipana fisiologicamente dall'occhio del Tu, scivolando «zu den Krügen» e reinsidendosi in una temporalità vitale e dinamica, non lineare, ma qualitativa, che avviene tra *Gefäß* e *Gefäß*. Le brocche incarnano qui esemplarmente una *Denkfigur*: una figura del pensiero che avviene *dentro* e *a partire da* un recipiente, richiamando l'immagine più antica di *Der Sand aus den Urnen*, piena di molti significati, di stasi e di movimento insieme, di individuazione radicale e di dialogo. Il recipiente è qui una figura del tempo («Zeitgestalt», come approfondiremo più avanti, cf. *infra*, p. 137), di un tempo poetologico, che serve al pensiero per fare la poesia, al logos per trovare una forma, ma anche all'occhio per leggere, alla bocca per scandire il ritmo della lettura.

Gesti, immagini e oggetti reali sollecitano l'immaginazione di Celan, concretamente e lungo tutta la sua carriera. Riportiamo, prima di concludere, un aneddoto a metà strada tra vita e poesia che dimostra la permanenza e la pregnanza di questo pensiero creatore, immaginifico e iperreale, in dialogo costante con la propria temporalità. Tra gli oggetti che gli Celan possedevano nella casa di campagna di Moisville, vi era un grande recipiente d'ottone per il latte, disposto nel sottoscala al piano terra, il quale, nella giusta stagione, veniva usato come vaso per le peonie (tav. 5).³⁴⁷ In una poesia del 4 giugno 1964, *Das Stundenglas*, l'immagine delle peonie in vaso si sovrappone a quella della clessidra, un altro oggetto da poco acquistato da Celan, assieme a una “piccola bilancia” a due piatti, in un mercatino delle pulci di Amsterdam.³⁴⁸ Due anni dopo, nel maggio 1966, Celan ripensa, dalla una camera d'ospedale, a quella poesia, alle peonie nella *canne* e al percorso che il suo pensiero seguì all'epoca, discendendo nel e risalendo dal recipiente, girando nello spazio circostante e nel tempo del ricordo, per poi fissarsi nel componimento in questione, intitolato significativamente “La clessidra”. Così leggiamo nella lettera a Gisèle del 26 maggio 1966, dove Celan commenta *Das Stundenglas*, citandola (un po' confusamente) a memoria:

³⁴⁵ «Eu însă prefer ca vremea să fie măsurată cu clepsidrele/ să fie un timp mai mărunț cât umbra părului tău în nisip/ și să-i pot desena conturul cu sânge știind c'a trecut o noapte/ Eu însă prefer clepsidrele ca să le poți sfărma când îți voi spune minciuna veșniciei/ Le prefer cum preferi și tu pă rului meu cu sclipiri incerte șerpilii». NKG 377.

³⁴⁶ Badiou, *Bildbiographie*, p. 530.

³⁴⁷ Il recipiente era spesso argomento di conversazione tra i coniugi e aveva addirittura un nome tutto particolare: «came», che probabilmente veniva usato al posto di *canne*. V. PC/GCL 443 e il commento di Badiou (Ivi, II, p. 327, nota 3). V. Tavola 5.

³⁴⁸ DAS STUNDENGLAS, tief/ im Päonienschatten vergraben:// Wenn das Denken die Pflingstschneise/ herabkommt, endlich,/ fällt ihm das Reich zu,/ wo du versandend verhoffst. NKG 192. Cf. PC/GCL 443 e l'annotazione nel suo diario di viaggio: «Amsterdam, 25. Mai / Kleine Waage gekauft / Rijksmuseum, Rembrandt, Vermeer – Dürer, Radierungen / [...] Sanduhr 18. Jhd. gekauft». Cito da Badiou, *Bildbiographie*, p. 303. Cf. Tavola 6 e *supra*, p. 81.

“Wenn das Denken den Pfingstweg heraufkommt” – “Quand la pensée remonte le chemin pentecotier”, ai-je écrit, il y a deux ans je crois, devant les pivoines grandement réunies dans la canne. Eh bien, la pensée remonte – pour nous tous, elle passe, avec ces lignes, près des mésanges, elle fait le tour du jardin, elle est rappelée, devant la porte des Trois Bouleaux, pour s’orienter selon les quarante boutons de roses grimpantes.³⁴⁹

Il pensiero che risale, «heraufkommt» (ma in *Das Stundenglas* discendeva, «herabkommt»), è stato suscitato dalla brocca davanti alla scrivania, un recipiente che non funge soltanto da elemento decorativo in un angolo dimenticato di una casa di campagna, ma ricopre un ruolo importante – o, per lo meno, così è stato in questa occasione – davanti al tavolo da lavoro di Celan, sollecitando la mente e incitando la scrittura. Questo *Denk-Objekt* è un recipiente antico che serve a versare il latte, sostanza nutritiva legata alla figura materna e al destino luttuoso degli ebrei (*Todesfuge*). Qui, come già in *Zähle die Mandeln*, e ripetutamente nelle raccolte di Celan, la brocca è una figura di cui il pensiero si serve per orientarsi in un verso e definire una traiettoria e un percorso, che è poi il senso più antico e autentico dell’arte, così come la conoscono le lingue europee che fanno derivare il termine dal sanscrito AR-, che poteva significare “andare”, “mettere in moto”, “muoversi verso”.³⁵⁰ L’intenzione rammemorante, il pensiero ostinato ai dispersi, il suono di una poesia che cola come una catena di lacrime dentro a un’urna, nel recipiente che è la poesia stessa, permettono di accostare *Zähle die Mandeln* alla *Todesfuge* nella necessità personale, etica, politica e antropologica di commemorare i morti e allo stesso tempo di circoscrivere, umanizzandolo, il dolore “per i vivi”.³⁵¹ Nelle brocche di *Zähle die Mandeln*, tappa importante e cardine della poesia celaniana, confluiscono le tante figure di recipienti che, a partire dal *Frühwerk*, hanno incarnato, riproducendolo, il rapporto consustanziale che lega la vita alla scrittura, i vivi ai morti, il pensiero alle cose e le poesie al pensiero sulla poesia.

³⁴⁹ PC/ GCL 443. E in una lettera di qualche giorno prima (22.06.1966), Paul immaginava Gisèle e Éric a Moisville, presso le peonie che, in quell’anno, avevano stranamente «anticipoté» la “loro” Pentecoste, essendo state, probabilmente travasate in anticipo rispetto a una consuetudine familiare. PC/GCL 440.

³⁵⁰ Cf. “arte”, in *Dizionario Etimologico Online*, <<https://www.etimo.it/?term=arte>>, ultimo accesso: 04.09.2023.

³⁵¹ «dass die Todesfuge auch dies für mich ist: eine Grabschrift und ein Grab. Wer über die Todesfuge das schreibt, was dieser Blöcker darüber geschrieben hat, der schändet die Gräber. Auch meine Mutter hat nur dieses Grab». Lettera a Bachmann del 12 novembre 1959. Celan, Bachmann, *Herzzeit*, p. 127. Cf. anche l’appunto: «Ich schreibe auch nicht für die Toten, sondern für die Lebenden – freilich für jene, die wissen, daß es auch die Toten gibt». M 122. Sulla critica all’arte tedesca del bello, dopo la Shoah, si veda Witte, *Paul Celan. Das Gedicht nach der Shoa*, op. cit.

3. Conclusioni

In questo primo capitolo del nostro lavoro, «*Es gibt kommunizierende Gefäße!*», ci siamo dedicati allo studio di alcuni testi del *Frühwerk* celaniano, in cui i recipienti ricoprono un ruolo centrale in quanto figure poetologiche legate ai momenti originari della vita artistica e della biografia del poeta. Partendo dall'analisi di *Ferne*, è stato possibile osservare come attraverso gli strumenti della lirica del tempo, con un lessico tradizionale («Brunnen», «Auge», «Wein», «Träne», «Krug», etc.) e tramite allusioni alla fiaba ottocentesca (*Das Tränenkrüglein* di Bechstein e i Grimm; *Mutter Holunder* di Andersen) e a un universo popolare, ma anche con originali giochi linguistici di rispecchiamenti e allusioni meta-poetiche che guardano ai modelli della più recente poesia europea (nella fattispecie trakliana e rilkiana), mescolate a trovate stilistiche inedite, traspaiono, nelle poesie giovanili dell'autore, immagini che, pur alludendo a un universo di senso apparentemente esterno alla singola poesia, come l'immaginario fiabesco e i vari riferimenti letterari (dalla Bibbia al Lied ottocentesco, fino a Trakl, Rilke e George), sono in grado di imporsi, in ultima istanza, nella loro pragmaticità testuale agli occhi di un lettore sensibile, ovvero: “attento” ai contorni, permeabili, di parole e cose. In *Ferne*, gli oggetti testuali mimano le dinamiche di uno svuotamento, di una lontananza e una solitudine cariche di presagi, in una maniera che appare, forse, ancora acerbamente metaforica a una prima lettura, ma che anticipa senz'altro la consapevolezza e la perizia con cui, come vedremo, il tardo Celan saprà dare “rilevanza semantica” a ogni minima particella del discorso poetico.

Per quanto riguarda i recipienti e, in particolare le “brocche” del *Frühwerk*, abbiamo potuto constatare fino a che punto queste figure incarnino una dinamica dialogica, di interazione empatica ed emozionale tra un Io e un Tu, attraverso la condivisione e il patos di un pianto che si lega, a quest'altezza temporale, ai tragici esordi, in Bucovina, del secondo conflitto mondiale. In *Ferne* la brocca è l'oggetto rivestito di nostalgia per una persona cara (madre, sorella, e/o amica), per una confidente lontana cui affidare le lacrime. Al posto della brocca, a fine componimento, resta la poesia stessa a espletare una funzione consolatoria, propria del recipiente a partire dai Salmi e fino alle versioni tedesche del *Trostkrug* di Rilke e Bechstein. Anche in *Aubade*, come abbiamo mostrato, il «Krug» è una brocca di lacrime dell'Io, luogo in cui confluiscono le lacrime proprie e altrui, finendo per causare lo strabordare del contenuto e la decisiva presa di parola, performata dal «Du nennst» al principio della strofa finale. La letterarietà del *Tränenkrüglein* incontra nelle poesie per Ruth la realtà dei sentimenti che sorgono in seno a questa relazione e nella condivisione di angosce e paure legate alla lontananza del giovane dalla figura materna. In alcune lettere inedite

dell'agosto 1942 a Ruth Kraft, abbiamo, infatti, trovato l'immagine della "brocca di lacrime" all'interno di un contesto dove la reciprocità del dialogo interumano, la compassione e la tesa vicinanza tra Io e Tu, espressa anche in *Ferne e Aubade*, assumevano tutta l'urgenza e la gravità di una condizione d'indigenza spirituale, personale e storica.

Approfondendo alcune dinamiche di passaggio tra un ciclo e l'altro dei *Gedichte*, abbiamo, poi, potuto osservare da vicino un altro componimento della raccolta per Ruth, *Aequinoctium*, dove i recipienti di Io e Tu, nella chiusa di questo "sonetto dialogato", riproducono lo squilibrio esistenziale dei due protagonisti e tra l'Io lirico e l'Io autoriale, che cerca attraverso la scrittura una misura al proprio dolore. Tra riempimento e svuotamento, «dein Krug» e «mein Krug» attendono di attestarsi su un impossibile equilibrio idrostatico che a fine componimento richiama, anche attraverso l'immagine della bilancia, un ideale di giustizia ricercata a due e, cioè, grazie al confronto produttivo con un'alterità che è il Du della poesia, ma anche la poesia stessa in quanto recipiente, *Gefäß* e *Maß* al contempo, unità di misura e strumento di misurazione po-etico, funzionante, qui, per la prima volta, secondo il principio fisico, volto in metafora, dei vasi comunicanti. Proprio la metafora dei *kommunizierende Gefäße* ci ha permesso di accostarci tematicamente a un periodo successivo della vita del poeta, corrispondente al trasferimento a Bucarest, a Vienna e, infine, a Parigi, e di portare a termine la riflessione su questa figura celaniana, che abbiamo scelto per inquadrare tutta la prima fase della carriera del poeta, dagli esordi a *Mohn und Gedächtnis* e che ricorre, in modo più o meno esplicito, nelle poesie, negli scritti poetologici e nella corrispondenza privata dell'autore.

Il confronto col surrealismo e, nello specifico, col saggio di Breton, *Les Vases communicants*, è stata una tappa obbligata, anche in ragione di una parte di critica che in tempi recenti si è interrogata sul rapporto tra Celan e il movimento, soprattutto per quanto riguarda le propaggini legate alla teoria freudiana dell'inconscio. Come abbiamo mostrato, proprio l'atto comunicativo tra i recipienti impedisce alla metafora surrealista di esemplificare il processo creativo e la poetica di Celan, sebbene egli stesso l'avesse spesso usata come sinonimo del "Meridiano". Il valore che Celan ha attribuito all'"attualità" e all'"accento acuto" nella propria poesia invalidava, però, già a partire dall'*Edgar Jené und der Traum vom Traume*, i presupposti teorici dell'immagine bretoniana. In effetti, Celan si è servito di questa *Denkfigur* per affermare l'esistenza di un luogo condiviso tra Io e Tu, di una «Mitwisserschaft», senza smettere mai di considerare l'aspetto temporale dell'incontro come un fattore profondamente individualizzante di ciascun polo dialogico, come di ciascuna istanza comunicativa. Un altro aspetto importante, sia del surrealismo, sia della poetica celaniana di *Mohn und Gedächtnis*, per certi aspetti già anticipata

dalle poesie giovanili che confluiscono al suo interno, è, come abbiamo visto, il rapporto intimo e strutturante dell'Io con un Tu femminile. Nella raccolta del 1952 "ci sono vasi comunicanti", c'è "l'amore e i suoi contenitori", i recipienti e un eros che non si caratterizza come ebbro abbandono all'irrazionale, al «Rausch» (come vino, sonno e sogno), ma risulta attualizzato dalla data dopo Auschwitz, che ha pervaso come un'ombra i rapporti, pregiudicando l'armonia del mondo. Tale incrinatura era chiaramente percepibile sin dal ciclo giovanile "Drüben", primo punto di non ritorno di una coscienza poetica in cammino verso la definizione del proprio credo poetologico, che giunge, "di buio in buio", ad abbracciare in *Mohn und Gedächtnis* la "memoria" dei morti come uno dei pilastri fondamentali dell'intera raccolta.

Dopo aver menzionato alcuni esempi di poesie in cui le figure dei recipienti riproducono un travagliato dialogo interumano, abbiamo, infine, posto il focus su due componimenti "importanti" di *Mohn und Gedächtnis*, *Die Krüge* e *Zähle die Mandeln*, di cui abbiamo fornito un'interpretazione apertamente contraria alle storiche letture "simboliste" dei primi critici di Celan. Prestando, dunque, attenzione al profilarsi di ogni oggetto testuale nel suo contesto di enunciazione, abbiamo potuto escludere, da una parte, le semplicistiche sostituzioni metaforiche delle "brocche" con generici luoghi "dell'ombra" o "della morte", per quanto riguarda *Zähle die Mandeln* e, dall'altra, entrando nel merito de *Die Krüge*, è stato possibile approfondire la natura del rapporto intertestuale che la poesia sembra intrattenere con lo Hölderlin di *Buonaparte e Brod und Wein*, leggendo nel testo una contraddizione, più che una mera allusione alla millenaria concezione del poeta come emissario divino e sacro recipiente. Le brocche di queste due poesie di *Mohn und Gedächtnis*, raccolta d'esordio che, occorre ricordarlo, riunì tutte le esperienze poetiche precedenti all'approdo di Celan a Parigi, raccolgono, dunque, rielaborandola, la storia dei recipienti che sin dal *Frühwerk* sono serviti al poeta per raffigurare l'umano che soffre e gioisce, che fa poesia e che riflette sul senso del suo farsi nel tempo e nella Storia. Come contenitori di nostalgia e lacrime, clessidre e urne di ceneri, le brocche di *Zähle die Mandeln*, le ultime della raccolta e di questa prima fase poetica, ci hanno aiutato a concludere la prima parte della nostra trattazione sui recipienti in Celan, mostrando le possibilità di una lettura immanente, che osservi le immagini della poesia in tutta l'ampiezza del loro spettro polisemico, legato alle circostanze dell'espressione poetica, e le modalità con cui queste, non *mots isolés*, ma *communicants*, interagendo tra loro e con l'intera struttura del testo, costruiscono l'unicità di senso della singola poesia, la sua *poetologia*.

CAPITOLO II

«Füll die Krüge um»

1. Assisi

Proseguiamo la nostra trattazione sui recipienti celaniani osservando la poesia *Assisi*, del 1953, dalla quale abbiamo tratto la citazione che intitola questo secondo capitolo del nostro lavoro, il quale ci servirà a introdurre il tema cardine del travaso come figura poetologica in Celan. Coerentemente con gli obiettivi del nostro studio, proporremo qui una lettura della poesia che, a scapito della metaforicità, perorata, ad esempio, dagli studi di Firges (1959), Meinecke (1970) e, seppur moderatamente, da Schwarz (1966), pone in risalto la “fenomenalità” delle immagini e le dinamiche testuali entro cui si inseriscono, formando il *logos* del testo. Ci confronteremo a più riprese con l’approfondita e sfaccettata interpretazione di *Assisi* di Alfred Kellert del 1971, integrando o approfondendo, all’occorrenza, gli aspetti che ci parranno più significativi per la nostra argomentazione. Le circostanze storico-biografiche che hanno informato la poesia, così come i possibili riferimenti letterari e culturali evocati dal testo, ci serviranno per inquadrare il contesto col quale ci confronteremo durante la lettura della poesia, banco di prova finale per ogni ipotesi ermeneutica.

Assisi appartiene al secondo ciclo della raccolta *Von Schwelle zu Schwelle*, successiva a *Mohn und Gedächtnis*, intitolato “Mit wechselndem Schlüssel”. Il ciclo si apre con la poesia *Grabschrift für François*, componimento-epitaffio scritto in memoria del primogenito degli Celan, nato il 7 ottobre 1953 e morto soltanto 30 ore dopo il parto, come leggiamo in una lettera che Celan ha spedito a Demus il giorno successivo alla perdita: «Das Kind ist tot./ Es hat die sehr schwere Geburt – dreimal Zange, schließlich Kaiserschnitt – um nur dreißig Stunden überlebt./ Es war mein Sohn, unser Sohn, unser François».³⁵² Qualche settimana dopo il tragico evento, i coniugi intrapresero un viaggio nel centro Italia che li condusse, il 20 novembre 1953, nella celebre

³⁵² Paul CELAN, Klaus und Nani DEMUS, *Briefwechsel: mit einer Auswahl aus dem Briefwechsel zwischen Gisèle Celan-Lestrange und Klaus und Nani Demus*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2009; p. 130.

cittadina umbra che ha dato i natali a Francesco, santo fondatore dell'Ordine dei Frati Minori.³⁵³ Una circostanza doppiamente biografica giustifica la scelta di Assisi come mèta di questo viaggio interiore all'insegna del confronto col recente trauma e della ricerca di una personale via dolorosa attraverso di esso. Il nome François, scelto dai coniugi almeno dal gennaio 1952,³⁵⁴ aveva, infatti, un significato particolare: il santo d'Assisi fu chiamato Francesco (dal latino "Franciscus", che significava "appartenente al popolo dei Franchi" e quindi "francese") dal padre il quale, come Celan, aveva trovato in Francia una terra ospitale. Il nome del santo-poeta ricordava l'esistenza di un uomo vissuto nella radicalità di una scelta fatta contro l'ordine stabilito, abbracciando una povertà rivoluzionaria e un amore personale verso Dio e il prossimo, come Celan poté leggere nella biografia di Francesco che egli acquistò ad Assisi assieme ai *I Fioretti*.³⁵⁵

La figura di San Francesco non mancava di precedenti illustri nella poesia tedesca del Novecento: alla morte del poverello, Rilke aveva, ad esempio, dedicato il poema conclusivo del *Buch von der Armut und vom Tode*, appartenente allo *Stundenbuch*.³⁵⁶ Stefan George, Hermann Hesse, Hugo Ball avevano scritto poesie su Francesco prima di Celan e dopo di lui Nelly Sachs, Peter Härtling, Marie Luise Kaschnitz.³⁵⁷ Negli anni Cinquanta la figura era tornata attuale anche grazie al film di Roberto Rossellini, *Francesco, giullare di Dio* (1950), ma il santo aveva affascinato Celan già molti anni prima, nel momento del suo cruciale battesimo di poeta che, da Antschel, lo rese Celan. Come ricorda Israel Chalfen, infatti, Celan si sarebbe ispirato, per la scelta del suo *nom de plume*, al biografo di Francesco d'Assisi, Tommaso da Celano, di cui aveva potuto leggere alla facoltà di Romanistica dell'Università di Czernowitz già a partire dall'autunno del 1939.³⁵⁸ Poeta e filosofo, Celano è il possibile autore del *Dies irae*, sequenza in latino appartenente alla messa di requiem e alla liturgia delle ore, fondamentale nella cultura religiosa e musicale

³⁵³ Della tappa dei coniugi ad Assisi testimonia la lettera che i due inviarono il 23 novembre 1953 a Nani e Klaus Demus da Ravenna, dove si legge: «Nanilein, Klaus, aus Assisi kommend, sind wir nun hier, und auch hier inmitten des Wunderbaren». Briefe 149.

³⁵⁴ PC/GCL 7.

³⁵⁵ Celan acquistò *I Fioretti di San Francesco* in occasione della visita ad Assisi, assieme a una biografia del santo di Chesterton (*St. Francis of Assisi*), alla quale abbiamo accennato nel capitolo precedente, cf. *supra*, p. 93s.

³⁵⁶ Per un confronto critico tra la poesia di Rilke e *Assisi*, nonché tra lo *Stundenbuch* e l'impianto ciclico di *Von Schwelle zu Schwelle*, si veda: Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, pp. 36-42 e 149 RMR, *Werke*, I, p. 112.

³⁵⁷ Cf. J. W. EINHORN, *Paul Celan: Assisi*, in *Franziskus im Gedicht. Texte und Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000*, Franziskanische Forschungen, H. 46, Butzon & Bercker, Kevelaer 2004.

³⁵⁸ Una prima attestazione di tale ipotesi si trova, come riporta Barbara Wiedemann (NKG, *Kommentar*, p. 1057), nella lettera di Max Rychner ad Alfred Margul-Sperber del 16.10.1946, dove Rychner commenta la scelta del nome "Celan": «Und daß sein selbstgeschaffener Name anklingt an Thomas von Celano, den Dichter des <Dies irae...>». Lettera citata da Margul-Sperber nella missiva a Celan del 7.11.1963. Tale circostanza originaria è stata ricordata anche da Edith Silbermann in: Amy COLIN, Edith SILBERMANN (a cura di), *Paul Celan – Edith Silbermann. Zeugnisse einer Freundschaft. Gedichte, Briefwechsel, Erinnerungen*, Fink, Munich, Paderborn 2010; p. 13; e da Israel Chalfen (*Paul Celan*, pp. 169-170).

occidentale, come mostrano i vari adattamenti proposti nei secoli da musicisti quali Mozart, Verdi, Cherubini, etc.

È possibile che Celan visse, nell'inverno del 1953-1954, questa doppia circostanza inaugurale nella scrittura e nei nomi che segnano la nascita di un'identità di poeta (Celano-Celan) e di padre (Francesco-François) e che si legano, allo stesso tempo, in *Assisi*, alla morte di un figlio e ai tanti morti che nel secondo Dopoguerra ancora reclamavano giustizia, come risuona nel distico finale del componimento. La poesia, che apparirà una prima volta nel febbraio del 1954 sulla rivista *Akzente*, e di cui non sono tramandate varianti testuali,³⁵⁹ delimita il perimetro per l'elaborazione di un nuovo personale lutto, riaprendo la questione della fede e della possibilità di vivere (ancora) e di scrivere senza luminose, ultraterrene consolazioni. Leggiamo:

ASSISI

Umbrische Nacht.

Umbrische Nacht mit dem Silber von Glocke und Ölblatt.

Umbrische Nacht mit dem Stein, den du hertrugst.

Umbrische Nacht mit dem Stein.

Stumm, was ins Leben stieg, stumm.

Füll die Krüge um.

Irdener Krug.

Irdener Krug, dran die Töpferhand festwuchs.

Irdener Krug, den die Hand eines Schattens für immer verschloß.

Irdener Krug mit dem Siegel des Schattens.

Stein, wo du hinsiehst, Stein.

Laß das Grautier ein.

Trottendes Tier.

Trottendes Tier im Schnee, den die nacktste Hand streut.

Trottendes Tier vor dem Wort, das ins Schloß fiel.

Trottendes Tier, das den Schlaf aus der Hand frißt.

Glanz, der nicht trösten will, Glanz.

Die Toten – sie betteln noch, Franz.³⁶⁰

Come illustra Alfred Kellertat, nella sua analisi di *Assisi*, il componimento è strutturato sulla base di modelli liturgico-musicali del rito cristiano, comprendenti un immaginario formulare antico, una rigida struttura formale con precise proporzioni numeriche tra le componenti, una versificazione isometrica, anafore e figure di ripetizione, pathos celebrativo e implorante e un

³⁵⁹ Paul CELAN, *Assisi*, in «Akzente», 1.2 (1954), p. 174.

³⁶⁰ NKG 76.

accompagnamento musicale.³⁶¹ In termini di regolarità formale, risalta qui la struttura anaforica, semplice e serrata, esibita nelle tre strofe di quattro versi dove, nel primo di ognuno, compare una frase nominale, composta da un aggettivo di tre sillabe e da un *Nomen* monosillabico. Questa struttura si ripete dodici volte nella poesia, ampliandosi ogni volta, dal secondo verso in poi di ciascuna quartina, attraverso frasi relative (vv. 9 e 16) o apposizioni (vv. 2, 3, 4, etc.). Parallelismi metrici e sintattici di varia natura si ripetono in tutto il componimento: i versi 1, 7 e 13 sono coriambi, le relative seguono un ritmo dattilico, i versi 10, 15, 16 sono isometrici, tra una quartina e l'altra si ripetono tre distici che, visivamente rientrati rispetto al corpo del testo, assumono un valore antifonale o responsoriale verso le strofe che li precedono. I primi versi di ogni distico, inoltre, interrompono il nominalismo delle quartine, componendosi di frasi complete, in cui la prima e l'ultima parola sono identiche (rispettivamente: «Stumm», «Stein» e «Glanz»). I versi 6 e 12, costituiti da un imperativo di seconda persona singolare («Füll die Krüge um»; «Laß das Grautier ein»), introducono ciascuno una parola-ponte («Krug» e «Tier») che conduce alla strofa successiva, dove il *Nomen* viene sistematicamente ripreso, mentre nell'ultimo verso il nome proprio «Franz», riferito a “Franz von Assisi”, in posizione parallela rispetto ai versi 6 e 12, rimanda circolarmente al titolo del componimento.

La coesione fonica è ottenuta attraverso le rime maschili dei distici («stumm – um»; «Stein – ein»; «Glanz – Franz») e numerosissime allitterazioni, tra le quali riportiamo: *Nacht-Ölblatt*; *Stein-stumm*; *hertrugst-Krug-festwuchs*; *Schatten verschloß*; *Tier-fiel-frißt*; *Schnee-Schloß-Schlaf*; *trottend-trösten-Toten*. Alfred Kelleat evidenzia, inoltre, la possibilità che le tre apostrofi («Umbrische Nacht»; «Irdener Krug», «Trottendes Tier») esibiscano volutamente i tre generi grammaticali del tedesco, restituendo un'immagine di totalità e varietà delle forme terrestri, così come avviene nel *Cantico delle creature*, lauda francescana di ringraziamento a Dio per la bellezza e la giustizia degli elementi naturali, delle virtù umane e della morte corporale. Il canto di Francesco, se presente alla mente di Celan nel momento della scrittura, come ipotizza Kelleat e accenna Wiedemann,³⁶² sembra assumere i contorni di un disegno melodico cui si sovrappone il controcanto celaniano. In *Assisi*, infatti, il tono è più descrittivo che celebrativo; l'invocazione degli elementi non rimanda a un'entità superiore che li trascende, l'inno a Dio è del tutto assente e gli elementi stessi, “notte”, “brocca” e “animale”, sono osservati con un'attenzione fenomenologica orientata alla concretezza del loro manifestarsi. Le uniche forme di “preghiera”

³⁶¹ Alfred KELLEAT, *Celans “Assisi”*, in «Studi Urbinati», 2 (1971), Studi in onore di Leone Traverso, pp. 686-710: 690. Per uno studio onnicomprensivo sulla formularità nei canti liturgici si veda Eduard NOLDEN, *Agnosthos theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Teubner, Leipzig 1913.

³⁶² Kelleat, *Celans “Assisi”*, p. 691; Wiedemann, NKG, *Kommentar*, p. 716.

presenti sono gli imperativi rivolti al Tu (v. 6 e 12) e il vocativo «Franz», forma breve di Franziskus e ultima parola del componimento, attraverso la quale il santo è chiamato a testimoniare dell'irrequietezza dei morti, non paghi del riposo eterno, come il credo cristiano concederebbe loro («sie betteln noch»).

La poesia capovolge sin dal titolo un certo tipo di simbolismo religioso cristiano-cattolico. Il nome della città di “Assisi”, detta “Ascesi” nel dialetto umbro medievale, richiamava già nelle occorrenze dantesche l'idea dell'ascensione, motivo per cui, nell'undicesimo canto del *Paradiso*, il sommo poeta gioca col toponimo, suggerendo di ribattezzare Assisi, ovvero: «Ascesi» col nome di «Oriente», opponendo, così, all'immagine anabatica quella dell'avvicinamento ex oriente della nuova luce che Francesco rappresenta per la Chiesa: «Però chi d'esso loco fa parole,/ non dica Ascesi, ché direbbe corto,/ ma Oriente, se proprio dir vuole». ³⁶³ All'idea del pellegrinaggio come esercizio di abnegazione, movimento fisico di avvicinamento a Dio e di catarsi, si contrappone in *Assisi* una traiettoria *ad inferos* che nella chiusa rivela una verità mondana culminante nell'invito a occuparsi dei morti, «die Toten», anime umbratili ancora bisognose nel momento in cui la poesia veniva alla luce. I moti ascensionali verso lo “splendore” (il «Glanz» finale) divino e solare insieme, come evoca l'etimologia di “Assisi”, si contrappongono sin dal primo verso a un moto discensionale, di ritorno all'oscurità, innescato dalla notte *umbra*, più oscura di qualsiasi altra vista la presenza dell'“ombra” nel toponimo regionale *Umbria*, il quale evoca il termine latino *umbra*, che significava “buio” e “tenebra”, ma anche “spettro”, in quanto anima di un defunto e, al plurale, designava il regno dei morti, *umbræ*. ³⁶⁴ In questa notte brillano umilmente una foglia di ulivo e una campana (v. 2), il cui scintillio è appesantito progressivamente dal grigiore della pietra (v. 3), dell'argilla (vv. 7-10) e dell'asino: non *Esel*, ma «Grautier» (v. 12). Questa sfocata lucentezza argentina è ripresa in coda al componimento dal «Glanz» che, però, a questo punto, appare troppo fioco per consolare nel buio umbro.

La triplice determinazione di «Nacht» (“con l'argento...”, “con la pietra...”, “con la pietra...”), della prima strofa, collega la notte ai colori locali di alberi e campane, di mura e portali, torri e basiliche della cittadina appenninica e introduce, a partire dal verso 3, la fenomenalità di un rapporto personale con quel paesaggio geograficamente specificato e specificamente notturno. Al verso 3 compare, infatti, il primo Tu del componimento: «Umbrische Nacht mit dem Stein, den du hertrugst». È possibile leggere in questo Tu un riferimento a Francesco, come propone Ralf

³⁶³ *Paradiso* XI, vv. 52-54.

³⁶⁴ Cf. “umbra”, in *Dizionario Olivetti*, <<https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php?lemma=UMBRA100>>, ultimo accesso: 22.09.2023.

Willms, ricordando un episodio della biografia di Celano, in cui il santo contribuì al restauro di diverse chiese assisine, erette coi sassi cavati dal vicino monte Subasio.³⁶⁵ Permanendo entro i confini testuali preferiamo, tuttavia, interpretare l'immagine della "pietra che portasti qui" come un elemento significante in altro modo. Nel contesto umbro evocato dal titolo e nell'ignoranza di qualsiasi cognizione biografica, l'immagine dello «Stein» introdotta al verso 3, rimarcata al verso 4 e ripetuta due volte al verso 11, presenta un'unica pietra, un peso naturale trascinato dal soggetto di seconda persona singolare da un luogo del passato a un qui e ora circoscritto dal testo. La pesantezza della pietra, la sua consistenza e durezza, richiamano la gravità di un'esperienza luttuosa, come si evince dai molti elementi testuali che alludono alla morte.³⁶⁶ La pesantezza e il grigiore di un sasso specifico, estraneo, fino al verso 3, al contesto umbro, pervadono l'esperienza che il soggetto fa del tempo di una precisa notte. Con l'apparire del Tu è avviato un confronto diretto con questa esperienza caratterizzante, ridotta a minimi fenomeni oggettivi ("notte con la pietra", "brocca di argilla", etc.), i quali esibiscono, nella loro asciuttezza, la radicalità di uno sguardo poetico sull'evento in questione.

Il distico successivo costituisce, poi, il cuore del componimento, definendo il tono paradossale della poesia, che si staglia sulla pagina bianca come un *argumentum e silentio*, titolo di un'altra poesia di *Von Schwelle zu Schwelle* che Celan adottò temporaneamente per denominare l'intera raccolta.³⁶⁷ Il verso 5 segna il passaggio da una prevalenza di elementi visivi, nella prima strofa, a un'intensa e ossimorica sonorità, la quale procede a partire dai suoni in [ʃt] di «Stein – Stein», propagandosi a capo nel verso successivo: «Stumm, was ins Leben stieg, stumm». La prossimità fonico-sintattica di «Stein» e «stumm» suggerisce, infatti, nel passaggio da una strofa all'altra, l'immagine metamorfica della *Versteinerung*, della pietrificazione del silenzio in parole che progressivamente sfocano, dal bagliore della campana alla tinta argentea della foglia di ulivo, fino al grigio del «crudo sasso»³⁶⁸ che in sé condensa tutta la materia, il contenuto di quel silenzio. Allo stesso tempo, l'aggettivo «stumm» caratterizza "ciò che pervenne alla vita". Si osserva, dunque, qualcosa montare, da un fondo, verso il vivente, qualcosa di silenzioso, che non parla, ma possiede le potenzialità per farlo. «Stumm» è qualcosa di pesante che ha a che fare con la pietra, qualcosa che comunica con la vita di qualcuno che di notte osserva e si ascolta tacere.

³⁶⁵ Willms, *Das Motiv der Wunde*, p. 306.

³⁶⁶ Per Firges 1959: 54 e 89 ff e Meinecke 1970: 77, «Stein» è "simbolo" della lacrima che acquista corpo e durezza, oppure del silenzio (cf. *Stilleben*: «der Mund/ versteint und verbissen in Steine»).

³⁶⁷ NKG, *Kommentar*, p. 706.

³⁶⁸ L'espressione è di Dante, che la utilizza per designare il monte dove Francesco ricevette le stigmate (*Paradiso* XI, vv. 106-108), cf. *infra*.

Il confine tra il silenzio e una parola di pietra grigia è valicato al verso seguente tramite il peculiare l'imperativo: «füll die Krüge um». Ciò che è intrinsecamente muto, «stumm», viene posto in rima con «um», prefisso del cambiamento che impone una svolta, un giro di boa, il passaggio per una traiettoria circolare che chiama alla revisione di una fattualità apparentemente immobile. Il verso impone un travaso di brocche. Un contenuto, dal fondo, risale le pareti del recipiente inclinato nel versamento, oltrepassa il collo e fuoriesce dalla bocca, mimando la fenomenalità del parlare. Qualcosa di muto – come la pietra – è venuto a galla e indugia ora su una soglia, di lacrime, forse («Tränenschwelle» in *Aubade*), finché un imperativo morale e poetico non ne intercetta la fuoriuscita raccogliendolo in un'altra brocca, come in tante poesie che dal *Früwerk* a *Mohn und Gedächtnis* presentano il *Tränenkrüglein* come figura del dialogo interumano. La materia che viene dal profondo non va sprecata; la “pietra” si trasforma nella “lacrima” che diventa espressione, fuoriuscita, parola e cosa insieme. Le brocche sono plurali, come in *Die Krüge*: la citazione è forse puntuale, nella forma «die Krüge», ma erano plurali anche le brocche di *Zähle die Mandeln* e quelle di tante poesie giovanili in cui si dava comunicazione e scambio emozionale tra *mein* und *dein* «Krug» (cf. *Aequinoctium*). Probabilmente qui le brocche sono due, più individualizzate che altrove: una madre e un padre condividono il pianto, l'esperienza di una morte pervenuta alla vita di entrambi. Un cammino dalla coscienza al pensiero alla goccia che cola dall'occhio e dalla bocca dei recipienti, travasati a loro volta. La materia si trasforma conservandosi nel travaso dalla vita alla morte, dalla morte alla coscienza di chi vive e alle parole che le danno voce e silenzio, delimitando lo spazio poetico esplicitamente “liminale” che costituisce la natura della raccolta *Von Schwelle zu Schwelle*, come Celan spiega a proposito della scelta del titolo, in una lettera a Jürgen Rausch (della DVA) del 22. 02. 1954:

Damit ist, so glaube und hoffe ich zumindest, ausser einem gewiss nicht unwesentlichen Zug des Dichterischen, seinem liminaren Charakter nämlich, auch das Nie-zur-Ruhe-Kommen des Poetischen angedeutet und mithin wohl auch der – schlechthin unerfüllbare – Unendlichkeitsanspruch jeglicher Aussage in diesem Bereich./ Hinzu kommt vielleicht auch noch, auf anderer Ebene freilich, dass dem Leser dasselbe «Hauptwort» zweimal vors (mehr oder minder wache) Auge tritt.³⁶⁹

³⁶⁹ Cito da NKG, *Kommentar*, p. 705s.

1.1 Travasare, temperare

In *Assisi* il travaso del recipiente precede la focalizzazione sullo stesso, la quale trova posto nella terza strofa. La comunicazione, potremmo dire, in base alla logica adottata nel primo capitolo del nostro lavoro, precede qui temporalmente l'individuazione, la determinazione specifica di vaso e vaso in quanto soggetti percipienti. L'atto del travasare, come abbiamo visto, era già presente in nuce in alcune poesie giovanili dove un Io condivideva con un Tu, parlando e piangendo, una segreta afflizione. Il recipiente riempito di lacrime (in quanto interlocutore e sottoforma di poesia) consente all'Io di "riprendersi" e di capirsi, di misurare con la parola e nel tempo un dolore, un moto interiore. Il simbolo del vaso come strumento di misura del sé (*das Maß, die Maß*) appartiene da secoli al linguaggio figurativo occidentale. Pensiamo ad esempio alla temperanza, virtù cardinale con cui si amministrano le passioni, si controllano gli impulsi sessuali nella semantica cattolica, si tiene a freno la lingua, si impiega il tempo con saggezza, nell'iconografia di Giotto e Lorenzetti,³⁷⁰ si mitigano gli eccessi, si regola il corpo oppure, citando Cesare Ripa, «si misurano i movimenti dell'animo».³⁷¹ Il termine è derivato dal verbo latino *temperare*, che propriamente significava assegnare a una cosa la sua misura, i giusti confini, il proprio *tempus*, o sezione, perché ogni sezione presuppone una delimitazione oggettiva dello spazio, come in un intervallo temporale e tra una cifra e l'altra del quadrante di un orologio. *Temperare* significa mitigare gli eccessi, correggere, mescolare acqua calda e fredda, miscelare acqua e vino per smorzare gli effetti dell'alta gradazione alcolica. Il tedesco conosce i termini *tempern, Temperanz, Temperatur, temperieren, Temperierung, Temperament*; tutti quanti conservano il significato primario di bilanciamento tra due poli opposti.³⁷²

Malgrado i grandi esempi artistici già citati di Giotto e Lorenzetti, la raffigurazione più diffusa della temperanza è quella di una donna intenta a riversare un liquido da una brocca all'altra, dall'alto verso il basso. Il simbolo si lega tradizionalmente alla figura di Ebe, coppiera degli dèi

³⁷⁰ Negli affreschi della cappella degli Scrovegni di Padova, Giotto rappresenta *Temperantia* con un morso che simboleggia la lingua messa a freno, e una spada parzialmente fasciata per renderla inoffensiva, mentre Ambrogio Lorenzetti, fra le allegorie del Buon Governo nel Palazzo Pubblico di Siena, presenta una Temperanza che tiene in mano una clessidra, come segno di esortazione a impiegare il tempo con saggezza ed equilibrio. Prendiamo questi esempi iconografici della virtù della Temperanza, insieme ai successivi, dal bel contributo di Claudia Solacini su *Il mito di Ebe: da allegoria della temperanza a simbolo della libertà*, apparso su «Engramma» (online), 104 (2013), <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1318#:~:text=Nell'iconografia%20cristiana%20la%20brocca,miscelandoli%20per%20smorzarne%20gli%20effetti>; ultimo accesso: 01/02/2023.

³⁷¹ Ibidem.

³⁷² Cf. "temperare, temprare" in *Dizionario Etimologico Online*, <<https://www.etimo.it/?term=temperare&find=>>>, ultimo accesso: 04.09.2023; e "tempern", in *Grimm*, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=T02140>>, ultimo accesso: 04.09.2023.

prima di Ganimede, e compare a più riprese nell'arte iconografica cristiana del centro e del nord Italia. Così si presenta, ad esempio, nei mosaici del XIII secolo che decorano la cupola dell'Ascensione della Basilica di San Marco a Venezia e tra i bassorilievi attribuiti ad Agnolo Gaddi nella Loggia dei Lanzi a Firenze, o nella statua di Giovanni di Balduccio, scolpita per l'arca di San Pietro Martire nella chiesa di Sant'Eustorgio a Milano. Sempre con due brocche, questa Ebe-Temperanza è stata raffigurata da Luca della Robbia nella cappella fiorentina di San Miniato al Monte, dal Perugino negli affreschi che decorano il Collegio del Cambio a Perugia e da Piero del Pollaiuolo nella serie di allegorie conservata agli Uffizi, dove una delle due ampolle è, però, sostituita da un prezioso bacile dorato che allude, in maniera più filologica, alla patera usata per le libagioni in età classica.³⁷³

La donna in quanto simbolo del dominio degli istinti, dell'ubbidienza filiale e della docile sottomissione al volere divino è un tema classico ripreso anche nella carta numero 34, *Temperanza*, dei Tarocchi del Mantegna e nell'arcano 14, *Tempérance*, dei Tarocchi di Marsiglia, apparsi per la prima volta in Italia e in Francia nel XV secolo (tavole 7 e 8).³⁷⁴ Queste carte sono legate in maniera specifica all'arte: la *Temperanza*, spiega il cineasta Alejandro Jodorowsky, fa sì che entrino in comunicazione fra di loro i fluidi e le energie. Grazie alla sua azione, le forze contrapposte dell'animo umano si trasformano in elementi complementari: è il segreto dell'equilibrio. Temperanza indica il recupero della salute, l'equilibrio mentale ed emozionale, il controllo delle passioni, non con la repressione, ma tramite la loro sublimazione.³⁷⁵ Un'altra carta, *La Stella* (arcano numero 17), somiglia alla *Temperanza* (tav. 8); anche qui la protagonista è una donna con due anfore ma, mentre nella prima carta i liquidi si mescolano reciprocamente all'interno dei due recipienti, nella seconda questi si riversano nel paesaggio. Nel linguaggio ottico dei tarocchi, *L'Étoile* invita a trovare il proprio posto e ad abbellire il mondo a partire da lì, vivendo nella totalità che permette di dare alla luce un'opera. È l'intelligenza trasformata in saggezza ricettiva che le permette di trasmettere la forza universale che la attraversa, dal cielo stellato alla terra e, infine, agli uomini.³⁷⁶

³⁷³ Cf. Solacini, *Il mito di Ebe*, op. cit.

³⁷⁴ Isabelle NADOLNY, *Histoire du Tarot. Origines – Iconographie – Symbolisme*, Éditions Trajectoire, Escalquens 2018; pp. 224-226.

³⁷⁵ Marianne COSTA, Alejandro JODOROWSKY, *La via dei tarocchi*, trad. it. Michela Finassi Parolo, Feltrinelli, Milano 2014, p. 220. Cf. anche Nadolny, *Histoire du Tarot*, pp. 233-235.

³⁷⁶ Come simbolo di speranza, del rinnovamento universale e perpetuo, la carta marsigliese ha ispirato anche il racconto *Arcane 17* di André Breton, appassionato di tarocchi, scritto dopo aver riacquisito il gusto della vita – così Étienne-Alain Hubert – dopo l'esilio newyorkese. «Je songe à écrire un livre autour de l'arcan 17 (l' Étoile, la Jeunesse éternelle, Isis, le mythe de résurrection, etc.) en prenant pour modèle une dame que j'aime et qui, hélas, en ce moment est à Santiago», OC I, pp. 37-116 e il commento: 1161-1199 : 1164.

Non sappiamo se Celan avesse contezza di questi modelli iconologici, ma è senz'altro interessante constatare come in *Assisi* l'atto del travaso assuma il ruolo di un gesto esistenziale, che riprende la logica visiva e dinamica della Temperanza dei tarocchi, leggendosi come un invito a stemperare il silenzio di un dolore eccessivo attraverso la parola rivolta a un Tu. L'imperativo «Füll die Krüge um» è evocatore di un orizzonte di significati che si legano al bilanciamento delle forze creative che si concentrano per originare il nuovo, dal punto di vista della storia culturale, mentre nella semantica più propriamente celaniana, questa figura rimanda al dominio (poetico) di sé dopo il disorientamento causato da un grande dolore, per cui si cerca il confronto con un interlocutore attento, come accadeva in *Aequinoctium*, dove le contraddizioni del destino dell'Io rifluiscono sottoforma di lacrime nel recipiente dell'altro («ein Maß sich leeren, eines überfließen»), alla ricerca di un finale e insperato equilibrio idrostatico («Sie warten bis dein Krug sich füllt wie meiner»); o come in *Am Brunnen*, dove la “grande brocca”, anche qui «voll Nacht und Übermaß», si rivelava, nella chiusa, troppo pesante per le ginocchia deboli dell'Io, per una spalla sola, «einsam» (cf. *supra*, pp. 75-77).

Il travaso assume in *Assisi* una precisa funzione testuale e un valore chiaramente poetologico, aldilà dei significati specifici che l'«irdener Krug» pare evocare nei versi che seguono e su cui ci soffermeremo nel prossimo paragrafo. L'imperativo imprime un movimento alla meccanica del testo, invitando a rimestare e mescolare, a capovolgere i vasi già pieni, contigui a ciò che “muto” pervenne alla vita, contenitori forse di ciò che del passato (la forma al *Präteritum* «stieg» si riferisce a un'azione anteriore conclusa) è possibile trasportare nel presente, assicurando permanenza all'effimero, una continuità memoriale nel cambiamento. Le brocche sono qui, perciò, figure del tempo, di vita e di morte e, nuovamente, di poesia; il travaso instaura tra i recipienti la comunicazione tra un prima (ciò che li ha riempiti: l'esperienza della “notte ombra con la pietra”) e il dopo, che è quanto avviene a partire dalla strofa successiva, ripresa e, a sua volta, travaso nel distico successivo.

1.2 L'urna e la mano

La terza strofa di *Assisi* punta l'obiettivo sulla “brocca di terracotta”, immagine che evoca, anche in questo contesto, innumerevoli sfere di significato: da oggetto locale, una brocca plasmata ad Assisi (tra le tante cittadine ombre celebri per la lavorazione della ceramica), reca forse con sé un riferimento a Francesco, che secondo i suoi contemporanei amava lavorare al tornio.³⁷⁷ Un'altra

³⁷⁷ Cf. *St. Francis of Assisi*, p. 31.

pista utile segue il ponte intertestuale che lega l'«irdener Krug» di *Assisi* alla topica di *Von Schwelle zu Schwelle* e, in particolar modo alla «Töpferstadt» che compare in *Im Spätrot*, poesia scritta in seguito al viaggio di nozze che condusse i neosposi anche a Vallauris, nella Francia del sud, dove Picasso aveva inaugurato un importante centro di arte ceramica.³⁷⁸ Il rapporto tra vaso e vasaio, demiurgo e creatura, conserva in Celan le originarie sfumature bibliche: l'uomo è il fragile vaso di terracotta nelle mani di Dio in Geremia 19, dove, nel tedesco di Lutero, si trova proprio la *Fügung* «irdener Krug» («So spricht der Herr: Gehe hin und kaufe dir einen irdenen Krug vom Töpfer»³⁷⁹) e ricorre, in diverse poesie successive, in contesti in cui emerge da una parte una corrosiva interrogazione teodica tra creato e creatore (*Psalm, Es was Erde in ihnen*) e dall'altra la contro-parola pronunciata a fronte delle violente incursioni del caso Goll nella vita dell'autore, che infamava l'autenticità del lavoro artigianale del poeta, forse già in *Assisi* e in *Im Spätrot*, passando per la lettera a Hans Bender del maggio 1960 – dove la poesia è esplicitamente definita come «Handwerk» – e fino almeno a *Einiges Hand-/ähnliche (Die Niemandrose)*³⁸⁰

In *Assisi*, nella fattispecie, l'«irdener Krug» si caratterizza testualmente come oggetto *humilis*, fatto di terra, acqua, mani e fuoco, come l'artefatto su cui “crebbe saldamente la mano del vasaio”: «dran die Töpferhand festwuchs» (v. 8). L'autore-creatore è così vicino all'oggetto poetico da compenetrarlo. La materia cattura colui che la plasma lasciando l'oggetto storpiato, marchiato, forse, dalla pervicacia di una cavità palmare e da cinque solchi vuoti, la mano che, a sua volta, si è donata all'opera in modo così radicale da lasciare l'artista senz'arto. Nel verso che segue leggiamo: «Irdener Krug, den die Hand eines Schattens für immer verschloß». La brocca

³⁷⁸ Cf. NKG, *Kommentar*, p. 707.

³⁷⁹ E continua: «Und du sollst den Krug zerbrechen vor den Männern, die mit dir gegangen sind, und sprich zu ihnen: So spricht der Herr Zebaoth: Eben wie man eines Töpfers Gefäß zerbricht, das nicht kann wieder ganz werden, so will ich dies Volk und diese Stadt auch zerbrechen». In Genesi 2.7, inoltre, l'uomo è creato da un demiurgo-vasaio «aus einem Erdenkloß» (Cor. I, 15.47: «Der erste Mensch ist von der Erde und irdisch»); questi ha insufflato la vita nel recipiente d'argilla, «den lebendigen Odem»; «Und also ward der Mensch eine lebendige Seele». La metafora è utilizzata abbondantemente dai profeti, così Isaia (64.7): «Aber nun, Herr, du bist unser Vater; wird sind Ton, du bist unser Töpfer, und wir alle sind deiner Hände Werk» e 45.9: «Weh dem, der mit seinem Schöpfer hadert, eine Scherbe wie andere irdene Scherben. Spricht auch der Ton zu seinem Töpfer: Was machst du?». L'immagine ricorre in particolar modo nei contesti in cui l'onnipotenza divina si lega alla furia distruttiva che si ripercuote su tutta l'umanità (così in Ger. 18.6: «Siehe, wie der Ton ist in des Töpfers Hand, also seid auch ihr vom Hause Israel in meiner Hand»; «wie Töpfe sollst du sie zerschmeißen»; nel Salmo 2.9 e in Apocalisse 2.27: «und er soll sie weiden mit einem eisernen Stabe, und wie eines Töpfers eines Töpfers Gefäße soll er sie zerschmeißen».

³⁸⁰ Cf., in particolare, i vv. 4-7: «Rasch – Verzweiflungen, ihr/ Töpfer! –, rasch/ gab die Stunde den Lehm her, rasch/ war die Träne gewonnen –» (NKG 142) e il passo di *Ein Brief*, rivolto a Hans Bender: «Handwerk – das ist Sache der Hände. Und diese Hände wiederum gehören nur einem Menschen, d. h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme und mit seiner Stummheit seinen Weg sucht. / Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht» (HKA 15.I, p. 79). Cf., inoltre, il commento di Wiedemann: «Fehlformen wie »Kralle« oder »Klaue« erscheinen oft in polemischen Kontexten (s. *Hüttenfenster, Affenzeit, Mit der Kunkeltaube, Ars Poetica 62* und *Kralliger Lichtmulm*). An Peter Szondi schrieb PC am 11.08.1961: »Das Fatale ist, daß einige allen Ernstes und vielleicht sogar in aller Einfalt daran glauben, daß die »Klaue« die Hand ersetzen kann.«» NKG, *Kommentar*, p. 801s.

d'argilla è stata richiusa per sempre dalla mano di un'ombra, di un'entità che aleggia sin dalla prima strofa dentro al paesaggio umbro, così come viene percepito da chi, in quel posto, vive e ascolta montare dentro di sé un silenzio fecondo, che parla alla mano, recepisce l'ordine di travasare e si ferma a osservare le brocche. La brocca è qui l'oggetto che ospita un incontro tra la vita e la morte e la sovrapposizione di due immagini: quella della mano dell'artigiano che le “concrebbe” (v. 8), con quella della mano dell'ombra che la richiuse (v. 9), come un'urna di ceneri, recipiente sigillato che custodisce anche la mano abbandonata troppo presto di François.³⁸¹ «Töpferhand» e «Hand eines Schattens» sembrerebbero, in effetti, appartenere al medesimo soggetto, lasciando pensare alla figura di un vasaio tormentato e completamente posseduto – fino a farsi egli stesso “ombra” – dalla morte di chi occupa il cinerario, il quale egli ha, suo malgrado, appena richiuso “per sempre”. L'orizzonte luttuoso che alla fine del componimento porrà a confronto, in uno stesso verso, “Francesco” e “i morti” è introdotto in questa strofa, che si chiude col “sigillo dell'ombra” («Siegel des Schattens»), che è allo stesso tempo impronta, marchio, e iscrizione posta al termine di un processo – di osservazione, creazione e compenetrazione – di mano, ombra e vaso.

Più che alla tradizione della *lamentatio*, come suggerisce Kelletat, la poesia sembra, in effetti, appartenere all'ambito della scrittura epigrafica, alla stregua di *Todesfuge* e *Zähle die Mandeln*, ma soprattutto della *Grabschrift für François* che inaugura il medesimo ciclo in cui si trova *Assisi*. Per Kelletat, infatti, l'immagine della *Umfüllung* è «schwer verständlich» e piuttosto astratta la sua ipotesi per cui il “travaso” corrisponderebbe alla metamorfosi, tutta metaforica, del corpo del neonato nell'urna di ceneri:

[der Gesang] wird zum Klagelied, zur Lamentatio. Sie beschwört den Verstorbenen und sein Schicksal. Das lebendige Gefäß, das Geschöpf, hat «die Hand eines Schattens» (les ombres de la mort) für immer verschlossen, der Tod hat es versiegelt, aus dem beseelten Leib ist das Totengefäß, die Aschenurne geworden. Meint diese Metamorphose, diese Verwechslung die schwer verständliche 'Um-füllung' von v 6? Das «für immer verschloß» am Ende des längsten Verses mit dem harten männlichen Schluß und genau in der Mitte der Komposition bedeutet die ganze Unerbittlichkeit der ultima linea.³⁸²

L'immagine del sigillo sulla brocca di terracotta si lega, invece, a nostro parere, alla doppia missione esistenziale del santo e del poeta che vive e che scrive col proprio dolore, a partire da certe “date” cui restare, a propria volta, fedelmente “ascritti”, come Celan esplicherà nel *Meridian*:

³⁸¹ Motivo per cui Giuseppe Bevilacqua traduce «irdener Krug» con «urna di terra», in Celan, *Poesie*, p. 81.

³⁸² Kelletat, *Celans “Assisi”*, p. 694.

«Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?». ³⁸³ La compenetrazione fisica tra l'oggetto (un *Totengefäß* con l'iscrizione-epitaffio, il “sigillo dell'ombra”) e il soggetto che crea e che porta con sé le proprie “date” sembra sovrapporsi a un'altra immagine poetologica celaniana, qui di facile associazione, visto il contesto entro cui *Assisi* è sorta e, soprattutto, in considerazione della materialità su cui insiste il testo e della contiguità delle immagini di «Hand» e «Siegel». Mi riferisco all'immagine delle stimmate, *Wundmal* nel tedesco moderno, centrali nella biografia di Francesco che le ricevette – primo caso della storia – come ricorda Dante nella *Divina Commedia*, al ritorno dal viaggio in Terra santa, mentre pregava sul monte della Verna, come segno ultimo («l'ultimo sigillo») dell'*imitatio Christi*: «nel crudo sasso intra Tevero e Arno/ da Cristo prese l'ultimo sigillo,/ che le sue membra due anni portarno» (Par. XI, vv. 106-108). ³⁸⁴

Non sappiamo se Celan avesse in mente questo passo della *Commedia*, dove le stimmate sono il suggello della fede, ma non è importante: ciò che vogliamo sottolineare, a partire dal marchio sul recipiente, è ancora una volta il sottinteso poetologico che questa figura porta con sé. Il sigillo è iscritto nella materia del *Gefäß* e, cioè, nel corpo (in senso biblico e nella semantica del testo) contenente una vita che ricorda e testimonia, senza risparmiarsi, per i morti. La stessa funzione viene espletata dalla ferita che “non cicatrizza” nel verso conclusivo di *Stimmen* («will nicht/ vernarben»; NKG 96) e, come abbiamo già avuto modo di analizzare, dal “dolce” «Wundenmal» che in *Ferne* permette alla notte di compenetrare il giorno, facendo marcire il mondo, come la macchia originaria ed eternamente sanguinante della ferita d'amore, «Muttermal», che adombra, come una causa prima, il destino di chi la porta con fierezza. Le stimmate sono il simbolo di appartenenza a una fede, come la circoncisione, una traccia sulla pelle che sancisce l'ingresso di un individuo in una comunità di credenti, in un Ordine che, anche in questo caso è una *Nacht-ordnung*, regola etica e memoria che chiama a convegno tutte le morti più antiche alla luce di quella recente, lacerazione ancora sanguinante (cf. *supra*, p. 68 e n217). ³⁸⁵

Passiamo ora al secondo distico. Questo è introdotto di nuovo da un forte legame fonico, tra «Schattens» e «Stein». Al verso 11, la pietra è l'obiettivo dello sguardo del Tu: «Stein, wo du

³⁸³ GW III, p. 196.

³⁸⁴ Erich AUERBACH, *St. Francis of Assisi in Dante's Commedia*, in «Italice», 22 (1945), pp. 166-79.

³⁸⁵ Sui significati della «Wunde» in Celan e in particolare in riferimento alle stimmate di Francesco, cf. Willms, *Das Motiv der Wunde*, op. cit. In modo non dissimile dal «Mond» di *Ferne*, in *Stehen (Atemwende)* un'altra stimate celaniana assume una grandezza monumentale, sventolando come un vessillo che incita alla lotta, alla resistenza, alla testimonianza estrema di ciò che è umano e che non ha (più o ancora) voce: «STEHEN, im Schatten/ des Wundenmals in der Luft. // Für-niemand-und-nichts-Stehn./ Unerkannt, / für dich/ allein.// Mit allem, was darin Raum hat,/ auch ohne/ Sprache». NKG 182.

hinsiehst, Stein»); sguardo da cui è tratta l'impressione visiva che lega lo «Stein» al «Grautier» del verso successivo: «Laß das Grautier ein». La pietra, la gravità della morte, la pesantezza del lutto si impongono come lo stato emotivo dominante, da cui non si distoglie lo sguardo. Il grigiore di questi versi risalta in tutta l'ampiezza dello spettro semantico di *grau*: *grausam*, *grausig*, *grauenhaft*, *grauenvoll*, *Grausen*...l'aderenza della lingua ai toni di questo grigio, che è il grigio della pietra, dell'argilla («tongrau», ricorda Celan in un breve commento a un testo di Walter Killy sulla natura dei colori in Trakl³⁸⁶) e del somaro (*Grautier*) sembra consequenziale all'imperativo di lasciar entrare il ciuco ("la bestia grigia") nella poesia. L'esortazione a percepire visivamente questo colore: *Grau* prima e davanti il *Tier*, assume forse in *Assisi* già la sfumatura poetologica presentata nel discorso di Brema, tenuto nel 1957, quando l'ultima raccolta pubblicata era proprio *Von Schwelle zu Schwelle*. Nel ciclo finale della raccolta, in effetti, si trova *Sprich auch du*, poesia che rende manifesto l'imperativo di dare "ombra" al discorso, affinché questo resti vero nel presente: «Gib deinem Spruch auch den Sinn:/ gib ihm den Schatten.// Gib ihm Schatten genug» (vv. 6-8); «Wahr spricht, wer Schatten spricht» (v. 15).³⁸⁷ E nella *Bremer Rede* la lingua è il risultato di un ingrigirsi a contatto con l'orrore di certe date le quali, nella cronistoria poetica di Celan, tramutano i giorni in notti, come accadeva talvolta già nel *Frühwerk*, rendendo anche la notte di *Assisi*, una notte "umbra", più grigia ed oscura.

La terza quartina propone, parallelamente alle precedenti, un'insistita e qui dinamicissima anastrofe: «Trottendes Tier». L'animale trotterellante, il somaro introdotto al verso 12, rimanda sul piano delle contingenze, alle bestie da soma impiegate sin dall'età medievale nei paesini di montagna. Al livello figurativo, questo potrebbe, però, alludere all'usanza dei francescani di rivolgersi al corpo umano come a «frate asino», come ci informa Tommaso da Celano.³⁸⁸ In epoca medievale, infatti, il corpo era visto come un somaro da castigare per punire le intemperanze dei sensi, ma anche come il mezzo di trasporto privilegiato da chi, seguendo l'*exemplum* di Gesù, aveva fatto voto di povertà: Francesco si spostava, ad esempio, con l'asinello e non a cavallo, esattamente come Gesù (Matteo 21, 1-11; Giovanni 12, 12-29; Zaccaria 9, 9-10). In una metafora

³⁸⁶ Celan rimarca, in un appunto non datato, come i «Farbwörter» nel poeta austriaco non ubbidiscano a una logica simbolista, come voleva Walter Killy, l'autore di *Wandlungen des lyrischen Bildes* (Göttingen 1956), ma alla realtà fisica di ciascun componimento, costituita secondo un principio "derivativo" e non "originario": «Die Farbwörter bei Trakl: sie sind nicht «ursprünglich» da und damit herauslösbar und symbolisch wertbar; das Traklsche Gedicht ist also bereits in der Wolle gefärbt, so oder so, es bleibt, blau oder braun, das Gedicht; im übrigen weiß die Sprachwissenschaft, dass die Farbwörter Derivate sind: albus, etc. (tongrau usw.)». M 140 (n° 252.5). Cf. anche il commento di Wiedemann/Badiou: M, *Kommentar*, p. 667. Sul significato di questa logica "non originaria" torneremo più avanti ("Capitolo III", 1.3)

³⁸⁷ NKG 89.

³⁸⁸ Cf. Chesterton, *St. Francis of Assisi*, p. 29.

paolina (2 Cor 4,7), che Bonaventura – secondo biografo di Francesco – rielabora per elogiare la castità del santo, il corpo trasporta l’anima come un vaso di creta le ricchezze.³⁸⁹ *Vas* in latino è, in effetti, nelle sue forme diminutive attestate, uno strumento e un mezzo (*vasculum*), anche di trasporto, una piccola barca (*vascellum*), come si legge anche in Dante, dove proprio Paolo, sul modello di un passo degli Atti degli Apostoli, è chiamato «vas d’elezione» (Inf. II, v. 28) o «gran vasello/ de lo Spirito Santo» (Par. XXI, 128s).³⁹⁰ In *Assisi*, l’immagine del somaro-corpo-vaso è strettamente legata alla dinamica del travaso, così come si presenta al verso 6; il gesto implica, infatti, un passaggio e uno spostamento di qualcosa (una persona, un liquido, un’essenza) da un luogo all’altro, attraverso uno strumento che custodisce e allo stesso tempo connette il proprio contenuto con l’esterno.³⁹¹ Questo movimento assicura, inoltre, come abbiamo accennato all’inizio della nostra analisi, una coerenza strutturale tra strofa e strofa e, in particolare, tra i distici e le quartine, le quali riprendono sistematicamente il *Nomen* introdotto dai distici per “spostarlo”, ripetendolo, in avanti nei versi successivi, fino al «Franz» finale che riporta circolarmente al principio della poesia.

L’animale al trotto è ulteriormente determinato al verso 14, attraverso la specifica: «im Schnee, den die nackteste Hand streut». La mano ritorna, con la sua gravidanza poetologica, e nuovamente richiama la mano di Francesco, che si denudò davanti al vescovo per sposare l’ideale della povertà apostolica.³⁹² Le ferite aperte rendono la mano più vulnerabile ed esposta e, perciò, più nuda e il verbo *streuen*, che qui racchiude il senso dello spargimento della neve dall’asino al trotto, evoca, nella contiguità col corpo che agisce, anche l’immaginario legato a un intenso dolore fisico e spirituale, inflitto scientemente nel rispetto di una ritualità semi-sacra. Questo verbo si usa, per esempio, nelle espressioni *Salz auf die Wunde streuen*, che ha il significato di “girare il coltello nella piaga”, e *sich Asche aufs Haupt streuen*, “cospargersi il capo di ceneri”, in segno di pentimento, ma soprattutto si usa per dire *Asche verstreuen*, e cioè “disperdere le ceneri” di un defunto. L’animale che si muove è il mezzo che ne trasporta un altro, il corpo di Francesco (e di

³⁸⁹ «Rigorous nella disciplina, vigilava assai attentamente su sé stesso e aveva cura speciale nel custodire quel tesoro inestimabile della castità, che noi portiamo nel fragile vaso del corpo: e anche il corpo egli si studiava di tenere con rispetto e santità, mediante l’integerrima purezza di tutto sé stesso, carne e spirito». Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda Minore*, Lezione II, 1349 (trad. it. di Simpliciano Olgiati: <<http://www.ofs-monza.it/leggenda-minore.html>>, ultimo accesso: 23.09.2023).

³⁹⁰ «Egli è per me uno strumento eletto per portare il mio nome dinanzi ai popoli» (Atti 9, 15).

³⁹¹ Tra l’altro, il verbo *trotten* non ha solo il significato di *traben*, ma anticamente si usava anche per esprimere i significati di *tretten*, *keltern*, *pressen* (*Trotte* = *Weinkelter*), anche in senso figurato, ci ricorda Kelletat, *Celans “Assisi”*, p. 695 n16.

³⁹² Come narra e Bonaventura da Bagnoregio (*Legenda maior* I, 3) e com’è rappresentato nell’affresco di Giotto nella Basilica superiore di Assisi *San Francesco rinuncia ai beni terreni*. Cf. Marco BARTOLI, *La nudità di Francesco. Riflessioni storiche sulla spogliazione del Povero d’Assisi*, Edizioni Biblioteca Francescana, Milano 2018.

François, ora nell'urna?), vaso di vaso. Un continuo andirivieni tra animato e inanimato si manifesta sin dalla prima strofa: dagli elementi della notte umbra al passaggio verso la vita e tra una brocca e l'altra, fino al recipiente e al sasso e poi, al passaggio del ciuco, al suo trotto, al trasporto di una mano che a sua volta sparge neve. Una tensione si crea tra il gesto della dispersione e quello della raccolta, tra versare e contenere, lasciar passare e insieme tornare a comprendere e a cercare.

Il senso del componimento si addensa al verso 15 in una formula meta-riflessiva preannunciata dalle dinamiche testuali precedenti. L'animale trotterellante si arresta qui «vor dem Wort, das ins Schloß fiel», “davanti alla parola che cadde nella serratura”. Questa parola è pronunciata al cospetto della nuda vita dell'asino, animale che dalla medesima mano dei versi 9 e 14, bruca al verso 16 “il sonno”: «Trottendes Tier, das den Schlaf aus der Hand frißt». C'è, dunque, una parola detta nel buio, caduta in un foro oscuro, immagine che si sovrappone a quella della mano, che compare nel verso prima e in quello dopo e che evoca una forma di mano cava, una mano che custodisce un segreto (come la brocca il “sigillo dell'ombra”?) una mano-lucchetto forata come quella di Cristo-Francesco-Celan, marchiata dalla vicinanza della morte. Il «trottendes Tier» si appressa col muso, nel suo mutismo naturale, alla mano che offre una sostanza nutritiva. Qui si origina il «Wort», proveniente dal buio della notte umbra, nella mano che la contiene e la trasporta, ennesimo strumento, come la brocca e il ciuco. Questa parola ha visto il “grigio” dell'animale (il «Grautier» è «vor dem Wort», ma vale anche il contrario, se si inverte il punto di vista) e per questo, alla fine della traversata nella neve, il «Tier» “mangia il sonno”, lo assorbe e lo decompone, lo digerisce e lo lascia accadere altrimenti, alterandolo o annientandolo completamente. Un istinto animale vanifica il sonno, unica possibilità per chi sta guardando fisso i fenomeni che ovunque parlano, pur tacendo, fino al verso finale, dei “morti”.³⁹³

Il distico conclusivo, che inizialmente non convinceva Celan (forse per la prossimità con lo *Stundenbuch* rilkiano: «Denn Armut ist ein großer Glanz aus Innen...», *Das Buch von der Armut und vom Tode*, “Sie sind es nicht”, v. 18),³⁹⁴ riporta l'attenzione sulla percezione visiva di una peculiare forma di lucentezza: «Glanz, der nicht trösten will, Glanz». Questo “lustro”, luminosità diretta o riflessa, nitore, lucidità, splendore divino, del sole, degli astri e dei lampi, rimanda ai giochi di luce del secondo verso, ai riflessi argentei «von Glocke und Ölblatt». La campana e la

³⁹³ V. *Briefe*, p. 559.

³⁹⁴ Cf. *Kommentar*, p. 715: il 09.03.1954 Celan domandò a Walter Höllerer, che avrebbe pubblicato la poesia su *Akzente*: «Hat Ihnen mein Gedicht überhaupt gefallen? Ich bin jetzt, da ich es wiederlese, nicht eben begeistert – besonders nicht von den letzten Zeilen...»; Helmut BÖTTIGER, Lutz DITTRICH, *Elefantenrunden. Walter Höllerer und die Erfindung des Literaturbetriebs*, Literaturhaus Berlin, Berlin 2005, p. 43.

foglia d'ulivo sono, per tradizione, insegne della fede cristiana, che riflettono la luce lunare nella notte di *Assisi*, che a sua volta riflette quella del sole. Il *Glanz*, “splendore” in italiano, è riferito a Dio, come «Glanz Gottes» in Lutero (*Psalmen* 50,2) e, più spesso, al Cristo, in quanto *splendor patris*, come, ad esempio, nella prima lettera agli Ebrei (1,3), dov'egli è lo «splendore della sua [di Dio] gloria e impronta della sua essenza» («Glanz seiner Herrlichkeit und das Ebenbild seines Wesens», nella traduzione luterana). La metafora del sole viene rielaborata da Dante – che cita Tommaso d'Aquino³⁹⁵ – per celebrare Francesco, come abbiamo visto, nel momento in cui nega al suo luogo d'origine il nome di “Ascesi” per sostituirlo con “Oriente”, perché lì è sorto un nuovo sole (Par XI, vv. 52-54). Ma il legame più diretto tra la figura di Francesco e la luce del *Glanz* potrebbe, però, passare attraverso le parole del francescano stesso. Nel suo *Cantico delle creature*, o *Cantico di frate sole*, egli elogia, infatti, l'astro come il primo fra tutte le creature, il più lodevole in quanto simbolo stesso di Dio:

Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature, spetialmente messor lo frate sole, lo qual è iorno, et allumini noi per lui; et ellu è bellu e radiante cum grande splendore: de te, Altissimo, porta significatione.³⁹⁶

Il testo tedesco, cui Celan potrebbe aver avuto accesso, recita:

Gelobt seist du, mein Herr, mit allen deinen Geschöpfen,
 besonders dem Herrn Bruder Sonne,
 der uns den Tag schenkt und durch den du uns leuchtest.
 Und schön ist er und strahlend in großem Glanz:
 von dir, Höchster, ein Sinnbild.³⁹⁷

Il Sole, nella sua tradizionale stratificazione triadica di Dio – Gesù – Francesco, non è presente in *Assisi*, non scalda e non può consolare nella «notte *umbra*». L'“ascesi” che da “Assisi” conduce al «Glanz» del penultimo verso non redime e non dà conforto. Il percorso ascensionale immaginato, forse, anche di contro alla pista dantesca, è di fatto invalidato. La consolazione in termini religiosi, come fede nell'aldilà, è una circostanza impensabile, soprattutto per un ebreo. Il «Glanz» *non vuole* consolare: chi porta il lutto non accetta questa specifica consolazione, ma ne ammette un'altra, non propriamente consolante, che permette, però, di circo-scrivere

³⁹⁵ Auerbach, *St. Francis of Assisi in Dante's Commedia*, p. 170.

³⁹⁶ Cf. Mario CASELLA, *Il Cantico delle creature: Testo critico e fondamenti di pensiero*, in «Studi medievali», n.s., XVI, 1943-50, pp 119-120, vv. 4-6. Corsivo mio.

³⁹⁷ Non so quale versione fosse disponibile a Celan, ma tutte le traduzioni che ho trovato riportano «in» o «mit» *grossem Glanz*». Cf. Elisabeth LEEKER, *Die Lauda. Entwicklung einer italienischen Gattung zwischen Lyrik und Theater*, Stauffenburg, Tübingen 2001.

l'inconsolabilità, qui, come nelle poesie giovanili, dove la materia fiabesca del *Trostkrug*, legata all'elaborazione della perdita di un figlio, nella doppia accezione di consolazione per i vivi e pace per i morti, era stata già re-interpretata da Celan in chiave poetica, più che cristiano-moraleggiante. L'ultima immagine della poesia si attesta, proprio sull'impossibilità per i morti di quietarsi in un "eterno riposo": «Die Toten – sie betteln noch, Franz». La tensione del conforto non elargito spinge i morti a una richiesta perdurante e disperata. In quest'ultimo verso, essi sono poverissimi, come Francesco, fondatore dell'Ordine mendicante (*Bettelorden*). Questi morti non hanno niente se non le mani che tendono verso chi è in ascolto e può raggiungerli.

Celan scorge una mano implorante che non può riempire. La poesia non produce conforto, ma rende visibile la preghiera, lascia mendicare, parlare il Tu, esibendo la mano aperta e chiamando per nome il suo interlocutore, un Altro che possa percepire la questua e forse "travasare le brocche", riversare qualcosa – che sia attenzione («Gebet der Seele»³⁹⁸), accoglienza in un *Gespräch* – in quelle mani aperte, mani recipienti che aspettano il travaso: «Wechselseitige Besetzbarkeit, Rezeptivität des Gedichts».³⁹⁹ L'origine poetica del «Glanz» spiega la freddezza della luce, fulgore materico, percepibile *controluce* su uno sfondo di tenebra, un *lucus a non lucendo*.⁴⁰⁰ La volontà di non consolare è accompagnata da un senso di mancanza e negatività, da un inadempimento produttivo. Oltre all'atto dell'elemosina, questa dinamica viene esibita nella rima «Glanz – Franz» dove, a "Franziskus" viene evidentemente preferita la versione più breve e tedesca del nome, risultando qui quasi mozzato, incompiuto al pari dei morti non paghi, della vita non iniziata di François, delle morti "sbagliate" della Shoah, che proprio nell'ombra gettata dal nome tedesco del santo trova il suo riferimento più puntuale. I morti, perciò, mendicano ancora, tendendo le mani come coppe verso l'altro – invece che verso l'"alto" – nella speranza di ricevere.

La mano che mendica appartiene in diversi luoghi della poesia celaniana a quelle figure di uomini esposte ai venti che mantengono la fede nel vero, procedendo a tentoni ma inesorabilmente, con tutta la lentezza e la dignità dei malati, dei poveri, e dei pellegrini. In un contesto di rinnovata incredulità verso le altezze del trascendente, troviamo, per esempio, in *In die Rillen (Atemwende)*, una ripresa forse puntuale, anche se non letterale di *Assisi* (nell'ottobre del 1963, quando la poesia è stata scritta, ricorreva il decimo anno della morte di François), nell'immagine della ciotola del pellegrino, scintillante dello stesso rame in cui Gisèle incideva la propria arte: «Dem Kupfer-/

³⁹⁸ Cf. la citazione di Celan nel *Meridian*, che riprende una formulazione usata da Benjamin nel saggio su Kafka, che a sua volta citava Malebranche: «Aufmerksamkeit ist das natürlichste Gebet der Seele». TCAM 9.

³⁹⁹ TCAM 135.

⁴⁰⁰ v. Miglio, p. 57, n110.

Schimmer der Bettel-/ Schale dort oben/ zulieb».⁴⁰¹ In *Oranienstrasse I*, poi, arte e resistenza politica si mescolano nella caparbieta con cui Carl von Ossietzky, perseguitato politico e Nobel per la pace, volle bere fino ai suoi ultimi istanti di vita da solo dalla propria tazza, pur essendo tanto debilitato da non riuscire quasi più a tenerla in mano.⁴⁰² Resistere, *durchhalten*, *aushalten*, *standhalten* e *main-tenir* – come appare nel motto della famiglia Oranien-Nassau che Paul e Gisèle ripetevano in quegli anni come un mantra personale: «Je maintiendrai»⁴⁰³ – sono i verbi che esprimono l’atto po-etico fondamentale dello *stehen*, che significa stare in piedi, mantenere una postura eretta, livello zero delle abilità della specie *homo*, e marciare, combattere per preservare la propria umanità pur nella quasi completa incapacità di muoversi o di sorreggere un boccale di zinco, il bastone del pellegrino, la ciotola dell’elemosina o una penna che, per scrivere, deve incontrare perpendicolarmente la carta.⁴⁰⁴

In *Assisi*, resistere equivale a non distogliere lo sguardo dalla “notte con la pietra”, dalla pietra stessa «Stein, wo du hinsiehst, Stein». Significa lasciare entrare il grigio e percepire i bisogni dei morti – che sono poi quelli dei vivi – di venir “compresi” in uno spazio della coscienza che non ammette consolazioni perché si mantiene aperto alle contraddizioni del dolore. Chi resta osserva il varco attraverso cui “ciò che è muto” raggiunge il vivente e si conserva, muto e vivo, nello scorrere del tempo. «Füll die Krüge um» è l’imperativo poetologico che ingiunge di non ipostatizzare il dolore in una forma chiusa, consolante. Nessuna immagine della poesia si fissa nel docile simbolismo cristiano: ciascuna di esse è una figura plasmata dal senso del suo formarsi in una specifica circostanza biografica e alla luce di una coscienza storica attenta all’umano. Ciascuna

⁴⁰¹ NKG 179.

⁴⁰² Carl von Ossietzky, pubblicista e pacifista tedesco, organizzatore del movimento *Nie wieder Krieg* nel 1922, nel 1927 coeditore con Kurt Tucholsky del settimanale berlinese *Die Weltbühne*, da cui condusse una decisa battaglia contro il riarmo tedesco che gli costò una condanna a 18 mesi per alto tradimento. Amnistiato nel 1932, fu internato in un campo di concentramento nel 1933 con la salita al potere di Hitler. Premio Nobel per la pace nel 1935, che gli fu proibito di ritirare dal regime, liberato grazie alle pressioni internazionali nel 1936, morì nel 1938 in ospedale, ancora sotto custodia della polizia per le conseguenze del duro regime detentivo della Gestapo. Nei suoi ultimi giorni di vita doveva essere tanto debole da non riuscire a tenere in mano una tazza di tè, ricorda Wiedemann (NKG, *Kommentar*, p. 819), rimandando a questo episodio della sua biografia: «Maud von Ossietzky wollte den Kranken schonen und reichte ihm eine Tasse Tee. Als die Besucher sahen, dass Ossietzky nicht mehr in der Lage war, die Tasse zum Mund zu führen, stellten sie bestürzt fest, wie elend der Zustand des 49jährigen war»; Hermann VINKE, *Carl von Ossietzky*, mit einem Vorwort von Willy Brandt, Dressler, Hamburg 1978, p. 169.

⁴⁰³ Termine ricorrente nel carteggio con Gisèle dal 1962 al 1966, ispirato al motto della famiglia Orange-Nassau, come i coniugi avevano potuto leggere anche su uno stemma della casata durante il loro viaggio in Olanda del novembre 1964. *Je maintiendrai* è anche il titolo di una litografia di Gisèle, incisa proprio al ritorno da questo viaggio. Come osserva Badiou (*Bildbiographie*, p. 304): «Für Celan ist [*maintenir*] das französische Gegenstück zum Verb *stehen*, mit dem er seinen Widerstandswillen beschwört».

⁴⁰⁴ Sul senso della marcia e della postura eretta come forma di resistenza in Celan, rimando a Bertrand BADIOU, *Maintenir, maintenant. Essai d’interprétation de l’impératif poétique de Celan « steh »*, in *Celan-Jahrbuch 12* (2023), pp. 19-64.

di esse esemplifica in un modo difficile, resistente alla parafrasi e non metaforico, la possibilità di lasciar entrare il «Grautier» e, cioè, di accogliere, pur davanti all'impenetrabilità della pietra, la mobilità di un pensiero "altro". Il travaso, che è la *Denkfigur* che meglio esibisce in *Assisi* questa porosità dei significati, si costituisce come il dispositivo, etico e poetico, che lascia sussistere in un equilibrio non statico, ma costantemente ricreato dal bilanciamento di due estremi, le contraddizioni di vita e morte, presenza e assenza, forma e contenuto, parola e silenzio. La polisemia che ne risulta si lega alla concretezza delle immagini e al carattere singolare, ma *ripetibile* che queste mostrano in *Assisi* e negli altri testi in cui Celan utilizza e riprende figure di recipienti.

Nel paragrafo che segue, mostreremo come questo tipo di riflessione poetologica celaniana si sia nutrita nel tempo di esperienze di lettura fondamentali. Il pensiero fenomenologico e la filosofia kierkegaardiana, in particolare, sembrano aver fornito al poeta gli strumenti speculativi necessari a comprendere un certo tipo di percezione degli eventi e degli oggetti poetici nel tempo, come figure dai contorni fissi, ma porosi e mobili, in continua metamorfosi. Approfondiremo, perciò, il rapporto che lega la *Denkfigur* celaniana del travaso al concetto kierkegaardiano di "ripresa" e alla concezione husserliana dell'immagine come manifestazione fenomenica di una temporalità non lineare.

1.3 *Gjentagelsen*: la ripresa dei filosofi

Il *travaso* è una figura di pensiero molto produttiva nelle poesie di Celan, tanto sul piano figurativo e strutturale, quanto al livello filosofico. Raccogliere in un vaso nuovo il contenuto strabordante di un vecchio recipiente è un gesto esistenziale prima che stilistico, che racchiude il senso dello scorrere del tempo in una ciclicità aperta che connette, di data in data, passato e futuro. Nell'ormai celebre saggio di Søren Kierkegaard del 1843, *Gjentagelsen*, che Celan legge in un'edizione francese del 1948, il poeta sottolinea: «toute la vie est une répétition, une reprise».⁴⁰⁵ Al centro delle argomentazioni del filosofo, che intendeva *riprendere* la relazione con la fidanzata Regina Olsen, senza *ripetere* i medesimi errori, si trova il concetto espresso dal termine danese che intitola il libro: *Gjentagelsen*, composto dal prefisso *gjen* "di nuovo" e dal sostantivo ricavato dal verbo *at tage*, che significa "prendere". Il senso letterale della parola è traducibile in italiano

⁴⁰⁵ Søren KIERKEGAARD, *La Répétition. Essay d'expérience psychologique*, traduit du danois par P. H. Tisseau, Éditions Tisseau, Bazoges-en-Pareds (Vandée) 1948, p. 9. Cf. le sottolineature riportate nella *Bibliothèque philosophique*, p. 168.

con “ripresa”, ma i traduttori italiani e francesi di Kierkegaard hanno a lungo reso *Gjentagelsen* con “ripetizione”⁴⁰⁶, il che, come spiega Nelly Viallaneix nella prefazione all’edizione francese del 1990, risulta leggermente fuorviante rispetto all’intenzione filosofica originaria, mantenuta invece dal tedesco *Wiederholung*:

Le terme ‘répétition’ évoque la similitude dans la reproduction de la parole ou du geste, la sclérose de l’habitude, ‘le même dans le même’. Au contraire, la reprise kierkegaardienne au sens spirituel, existentiel, est un ‘second’ commencement, une vie nouvelle, celle de la ‘nouvelle créature’, reconciliée [...]; c’est toujours ‘moi’, le même, mais pourtant toujours ‘autre’, à chaque instant.⁴⁰⁷

Ciò che Celan sottolinea, attorno al 1960, nell’edizione francese in suo possesso, si lega a una riflessione sul concetto platonico di “anamnesi”:

Répétition et ressouvenir sont le même mouvement, mais en sens opposé; ce dont on se ressouvient, a été; c’est une répétition en arrière; la répétition proprement dite, au contraire, est un ressouvenir en avant.⁴⁰⁸

Riprendere è l’atto vitale che richiama all’attenzione e alla riflessione continua sul presente, in base a quanto è accaduto nel passato (personale, storico e “storico-letterario”, leggiamo nel *Meridian*) e alla luce di ciò che scaturirà dal futuro. Tra il 1960 e il 1961, in un periodo di grande costernazione per le accuse di plagio, ma anche molto fecondo per quanto riguarda la riflessione poetologica, Celan si trova a rimeditare sulla propria opera, rispondendo, allo stesso tempo, ai critici che intendevano sostenerlo pubblicamente – purtroppo anche in maniera maldestra – nella bufera di opinioni sul caso Goll.⁴⁰⁹ In una lettera a Walter Jens del 9 maggio 1961, Celan reagisce a un articolo del critico dedicato, tra le altre cose, alla tecnica compositiva adottata dal poeta e basata – così Jens – sulla ripetizione («Wiederholung») e sull’impiego di *Leitmotive*. A questo tipo di approccio tematico e “leitmotivico”, Celan oppone, in un cambio di paradigma, quello del «Ricerca», tecnica musicale di composizione polifonica, basata sull’elaborazione contrappuntistica di un determinato tema musicale, diffusasi a partire dal XV secolo come antenata della fuga.⁴¹⁰ *Ricerca*, che è anche il titolo di una poesia del 21 maggio

⁴⁰⁶ P. H. Tisseau traduce con “ripetizione” – anche in Italia la prima traduttrice usa ripetizione: *La ripetizione. Saggio d’esperienza psicologica scritto da Costantino Constantius*, trad. di Enrichetta Valenziani, Bocca, Milano 1945. A cura di Angela Zucconi la prima traduzione di ripresa: *La ripresa. Tentativo di psicologia sperimentale di Constantin Constantius*, Edizioni di Comunità, Milano 1954; e anche la più recente: *La ripresa. Tentativo di psicologia sperimentale di Constantin Constantius*, SE, Milano 2013.

⁴⁰⁷ Kierkegaard, *La Reprise*, tr. fr. di Nelly Viallaneix, Flammarion, Paris 1990, p. 57.

⁴⁰⁸ Kierkegaard, *La Répétition*, p. 9.

⁴⁰⁹ Dohl, cf. *supra*, p. 15 n42.

⁴¹⁰ Miglio, *Ricerca*, pp. 65-72.

1961, pubblicata postuma, diventa, nella lettera a Jens, il *Begriff* poetologico di cui Celan si serve per qualificare la propria poetica, incrociando i percorsi filosofici già battuti da Platone e Kierkegaard e sovrapponendosi alle formulazioni del *Meridian*, in particolare ai concetti dell’“incontro” e “dell’incontro del sé” (*Begegnung* e *Selbstbegegnung*), come del re-incontro di persone, parole e strutture linguistiche, da un tempo all’altro della propria produzione in versi.⁴¹¹ Leggiamo, perciò:

“Aschenblume” (Mohn und Gedächtnis, S. 53) ist eine Wiederholung von „Aschenkraut“ (Der Sand aus den Urnen, S. 37, Mohn und Gedächtnis, S. 16). (Sie nennen das das “Leitmotivische”, lieber Walter Jens, ich würde es, im Musikalischen, vielleicht als ein “Ricercar” bezeichnen – womit auch die Anamnesis in Ihrem Sinne stärker zum Ausdruck käme.) UND –: Aschenkraut ist keine Metapher, es ist der Name der Cineraria, also etwas durchaus Konkretes.⁴¹²

E in un’altra lettera del 19 maggio 1961, sempre indirizzata a Walter Jens, Celan aggiunge:

Es gibt also – Anamnesis! – da, wo wirkliche Begegnungen stattfinden, im Grunde...Wiederbegegnungen. Aber der Kontext, und dazu gehört auch die Diktion [...], muss das bestätigen, sonst – ja sonst handelt es sich um jene Motiv- und Bild-Entlehnungen, an denen weder wirkliche Wandlung noch wirkliche Archetypen beteiligt sind. Wo es solche Wiederbegegnungen gibt, da bestätigen sie sich mitunter auch sprachlich in einem Bezirk, der dem der Diktion einige Sinn- (d.h. Augen-)Fälligkeit voraus hat: im Semantischen [...] oder, aber das ist selten, im Etymologischen.⁴¹³

Scrivere poesie significa re-incontrare e re-incontrarsi, ricercare, riprendere ciò che è già stato per “ricordarlo in avanti”. Uno dei motti preferiti di Celan era, a questo proposito: «lies deine Schriften».⁴¹⁴ Riprendere in mano un libro, proprio o altrui, ritrovare una poesia, ripetere una parola, ricordare un’esperienza, un amore o un dolore significa rileggere il passato in base a quanto in esso era contenuto, atteso o anticipato, in modo da correggerlo, adeguarlo, attualizzarlo in base all’oggi e, in un testo, secondo le leggi della lingua e della poesia. Una doppia dinamica comunicativa è in atto in questo pensiero di ricerca, come si legge, ad esempio, in un appunto dei *Mikrolithen*: «Wiederer-innerung/ auch Vor-erinnern, Vor-denken und Aufbewahrung dessen, was sein könnte».⁴¹⁵ Alla «Wiederer-innerung», al nuovo ri-cordare, al processo di ritorno del ricordo al luogo interno dove appartiene, corrisponde un «Vor-erinnern» e un «Vor-denken», ossia

⁴¹¹ Cf. TCAM 11s e l’intera sezione intitolata “Begegnung”, TCAM 132-148.

⁴¹² Fonte: Akademie der Künste, Berlin, Walter Jens Archiv, Nr. 168, citato da Arno BARNERT, *Mit dem fremden Wort. Poetisches Zitieren bei Paul Celan*, Stroemfeld, Frankfurt am Main 2007, p. 63.

⁴¹³ Briefe 512.

⁴¹⁴ DLA Celan, AD/ 3.3,5 T, in AD: Celan 3.3,1-17. Fascicolo grigioverde, 16 Bl. D.90.1.66 ms inchiostro nero. Cito da Miglio, *Ricercar*, p. 269.

⁴¹⁵ M 97.

un'anticipazione di ciò che diverrà ri-cordo, un pensiero che precorre la propria attualizzazione. Celan stava pensando, nella sua nota poetologica, alla modalità diacronicamente e sincronicamente relazionale della propria poesia, alla "meridianosità" del proprio scrivere nel tempo, percepito come un sistema di connessioni sotterranee governate dalle leggi del cuore, ossia da salti e tensioni, inclinazioni e perdite, in una struttura di «vases communicants - communicants à travers la vie, grâce à la vie» (cf. *supra*, p. 88). Egli stava tentando di concettualizzare la propria poetica anti-metaforica, come dimostrano appunti e lettere, con l'ausilio di molte letture filosofiche in ambito esistenzialistico (Heidegger e Kierkegaard), ma soprattutto fenomenologico (Scheler, Brentano, Husserl).⁴¹⁶

Proprio in Husserl Celan trova i termini chiave che lo aiutano a pensare filosoficamente la non-linearità della coscienza interna del tempo e della (propria) poesia nel tempo. Camilla Miglio accosta, in *Ricerca per verba*, gli orizzonti filosofici kierkegaardiani alla terminologia di Husserl per approfondire la poetologia di Celan e cita un passo importante della *Fenomenologia della coscienza del tempo*, che qui riportiamo in italiano:

Ogni processo originariamente costituente è animato da protenzioni che costituiscono e captano a vuoto ciò che ha da venire, come tale, e lo portano a compimento. Senonché: il processo rimemorativo non rinnova memorativamente queste protenzioni soltanto! Esse non stavano soltanto captando, esse hanno anche captato, si sono riempite, e di ciò noi siamo coscienti nella rimemorazione. Il riempimento della coscienza rimemorativa è ri-riempimento (appunto in quella modificazione che è la posizione del ricordo. [...]) La rimemorazione non è aspettazione, ha però un orizzonte rivolto al futuro, e precisamente al futuro di ciò che è rimemorato [...]. Questo orizzonte, nel progredire del processo rimemorativo, viene continuamente aperto in modo nuovo, più vivo, più ricco. Con ciò, esso si riempie di sempre nuovi elementi rimemorati. Quelli che precedentemente erano stati solo prefigurati, ora sono *quasi*-presenti, quasi nel modo della presenza realizzante.⁴¹⁷

⁴¹⁶ Sulla ricezione celaniana del pensiero fenomenologico rimando a Marianna RASCENTE, *Metaphora absurda*, op. cit.

⁴¹⁷ Edmund HUSSERL, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, a cura di Alfredo Marini, FrancoAngeli, Roma 2001, § 24, Protenzioni e rimemorazione, p. 84: «Jeder ursprünglich konstituierende Prozess ist beseelt von Protentionen, die das Kommende als solches leer konstituieren und auffangen, zur Erfüllung bringen. Aber: der wiedererinnernde Prozess erneuert erinnerungsmäßig nicht nur diese Protentionen. Sie waren nicht nur auffangend da, sie haben auch aufgefangen, sie haben sich erfüllt, und dessen sind wir uns in der Wiedererinnerung bewusst. Die Erfüllung im wiedererinnernden Bewusstsein ist Wieder-Erfüllung (eben in der Modifikation der Erinnerungssetzung) [...]. Die Wiedererinnerung ist nicht Erwartung, sie hat aber einen auf die Zukunft und zwar auf die Zukunft des Wiedererinnerten gerichteten Horizont, der gesetzter Horizont ist [...]. Dieser Horizont wird im Fortschreiten des wiedererinnernden Prozesses immer neu eröffnet und lebendiger, reicher. Und dabei erfüllt sich dieser Horizont mir immer neuen wiedererinnerten Ereignissen. Die vordem nur vorgedeutet waren, sind nun quasigegegenwärtig, quasi im Modus der verwirklichenden Gegenwart», Edmund HUSSERL, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, 2. Auflage, hrsg. von Martin Heidegger, Niemeyer, Tübingen 1980, § 24 *Protentionen und Wiedererinnerung*, p. 410s. Cf. Miglio, *Ricerca*, p. 106.

E nell'appendice si legge, inoltre:

Rimemorazione non è soltanto coscienza rinnovata dell'oggetto ma, come la percezione di un oggetto temporale porta con sé il proprio orizzonte temporale, così la rimemorazione ripete anche la coscienza di questo orizzonte.⁴¹⁸

La poesia, in quanto “processo originariamente costituente”, capta e si riempie di ciò che ha da venire e, così, ogni immagine, ogni *fenomeno* testuale («das Bild hat einen phänomenalen, durch Anschauung erkennbaren Zug»; das Bild ist nicht Metapher; [...] das Bild hat phänomenalen Charakter – es erscheint»⁴¹⁹) è il risultato visibile, la *figura* di una particolare percezione del tempo che si storicizza nei segni linguistici, inserendosi in un “alone temporale”, in uno «Zeithof»⁴²⁰. Le immagini della poesia sono “oggetti temporali”, figure del tempo, come annota Celan, in un appunto marcato dalla tipica «-i-» di *Idee*: «-i- Zeitliches, Zeitgestalten als Figuren»;⁴²¹ le immagini sono fenomeni reali, luoghi dai confini sensibili, circoscritti ma aperti (*Zeit-hof*), protesi verso il passato (proprio o di un altro autore), che si risveglia nel presente, provocando una reazione nel soggetto che li percepisce rimemorandoli, e procedendo verso il futuro. La coscienza anticipante dell'evento trova il suo compimento nel nuovo incontro, nel quale, di nuovo, un contenuto latente, *vor-gedacht*, si “presentifica” ed entra in tensione, in dialogo col momento presente, in una nuova istanza discorsiva. Il concetto di ripresa, di cui Celan si serve per pensare alla propria poesia e per reagire, allo stesso tempo, alle accuse di plagio, sconfina nelle questioni filosofiche più antiche, richiamando la dialettica dell’“identico” nel divenire, la questione dell'identità che si contrappone all'identità, così come riemerge nel *Brief über den Humanismus*, che Celan scruta, nutrendo la propria riflessione “sincretica” anche di stimoli controversi: «Darum sagen die wesentlichen Denker stets das Selbe. Das heißt aber nicht: Das Gleiche».⁴²²

Non si è mai uguali a sé stessi nel tempo e la poesia lo sa: il *Gedicht* sa cogliere le trasformazioni silenziose che rendono una parola diversa dall'altra, pur nella ripetizione della

⁴¹⁸ Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, p. 132. «Wiedererinnerung ist nicht nur Wiederbewusstsein für das Objekt, sondern wie die Wahrnehmung eines Zeitobjektes seinen Zeithorizont mit sich führt, so wiederholt die Wiedererinnerung auch das Bewusstsein dieses Horizonts». Id., *Vorlesungen zur Phänomenologie*, p. 460.

⁴¹⁹ TCAM 74 e 85.

⁴²⁰ TCAM 71. Il termine compare anche in alcune osservazioni di Celan sulla temporalità delle poesie di Mandel'stam, cf. *infra*, p. 218s e in *Schwimmhäute (Lichtzwang)*; NKG 297.

⁴²¹ TCAM 88.

⁴²² Martin Heidegger, *Brief über den Humanismus*, in Id., *Wegmarken*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 1976, pp. 313-365: 363.

stessa; «*das Dazwischenliegende: Stunden, Jahre, Erfahrungen (mit Menschen und Dingen)*»⁴²³ determina lo iato che si produce tra «Krug» e «Krug», o tra «Aschenblume» e «Aschenkraut», come Celan spiegava a Walter Jens. La *Denkfigur* del travaso si inserisce in questo percorso di ricerca esistenziale e intellettuale, che non si esaurisce con le letture menzionate, ma continua nel tempo, incontrando il pensiero di Benjamin, il messianismo di Rosenzweig, le filosofie orientali. Qualcosa si perde, altro viene raccolto e recepito, tra un vaso e l'altro, viene ritrovato perché già versato, anticipato dalla coscienza; può riemergere ciò che esiste da sempre nell'interiorità dell'anima, secondo la reminiscenza platonica, o a partire da un determinato momento per Husserl, da "ogni momento originariamente costituente", come la *Ursprung* benjaminiana (cf. *supra*, p. 32). Il travaso è un gesto permanente, ma discontinuo, che avviene di volta in volta, di re-cipiente in re-cipiente. Come abbiamo già visto nella nostra "Introduzione", le parole dei recipienti raccontano la dinamica vitale della ripresa: da *recipere*, composto da re-, che significa "di nuovo" e da *capio, is*, e cioè "prendere", l'oggetto richiama il verbo che, come "Gjentagelsen", mostra una mano protesa e capiente. Celan sa, sin da *Aubade e Zähle die Mandeln*, attraverso le riprese criticamente più "celebri" ed esplicite, come *Die Schwelle des Traumes* in *Keine Sandkunst mehr*, *Kristall* in *...rauscht der Brunnen*, *Auf Reisen* in *Zwölf Jahre* e – come vedremo nel paragrafo che segue – fino a *Die Ewigkeit*,⁴²⁴ che nel verso ripetuto, nella struttura ripetuta, nella parola "ripresa" si aggiunge un valore impensabile in un tempo antecedente, si ha un guadagno di senso, scorre la vita, finché si continua a volere il travaso, perciò il poeta ricorda e si appunta, in un abbozzo di *Engführung*: «Lies deine Schriften»,⁴²⁵ "leggi i tuoi scritti", vale a dire: «Füll die Krüge um».

⁴²³ Dalla lettera (non spedita) di Celan a Norbert Koch del 23.01.1961: «Ja, die «Matière de Bretagne» bezieht sich auch – und das sollte schon in der Überschrift deutlich werden – auf den (unter dieser Bezeichnung weiss Gott nicht nur in «Romanistenkreisen» bekannten) bretonischen Sagenkreis»; e in riferimento a «Avalun», in *Flügelrauschen*, aggiunte: «Allerdings liegt zwischen den beiden Gedichten *das...Dazwischenliegende: Stunden, Jahre, Erfahrungen (mit Menschen und Dingen)*. Die Erfahrung u. a., dass wir heute anders sehen, anders wahrnehmen, anders sprechen müssen. Dass das Gedicht, unabdingbarer als bisher, eine pneumatische «Angelegenheit» ist – und nicht nur das». Cito da NKG, *Kommentar*, p. 758. Corsivo mio.

⁴²⁴ Sul meccanismo poetologico dell'autocitazione, cf. Barnert, *Das poetische Zitieren*, op. cit. e Seng, *Auf den Kreiswegen*, op. cit.

⁴²⁵ DLA Celan, AD/ 3.3,5 T, in AD: Celan 3.3,1-17. Fascicolo grigioverde, 16 Bl. D.90.1.66 ms inchiostro nero. Cito da Miglio, *Ricercar*, p. 269.

2. *Die Ewigkeit* tra origini e riprese, le circo-stanze della poesia

Celan scrisse *Die Ewigkeit* l'11 aprile del 1967, mentre era ricoverato presso l'ospedale psichiatrico Saint'Anne di Parigi. Il 23 marzo egli aveva inviato il manoscritto definitivo di *Atemwende* a Suhrkamp, il suo nuovo editore.⁴²⁶ Negli stessi giorni vennero alla luce le prime poesie di quella che sarà la sua nuova raccolta, *Fadensonnen*, sorta come il proseguimento spontaneo di un impulso creativo che, seppure intervallato da invalidanti *impasses* e crisi psichiche, lasciava trasparire, tra una raccolta e l'altra, interessanti continuità. Fra le tante, ci sembra interessante mostrare quella istituita tra la poesia *Mittags* di *Atemwende* e *Die Ewigkeit*, due momenti della poesia di Celan, *Zeithof e Zeithof*, che ci permetteranno di riflettere, all'interno dei prossimi paragrafi, sulle circostanze che hanno informato l'origine dell'una e dell'altra, comunicando "sotterraneamente" attraverso una rete di richiami concettuali, sviluppatasi nel tempo e riconducibili a un fondamentale *Konzept* etrusco, di cui approfondiremo i diversi aspetti nel corso della nostra analisi.

Utilizziamo il termine *Konzept* sulla scia di alcuni studi condotti da Axel Gellhaus e pubblicati nel volume del 2010 "*Qualitativer Wechsel*": *Textgenese bei Paul Celan*.⁴²⁷ Questo ci sarà utile a capire, in particolare, la natura dei riferimenti mobilitati dal testo de *Die Ewigkeit* – poesia che analizzeremo integralmente – ricostruendo un percorso concettuale che giustifica e fonda le tappe genetiche del testo, così come il testo finito, in ogni sua componente. Lavorando alla complessità di una raccolta come *Die Niemandrose*, i cui manoscritti sono costellati di un gran numero di motti e citazioni – e anche autocitazioni – da integrare o integrati nelle poesie, Gellhaus spiega, nel suo contributo *Wortlandschaften. Konzeption und Textprozesse bei Celan*,

dass und wie textgenetische Prozesse ihrerseits verwurzelt sind in einem konzeptuellen Prozess, der die Ausformung einzelner poetischer Einheiten fundiert und begleitet. Der konzeptuelle Prozess muss dabei als Voraussetzung und Resultat textgenetischer Prozesse gedacht werden. Selbstverständlich haben wir es bei poetischen Prozessen von Rang nicht mit der Ausführung eines Schemas zu tun. Vielmehr befinden wir uns in einem dem sogenannten hermeneutischen Zirkel vergleichbaren Wechselverhältnis zwischen einem poetisch-poetologischen Konzept und dem einzelnen Gedicht: Das Konzept ist Voraussetzung des Gedichts, dieses aber wird zum mitbestimmenden Element des Konzepts und so weiter. Am Ende dieses hermeneutischen Prozesses fällt das Konzept mit dem entstandenen Zyklus zusammen. Der hermeneutische Prozess wird in der Regel auf Rezeptions-vorgänge bezogen, nicht aber auf den Prozess der poetischen

⁴²⁶ PC/GCL, II, 481 n3.

⁴²⁷ Axel GELLHAUS, Karin HERMANN (a cura di), "*Qualitativer Wechsel*": *Textgenese bei Paul Celan*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010.

Produktion. Da aber dieser in seinem Kern durch Akte der Selbstrezeption strukturiert wird, kann es nicht überraschen, die Struktur des hermeneutischen Zirkels auch hier anzutreffen.⁴²⁸

Per il critico, le poesie del primo ciclo de *Die Niemandrose* sono circondate da un “micelio” di intrecci testuali visibili (ossia pubblicati) e invisibili, costituitosi in quanto «Fixierung eines komplexen gedanklichen Prozesses», in cui i singoli elementi assumono la propria funzione all’interno di un “contesto concezionale” nel suo intero («im konzeptionellen Gesamtzusammenhang»), derivante non da uno sviluppo lineare, ma da un accrescimento discontinuo: «durch seine Sprunghaftigkeit, sein Vor und Zurück, werden den einzelnen Elementen in verschiedenen Phasen der Fixierung unterschiedliche Funktionen zuteil».⁴²⁹

Appropriandoci di questo modello interpretativo flessibile, concepito in seno alla raccolta che, forse, inaugura l’estrema “porosità” dello *Spätwerk* (che per diversi critici comincia proprio con *Fadensonnen*⁴³⁰), cercheremo di ricostruire, nelle pagine che seguono, quei «komplizierte Grundgedanken» che, nutritisi negli anni di letture (dall’*Odissea* allo *Zauberberg*, passando attraverso i manuali di paleoantropologia) e riflessioni riguardanti il tempo, la natura umana e la morte, testimoniano di un *Denkweg* a più “riprese”, di cui analizzeremo approfonditamente quella rappresentata dalla poesia *Die Ewigkeit*. Di questo *Denkweg* non considereremo soltanto le fasi genetiche dei testi in questione (i «textgenetische Prozesse» di cui parla Gellhaus), ma anche gli elementi biografici, storici e filosofici, nonché i testi pubblicati dal poeta, al fine di riconoscere il complesso concettuale circoscritto da *Die Ewigkeit* nelle sue varie sfaccettature. Cominceremo ricostruendo il contesto biografico entro cui ha avuto origine *Mittags*, passando per l’identificazione di uno specifico *Konzept* etrusco, per concludere, infine, con la lettura vera e propria del componimento di *Fadensonnen*, la quale culminerà con una riflessione sulla dinamica poetologica del travaso, che sarà determinante, anche in questo caso, per la comprensione della poesia nel suo insieme e della processualità attraverso cui testi e contesti (concettuali, culturali e storici) ri-entrano, di volta in volta, in gioco nel presente della scrittura.

⁴²⁸ Ivi, p. 11.

⁴²⁹ Ivi, p. 43.

⁴³⁰ Così Kai Fischer nello *Celan-Handbuch* (2012), p. 98.

Leggiamo, innanzitutto, *Mittags*:

MITTAGS, bei
Sekundengeflirr,
im Rundgräberschatten, in meinen
gekammerten Schmerz
– mit dir, Herbeigeschwiegene,
lebt ich
zwei Tage in Rom
von Ocker und Rot –
kommst du, ich liege schon da,
hell durch die Türen geglitten, waagrecht –:

es werden die Arme sichtbar, die dich umschlingen, nur sie. Soviel
Geheimnis
bot ich noch auf, trotz allem.⁴³¹

Celan scrisse *Mittags* il 30 aprile del 1964, al ritorno da un viaggio in Italia che lo aveva condotto, tra le altre città, a Roma per una *Lesung* al Goethe Institut, tra il 16 e il 18 aprile. In questa occasione, egli visitò la necropoli etrusca della Banditaccia, a Cerveteri, assieme a una piccola cerchia di conoscenti, tra cui la germanista e traduttrice Ida Porena, la quale avrebbe ricordato l'escursione, con la sagacia dell'interprete, con le seguenti parole:

a Roma per una *Lesung* al Goethe-Institut (tenuta il giorno prima, immobile, con voce monotona e esilissima dal forte accento austriaco), aveva chiesto di visitarla e l'avevamo accompagnato in macchina io, Boris Porena e Michael Marschall von Biberstein, allora direttore del Goethe. Il caso mi ha permesso di essere testimone di questa gita molto simile a una discesa agli inferi. Come era giusto per un regno dei morti, gli asfodeli si innalzavano ovunque, fiori a stelo forte, non particolarmente aggraziati ma imponenti, dall'odore sgradevole, bianchi, simili a candelabri. [...] Ci chiese quasi subito il nome di quei fiori che non conosceva. Scendeva nelle tombe passando per la buia apertura che si apriva nelle pietre sotto i tumuli. Lo seguivamo a distanza, in ordine sparso, rispettosi del suo silenzio e dei suoi pensieri. [...] Avevo la netta sensazione di camminare con un morto, con qualcuno che 'ritornava' nelle sue vere dimore, che ritrovava una strada ben nota, sensazione che mi ha abbandonato solo dopo averlo salutato, in via Margutta, sotto la casa di Max Frisch.⁴³²

La poesia rielabora le circostanze di un re-incontro immaginato con Ingeborg Bachmann, Du femminile "taciuto fin lì" («Herbeigeschwiegene», v. 5), probabilmente durante il colloquio di

⁴³¹ NKG 191s.

⁴³² Ida PORENA, *Biografia 'ma con misura'*, in *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, a cura di Camilla Miglio e Irene Fantappiè, Napoli, Dip. studi comparati, 2008, pp. 29-38: 32-34. Cf. anche Borso, *Celan in Italia*, pp. 99-100.

Celan con l'allora compagno di lei, Max Frisch, nella città dove la poetessa aveva vissuto sporadicamente a partire dal 1953. L'incontro passa anche attraverso i riferimenti alla poesia di Bachmann *Früher Mittag (Die gestundete Zeit)*, come osserva Wiedemann, dove si legge: «weit aus den Städten gerückt, flirrt/ der mattglänzende Tagmond. Schon ist Mittag» (v. 2); «Eine Handvoll Schmerz verliert sich über den Hügel» (v. 12).⁴³³ Dietro a quel Tu evocato in silenzio, però, si cela evidentemente anche la figura della madre, morta e intravista tra le ombre dei tumuli dell'Etruria, nelle tombe “a camera” che ricostruiscono un luogo del cuore dove i morti si lasciano ancora avvicinare. *Mittags* fornisce al lettore precise coordinate spazio-temporali: l'azione si svolge a mezzogiorno, all'ombra dei tumuli, a Roma, dove l'Io ha vissuto per due giorni. Per Celan, Roma era una città caotica, aggressiva nel suo aspetto marmoreo: «Rome me fait une impression un peu chaotique, on se sent un peu agressé par ses pierres»⁴³⁴ e si caratterizza in *Mittags* attraverso l'“ocra” e il “rosso” (v. 8), i colori dello stemma della città (porpora e oro) sin dall'epoca imperiale, ma soprattutto degli edifici storici del centro, com'egli poteva osservare dall'Hotel Genio in cui soggiornava, a due passi da piazza Navona.⁴³⁵ Allo stesso tempo, l'ocra e il rosso inducono una lettura della poesia su una diversa scala tonale, arricchendo i colori locali delle sfumature dei pigmenti tipici della pittura funeraria etrusca, il cui maggior esempio si conserva nelle *Grabkammer* di Tarquinia. Gli elementi più caratterizzanti della capitale italiana sembrano colpire Celan in virtù del sostrato etrusco che ne arricchisce il paesaggio: la città è menzionata, in una prima fase genetica della poesia, in quanto «Hügelstadt»⁴³⁶, città dei sette colli che puntellano la morfologia del territorio, ma anche dei “monterozzi” tarquiniensi, degli «Hügelgräber»⁴³⁷ di Cerveteri, nell'ottica del visitatore che rende la gita il centro della propria esperienza romana.

L'Italia era per i coniugi Celan una terra luttuosa, come abbiamo visto, sin dal viaggio ad Assisi che essi intrapresero nel 1953 in seguito alla morte di François. Terra di sepolture preistoriche, di montagnette e cavità sotterranee, spazi vuoti che delimitano un'area personale, un *locus absconditus* ove discendere per re-incontrare i propri morti e riguadagnare la superficie. *Mittags* è testimone di questo passaggio doloroso attraverso le segrete del cuore («in meinen/ gekammerten Schmerz»), forse anche già accompagnato da pensieri suicidi,⁴³⁸ relegati in un «trotz

⁴³³ NKG, *Kommentar*, p. 865.

⁴³⁴ PC/GCL 182.

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ TCA-Fadensonnen, p. 126s.

⁴³⁷ Hügelgräber 83 e più specificamente Tumuli 65 e 100 – e poesia del 1968, *Was näht*: «Tumuli, Tumuli», NKG 488.

⁴³⁸ L'ipotesi di Bevilacqua, *Lecture celaniane*, p. XX.

allem» finale che chiude il componimento con l'oscura aposiopesi indotta dal «Geheimnis» di cui si tace “ancora”. Discendendo nelle tombe ipogee della costa laziale, Celan «ritornava», agli occhi di Ida Porena, «nelle sue vere dimore». Questo ritorno al “proprio” passava per l'alterità della cultura e dell'arte funeraria etrusca, la quale ha rappresentato un centro d'interesse molto vivo per Celan, come dimostrano i riferimenti espliciti presenti in diverse poesie, le sottolineature nei volumi della sua biblioteca, gli scambi epistolari sul tema con la moglie Gisèle. Prima di addentrarci nella lettura vera e propria de *Die Ewigkeit*, ricostruiremo nel paragrafo successivo la storia di questo particolare *Konzept* etrusco che attraversa diversi periodi della carriera dell'autore, osservando le tracce di lettura presenti nei volumi della Bibliothek Paul Celan, i riferimenti sparsi tra gli scritti editi e inediti e alcune poesie appartenenti alle raccolte successive a *Mohn und Gedächtnis*.

2.1 Gli Etruschi

I primi segni tangibili di una contaminazione etrusca nell'opera di Celan sono riscontrabili in diverse poesie scritte a partire dal 1957 e poi confluite in *Sprachgitter*. I numerosi appunti e liste di parole stilate a partire dalla lettura di volumi scientifici dedicati alla geologia (Franz Lotze, *Geologie*, 1955; *Brockhaus-Taschenbuch der Geologie*, 1955), all'archeologia e alla preistoria (Friedrich Behn, *Kultur der Urzeit*, 3 voll., 1950), dai quali Celan ha attinto le prime idee poetiche per alcune poesie degli ultimi cicli di *Sprachgitter* (dal terzo in poi, nello specifico), mostrano un legame profondo, e attuale sin dagli stadi genetici più antichi, tra la poetica del 1957 e quegli ambiti del sapere umano che indagano, ognuno coi propri mezzi e metodologie, il rapporto tra presente e passato, a partire dai “resti” organici e inorganici, conservatisi negli strati profondi della superficie terrestre.⁴³⁹ Geologia, archeologia e storia partecipano al progetto poetico celaniano, fornendo termini e dinamiche produttive ai fini di quell’“arricchimento” umano e linguistico auspicato nella *Bremer Rede* e raggiunto, poi, in *Sprachgitter* (cf. *infra*, “Capitolo III”, 1.2).

In *Entwurf einer Landschaft*, per esempio, forme di sepoltura preistoriche («Rundgräber», v. 1) si compenetrano con la geografia fisica di coste mediterranee impregnate da un pulviscolo cimmerico che rende il tempo impenetrabile («Ölgrün, meerdurchstäubt die/ unbetretbare Stunde», vv. 9-10).⁴⁴⁰ Non è nota, in questo caso, la “fonte” librerica di cui Celan disponeva al momento

⁴³⁹ Sul tema si veda Werner, *Textgräber*, op. cit. e Mariaenrica GIANNUZZI, *Paul Celan e l'uso politico della storia naturale*, in «Studi Germanici», 8 (2016), pp. 67-102.

⁴⁴⁰ NKG 111. Sul legame tra archeologia e poesia in *Entwurf einer Landschaft*, si veda Steinhart, *Paul Celans Entwurf einer Landschaft*, op. cit.

della scrittura della poesia, dov'egli avrebbe potuto trarre notizie sul termine *Rundgrab*, che designa una struttura architettonica sepolcrale a pianta circolare diffusa in tutto il bacino del Mediterraneo. Tuttavia, la parola compare nuovamente, e ancora al plurale, in *Mittags*, nel composto «Rundgräberschatten», in un contesto chiaramente influenzato dagli usi funerari etruschi e associabile alla morfologia delle necropoli laziali, costituite da tombe a tumulo dalla struttura circolare, come quelle della vecchia Caere.⁴⁴¹ In *Windgerecht*, poi, traspare un'altra pista che riconduce all'antica Etruria: il verbo-neologismo «brandbestattet», che chiude il componimento, derivato evidentemente dalla pratica della *Brandbestattung*, ossia della cremazione, è infatti un termine tecnico che Celan rinviene in Behn, *Kultur der Urzeit* (3), nel capitolo concernente le sepolture per incinerazione dell'Europa occidentale a partire dall'età del bronzo e fino al periodo di transizione, tra cremazione e inumazione, che ebbe luogo nelle necropoli etrusco-villanoviane dell'età del ferro. Tra i passi sottolineati troviamo: «Erstes Auftreten der Brandbestattung»; «Fast ausschließliche Herrschaft der Brandbestattung»; e poi: «In der Grabform überwiegt die Körperbestattung in Steinkammern, die, den Häusern der Lebenden nachgebildet, zuweilen ganze Totenstädte bilden; doch ist die Brandbestattung niemals ganz verschwunden und zeigt zuweilen besondere Lokalformen wie die Kanopen der Gegend von Chiusi».⁴⁴²

L'interesse personale, intellettuale, storico e poetologico verso la cremazione dei corpi e la conservazione della memoria dei defunti nell'urna è notoriamente attestato in Celan almeno a partire dalla sua primissima raccolta, punto zero della sua carriera di poeta, intitolata *Der Sand aus den Urnen*. Tra i volumi di paleoantropologia in possesso dell'autore sono ricorrenti le sottolineature di parole afferenti a specifiche reti lessicali connesse alla semantica dei recipienti. Vere e proprie «Wortfeld- Expeditionen», come le ha definite Axel Gellhaus,⁴⁴³ si riscontrano in Behn, *Kultur der Urzeit* (1), nel quale Celan rileva le descrizioni più curiose di forme di vasi e pratiche legate alla produzione fittile dell'Età della pietra. Osserviamo, ad esempio, la sua matita soffermarsi sulle espressioni «glockenförmig geschweiften, selten gehenkeltten Becher»; «Schnurkeramik»; «Amphoren»; «Schnurzonenebecher»; «Zipfelschalen»; «Prunknapf»;

⁴⁴¹ All'epoca Celan possedeva i seguenti volumi sugli etruschi: Friedrich BEHN, *Kultur der Urzeit*, Bd. I - III, De Gruyter, Berlin 1950; Raymond BLOCH, *L'art et la civilisation étrusques*, Plon, Paris 1955; M.-H. ALIMEN, M.-J. STEVE (éds.), *Fischer Weltgeschichte*, Bd. I – *Vorgeschichte*, wiss. Leitung: Jean Bollack, Fischer, Frankfurt a. M. 1966; Jacques HEURGON, *La vie quotidienne chez les étrusques*, Hachette 1961; Massimo PALLOTTINO, *Die Etrusker*, Fischer 1965.

⁴⁴² In Behn II, p. 83 e 85 e Behn III, p. 24 e 26. La lettura risale al «20.8.57», come si legge in una nota manoscritta di Celan alla fine del libro (Behn III).

⁴⁴³ GELLAHUS Axel, »Marginalien. Paul Celan als Leser«, in Christoph Jamme et Otto Pöggeler (a cura di), »Der glühende Leertext«: *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, Fink, München 1993, pp. 41-65: 43.

«Zwillingsgefäß»; «Kugelamphoren»; «Aschenbehälter in Brandgräbern», «weitmündige Schale mit breitem Standfuß»; «Töpferei»; e su interi passaggi, come il seguente: «Die Keramik ist schlicht, es gibt eine Menge Formen, große Fässer, zum Teil mit Spitzboden, Tulpenbecher, Schalen, oft mit Knickprofil, Henkeltöpfe, flache, kreisrunde Backteller, die oft den Abdruck von Mattengeflecht tragen. Die meisten Gefäße sind bis auf plastische Tupfenleisten unverziert, nur die Schalen haben zuweilen ein Strichelband».⁴⁴⁴

Lo stesso tipo di “spedizioni semantiche” è osservabile nella *Fischer Weltgeschichte* (1966), in Herbert Kühn, *Die vorgeschichtliche Kunst Deutschland* (1935), nell’*Etruscologia* di Massimo Pallottino (1965). I temi che dai manuali specialistici di storia della cultura si riversano in molte poesie sono circostanziabili temporalmente in un arco che va dall’era della cultura dei campi di urne (*Urnenfelderkultur*) dell’Europa centrale e transdanubiana, fino alle pratiche d’inumazione più moderne della tarda Età del ferro, le cui testimonianze più celebri si trovano nelle necropoli di Tarquinia e Cerveteri. Tipiche della cultura dei campi di urne e, in modo particolare, di quella villanoviana, presente nella penisola italiana, erano le sepolture a incinerazione, nelle quali le ceneri del defunto erano ospitate in un’urna, secondo un’usanza già attestata anche nel periodo protovillanoviano. Le aree funerarie – i campi di urne veri e propri – ricoprivano territori molto vasti ed erano ubicate nei pressi dei centri abitati. Esse erano caratterizzate da “tombe a pozzetto” (fosse circolari scavate nella terra le cui pareti erano rivestite da massi e ciottoli), “tombe a fossa” (di forma rettangolare, destinate all’inumazione del defunto), “tombe a cassetta” (costituite da grandi lastre di pietra per l’inumazione), oppure “tombe a camera” o “ipogee”, per quanto riguarda le aree archeologiche della costa laziale. I cinerari villanoviani erano costituiti prevalentemente da vasi biconici, ma anche da olle, brocche biconiche (o ovoidali) e anfore, e spesso venivano disposti in recipienti di pietra più grandi, i quali avevano la funzione di proteggere i vasi ceramici all’interno dei pozzetti.

Celan sottolinea diverse volte l’espressione “campi di urne”; questa compare in una delle *Wortlisten* del 1957: «Urnenfeld(er)»,⁴⁴⁵ ad esempio, e in Pallottino, dove il poeta cerchia a matita: «Urnenfelder-Kultur» e «Urnenfelder».⁴⁴⁶ Le poesie che esibiscono più esplicitamente riferimenti a questa pratica funeraria preistorica sono: *Landschaft* e *Brunnenartig*. Nella prima, scritta nell’agosto 1964 e raccolta in *Atemwende*, generiche “entità di urne” ricoprono il paesaggio della prima strofa e conversano all’interno di un campo relazionale e memoriale con bocche aperte,

⁴⁴⁴ Pagine 107; 108; 109; 111; 112; 113; 123; 124; 121.

⁴⁴⁵ TCA-Sprachgitter, p. 112.

⁴⁴⁶ Pallottino, *Die Etrusker*, p. 27.

divenute “fumo” e non cenere nelle perverse usanze del ventesimo secolo: «Landschaft mit Urnenwesen/ Gespräche/ von Rauchmund zu Rauchmund».⁴⁴⁷ In *Brunnen-/artig*, invece, il riferimento alla cultura dei campi di urne è più esplicito e si legherebbe, così riporta Wiedemann, alla lettura di un volume sulla preistoria non identificato, come suggeriscono gli appunti: «brunnenartig eingetieft Schächte (Pozzogräber)» e «Urnenfelder der Villanovakultur».⁴⁴⁸ In questa poesia i pozzi antichi della Bucovina e della propria poesia giovanile sono posti in relazione polisemica con la sepoltura dei morti, richiamando da un lato l'impossibilità che il Tu “rifiorisca”, riemergendo dalla terra come un reperto ritrovato intatto dopo secoli «du wirst keine Blume sein/ auf Urnenfeldern» (vv. 15-16) e, dall'altro, che l'Io stesso, in quanto “portatore di scrittura” e “materiale scrittoria” insieme («Schriftträger», v. 17), venga richiamato o riconvocato nel presente da un oscuro “arché-minerale” («Erz») o da un “angelo” («Engel» e insieme: *Erzengel*), segno di salvezza insperata per chi si colloca, dalla parte dei defunti, nella “capanna di fango e di legno”, anch'essa traccia di primitivi recipienti funerari («rundliche Holz-Lehm-Hütten», sottolinea Celan⁴⁴⁹): «und mich, den Schriftträger, holt/ kein Erz aus der runden/ Holz-Lehm-Hütte, kein/ Engel».⁴⁵⁰

Un altro esempio, appartenente al medesimo *Konzept* paleoantropologico soggiacente a molte poesie del 1967, si trova in una poesia del *Nachlass, Brunnengräber*.⁴⁵¹ Qui, di nuovo, si presenta uno sguardo retrospettivo – ontogenetico e filogenetico insieme – che si rivolge ai pozzi: *Pozzo-gräber* tarquiniensi, pozzi della terra natale e «Brunnen» di tante poesie, dalle origini alle raccolte successive. Il tempo è percorso a ritroso fin nella chiusa, dove si osserva il passaggio dai «Brunnengräber im Wind» – parenti lontani del «Grab in den Lüften» (*Todesfuge*) – a un giovane, unico, aperto anno di “dodici bocche”, ferite e pozzi, abissi ritornanti in un anno che non “mormora” come il pozzo antico di ...*rauscht der Brunnen* e non “scroscia” verso il futuro: «Dies Jahr/ rauscht nicht hinüber,/ es stürzt den Dezember zurück, den November,/ es gräbt seine Wunden um, es öffnet sich dir, junger/ Gräber-/ brunnen,/ Zwölfmund».⁴⁵²

Il campo di urne è uno spazio relazionale nelle poesie di Celan; i recipienti sono bocche aperte, comunicanti tra loro, loci a cui il pensiero, di tanto in tanto, ritorna, sepolture di linguaggio per i corpi amati dei dispersi, singole entità in una rete dialogica. Sin dalla raccolta *Der Sand aus*

⁴⁴⁷ NKG 196.

⁴⁴⁸ NKG, *Kommentar*, p. 1011

⁴⁴⁹ Ibidem.

⁴⁵⁰ NKG 299.

⁴⁵¹ Infatti, *Lichtzwang* che contiene poesie scritte nel 1967 è puntellata di riferimenti a oggetti e usanze arcaiche. Cf. soprattutto il primo ciclo: *Muschelhaufen, Mit Mikrolithen, Mit der Aschenkelle...* Cf. anche NKG, *Kommentar*, XXX.

⁴⁵² NKG 486s.

den Urnen, e in particolare nella poesia omonima, le urne appaiono al plurale e sono in stretta relazione col cuore di un vivente: «Du füllst hier die Urnen und speisest dein Herz».⁴⁵³ Nel primo capitolo del nostro lavoro, abbiamo evidenziato la dinamica comunicativa in atto tra cuore e cuore nelle poesie giovanili, tra vaso e vaso. A distanza di più di un decennio, a partire dalla lettura di Behn (III), Celan riscrive, in una lista stilata nel 1957, la storia di una relazione interumana tra un recipiente “mio” e uno “tuo”, adattati stavolta al contesto etrusco che ha incitato la “spedizione semantica” e la scrittura poetica:

Kanopenhaupt
stehn wir, Kanopenhauptige Schatten,
die Herzen im Alabasterlicht

Mein Herz ruht in
deiner Kanope

-i- Die Aschenurnen schwer und fußlos

Schlagenfibel?
Raupen-, Tierfibeln⁴⁵⁴

L'unica occorrenza poetica del termine “canopo” si registra in Celan in *Die Silbe Schmerz*, scritta nel settembre del 1962 e poi confluita in *Die Niemandrose*. Ai versi 31-33 sono nominate, in un impulso poetologico ad ampio respiro, differenti tipi di contenitori sepolcrali: «[...] In Särgen,/ Urnen, Kanopen/ erwachten die Kindlein»⁴⁵⁵ i quali, ciascuno appartenente a una civiltà e ad aeree geografiche differenti, si fanno materia tattile e visibile, strumento funzionale al “risveglio” di entità infantili appartenenti alla stirpe ebraica.⁴⁵⁶ Nel suo commento a *Die Silbe Schmerz*, Barbara Wiedemann rimanda a una bozza risalente al periodo della stesura di *Windgerecht*, dove si legge: «Kanope: ägypt. Totenurnen».⁴⁵⁷ Pensando probabilmente alla storia luttuosa del popolo ebraico in Egitto, la studiosa evoca questo orizzonte culturale per

⁴⁵³ NKG 38.

⁴⁵⁴ TCA-Sprachgitter, p. 113. E in Behn III, pp. 26-27: «I. Stufe, Benacci I. Eine typische Übergangsstufe mit überwiegend Bronze und verschwindend wenig Eisen. Die Aschenurnen *schwer und fußlos*, die Beile mit breit ausladener Schneide, vorwiegend Bogen-, selten *Schlangenfibeln* einfachster Form; bronze Leibgürtel (Frauenkorsagen), figurale Trensen. [...] II. Stufe, Benacci II, mit viel Eisen, gelegentlich auch schon für Waffen (neben den bronzenen) verwendet. Die Urnen schlanker und mit Fuß, die gleich Form wie in Bronze nachgebildet. Aus Bronze Eimer verschiedener Form und gerippte Cisten; Bogen-, *Raupen-*, *Schlangen-* und *Tierfibeln*». Corsivo mio.

⁴⁵⁵ NKG 164.

⁴⁵⁶ Cf. vv. 35-36 e *Kommentar*, p. 833.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

l'interpretazione del suddetto passaggio, tuttavia, la *Wortliste* da cui è tratto l'appunto (risalente, in ogni caso, a cinque anni prima della stesura de *Die Silbe Schmerz*) esibisce annotazioni afferenti alle pratiche funerarie dell'età preistorica sudeuropea («Tumuli», «brandbestattet», «Brandbestattung»⁴⁵⁸) e, inoltre, proprio i sopraccitati versi (?) «Mein Herz ruht in/ deiner Kanope» sono stati pensati leggendo le pagine sull'antica età del ferro in Etruria, come dimostra il Behn (III, pp. 26 e 27). I canopi etruschi, d'altronde, dalle fattezze antropomorfe, contenevano le ceneri di tutto il corpo del defunto e non soltanto le viscere, come era usanza presso gli antichi egizi.⁴⁵⁹ I canopi egizi erano caratterizzati da un coperchio a forma di testa di una divinità rappresentante uno dei quattro figli di Horus, mentre quelli etruschi si distinguevano per il realismo e la plasticità delle forme rappresentate, maschili e femminili, come si evince, per esempio, dal famoso canopo di Chiusi, di cui Celan legge alla stessa pagina del Behn da cui “estrae” la dicitura – marcata a lato con la caratteristica «– i –» di “idea poetica”⁴⁶⁰ – «Die Aschenurnen schwer und fußlos» (cf. *supra*).

Non intendiamo stabilire in questa sede l'esatta rete referenziale mobilitata da appunti e poesie. Sulla base di questi appunti e delle tracce di lettura menzionate, riteniamo, però, interessante definire i limiti di un possibile orizzonte speculativo specificamente etrusco, il quale ci sembra abbia partecipato alla genesi concettuale della poesia *Die Ewigkeit*, che analizzeremo nel paragrafo seguente. Ai cinerari villanoviani, ai canopi della più moderna Etruria, così come ai recipienti “a capanna” e alle tombe “a camera” sembra sottendere un'idea di domesticazione dello spazio votato alla morte. Le camere affrescate di Tarquinia, dov'erano sistemati i sarcofagi dell'aristocrazia, o la Tomba dei Rilievi di Cerveteri, riproducono un ambiente domestico e familiare, dotato di tutte le suppellettili necessarie ai riti del quotidiano. La paura della morte, spiega l'antropologo Francesco Remotti, ha condotto i primi uomini a negare la trasformazione del corpo che la morte comporta e allo stesso tempo a ipotizzare che la vita continui eternamente. La pratica crematoria consentiva di controllare il processo di putrefazione dei corpi e, allo stesso tempo, offriva alle civiltà che la praticavano la possibilità di esprimersi simbolicamente.⁴⁶¹ Con l'urna veniva, infatti, ricostituita l'unità corporea del defunto, la quale a sua volta si differenziava in base al genere e al ruolo sociale dell'estinto: i biconici villanoviani maschili, sormontati da un elmo fittile, erano per lo più disadorni, mentre quelli femminili, plasmati con seni e sigillati con

⁴⁵⁸ TCA-Sprachgitter, p. 44 e 112.

⁴⁵⁹ Cf. Assmann, *Tod und Jenseits im alten Ägypten*, op. cit.

⁴⁶⁰ Cf. Badiou, *Bildbiographie*, pp. 132-134.

⁴⁶¹ Si veda Francesco REMOTTI, *Fare umanità. I drammi dell'antropo-poiesi*, Laterza, Roma 2013 e in particolare il capitolo “Produzione e trattamento dei resti umani”, pp. 142-150.

un coperchio a forma di ciotola, venivano avviluppati in panni abbelliti da collane, orecchini e fibule.

Antropizzare il recipiente significava restituire una forma umana ai corpi disassemblati dal fuoco. Il recipiente diventava metafora, materia tattile in grado di esplicitare il rapporto che aveva connotato le relazioni fra chi componeva il corredo e chi non c'era più. Era l'umanità restituita, sottratta alla morte, spiega l'archeologo Valentino Nizzo, attuale direttore del Museo Etrusco di Villa Giulia di Roma. Attraverso l'urna, i vivi si prendevano cura del corpo della persona amata reinserendolo in una socialità fatta delle abitudini e dei gesti che avevano caratterizzato la vita quotidiana, alla quale era donata una grande visibilità. La dimensione domestica si ricostituiva nei gesti più elementari, come mangiare e bere, filare, vestirsi, aspergersi con unguenti e fare la guerra. Gesti che si sarebbero ripetuti eternamente in una temporalità sospesa, scandita dal ritmo di semplici rituali di cui i recipienti erano protagonisti.⁴⁶²

Questo orizzonte antropologico, immaginato da Celan tra le pagine dei suoi volumi sugli etruschi, esperito in visita a Cerveteri e ritrovato nelle lettere che Gisèle gli spedì da Roma nel 1965 (cf. *infra*, p. 153s), può aver interessato il poeta per almeno due motivi. Da una parte, sin dalle prime letture – e chissà a quale epoca risalgono le prime – Celan ha rimarcato la singolarità e le caratteristiche distintive dei vasi funerari etruschi («bikonische Gefäßformen», etc.). Ciò si lega, probabilmente, all'intenzione di individualizzare, di umanizzare la forma contenente dell'urna, o del «Krug», attraverso il linguaggio, accogliendo il recipiente in una rete dialogica (tra «mio» e «tuo»), resa strutturante, come abbiamo già visto, a partire da molte poesie del *Frühwerk*. Dall'altra parte, ripensando all'esperienza romana, tre anni dopo la visita alla necropoli, Celan sembra aver ricollegato la sua situazione attuale a quell'orizzonte in cui gli esseri umani si riconoscevano tali attraverso i gesti del quotidiano, che immaginavano ripetersi in eterno in una socialità ultraterrena. Come mostreremo nei prossimi paragrafi, in una routine innaturale e coatta, nella banalità scandita dai pasti comuni dell'ospedale, consumati con cucchiari rudimentali in anonime ciotole, l'orizzonte antropologico etrusco torna a sollevare, per Celan, questioni sulla natura dell'essere umano, percorrendo la strada «acuta» del presente, della dignità lesa dalla malattia mentale, e da quello «grave» della Storia, che si farà gravissimo nella chiusa de *Die Ewigkeit*.

⁴⁶² Cf. Valentino NIZZO, *Archeologia e Antropologia della morte. Storia di un'idea*, Edipuglia, Bari 2015 e, in particolare, il capitolo «Il 'rapporto metaforico' tra 'società dei vivi e comunità dei morti'», pp. 347-362.

2.2 Die Ewigkeit

DIE EWIGKEIT altert: in
Cerveteri die
Asphodelen
fragen einander weiß.

Mit mummelnder Kelle,
aus den Totenkesseln,
übern Stein, übern Stein,
löffeln sie Suppen
in alle Betten
und Lager.⁴⁶³

Die Ewigkeit si compone di dieci versi suddivisi in due strofe dal metro irregolare. La prima strofa è caratterizzata da una affermazione iniziale di carattere gnomico (“l’eternità invecchia”), cui segue una proposizione che si dipana tra il primo e il quarto verso in una sintassi anomala (non c’è inversione tra verbo e soggetto dopo il complemento di luogo «in/ Cerveteri») e tra forti enjambements (versi 1, 2, e 3). La seconda strofa è, poi, costituita da una serie di determinazioni dell’azione principale, la cui apparizione è ritardata fino al verso 8: «löffeln sie Suppen», dove il soggetto di terza persona plurale si riferisce agli «Asphodelen» menzionati nella prima strofa (v. 3). Persistenti “ritardi” grammaticali accompagnano il senso della poesia, la quale si districa, verso dopo verso, attraverso due proposizioni principali, a partire dalla prima sentenza «Die Ewigkeit altert» e fino alla chiusa, lapidaria e inquietante nel suo spettro polisemico, oscillante tra il «Lager» inteso come “giaciglio” e il campo nazista di prigionia: *Arbeitslager*, *Konzentrationslager* o *Vernichtungslager*.

Il titolo del componimento, *Die Ewigkeit*, qui in maiuscoletto e inglobato nel primo verso, è il titolo che ricorre con più frequenza all’interno delle raccolte di Celan, comparando tre volte al singolare (in *Mohn und Gedächtnis*, *Fadensonnen* e *Schneepart*) e tre volte al plurale (*Ewigkeiten* e *Die Ewigkeiten tingeln* in *Fadensonnen*; *Die Ewigkeiten* in *Lichtzwang*), in una polimorfia che indica la persistenza di un peculiare interrogarsi sulla natura del tempo. *Die Ewigkeit* si apre su un paradosso: con l’affermazione «l’eternità invecchia» è minata una categoria di tempo appartenente per tradizione (da Agostino in poi, in ambito cristiano) alla sfera del divino e, perciò, di per sé fissa, perfetta e immutabile.⁴⁶⁴ Il verbo *altern* introduce nell’assolutezza di un tempo increato, una

⁴⁶³ NKG 249.

⁴⁶⁴ Cf. Agostino, *Confessiones*, Libro XI.

logica evolutiva che ne compromette le fondamenta metafisiche, imponendosi essa stessa, come immagine dialettica, in una posizione incipitaria che risulta paradossalmente, ironicamente assolutizzante.⁴⁶⁵ Per quanto riguarda la dialettica tra tempo eterno e tempo storico, in relazione alle manifestazioni dell'arte e alla creazione artistica, le esternazioni più significative di Celan restano quelle raccolte nel *Meridian*:

»- ach, die Kunst!« [...] Man kann, ich bin mir dessen durchaus bewußt, dieses Wort so oder so lesen, man kann verschiedene Akzente setzen: den Akut des Heutigen, den Gravis des Historischen - auch Literarhistorischen - , den Zirkumflex - ein Dehnungszeichen - des Ewigen. Ich setze - mir bleibt keine andere Wahl - , ich setze den Akut.⁴⁶⁶

Come abbiamo già avuto modo di ricordare, alla poesia è posto l'accento "acuto" dell'oggi, quello che comprende la percezione temporale della *Kreatur* che vive *sub specie temporis*, giorno dopo giorno, sottomessa alle leggi del divenire storico, ai mutamenti e alla morte. In *Die Ewigkeit* il punto di vista dell'umano è adottato esplicitamente sin dalla sentenza iniziale; quanto segue appare, poi, a partire dai due punti, come una sorta di glossa a quest'ultima. Da una prospettiva temporale universale, si passa rapidamente a una determinazione locale molto circoscritta, introdotta dalla preposizione di stato in luogo «in», cui viene dietro, a capo, il toponimo «Cerveteri». Le coordinate spazio-temporali della poesia sono così definite a partire da un'eternità mutevole e storica («verwandlungsfähig», per usare una parola celaniana⁴⁶⁷) e da un luogo molto preciso ed eloquente, legato alla storia della civiltà etrusca nei dintorni di Roma, *ewige Stadt*, presso la quale si situa una delle più importanti necropoli dell'antica Etruria, mèta di viaggio e città letteraria che Celan visita, come abbiamo visto, nella primavera del 1964.

2.2.1 Letture

Prima di osservare il testo da vicino, vorremmo richiamare l'attenzione su una lettura che sembra aver nutrito, più o meno esplicitamente, l'orizzonte speculativo entro cui è sorta *Die Ewigkeit*. Due giorni prima che la poesia venisse alla luce, il 9 aprile 1967, Celan stava rileggendo lo *Zauberberg* di Thomas Mann, romanzo che lo aveva appassionato sin da giovane, come

⁴⁶⁵ Sulla critica celaniana del tempo e della storia, in rapporto alle *Thesen* benjaminiane sulla filosofia della storia, rimando a Zanetti, «zeitoffen», op. cit. Cf. anche *supra*, "Metodologia".

⁴⁶⁶ TCAM 10.

⁴⁶⁷ TCAM 175 e 188.

testimonia una lettera del 22 dicembre 1943, inviata a Ruth Kraft dal campo di lavoro, dove si legge:

Von Hans Castorp habe ich Nachricht, er wohnt sehr gut, auf einem Gutshof, und ist gesund. // Chérie, gestern ist hier zum erstenmal Schnee gefallen, ich war allein auf der Landstraße, allein, ohne Dich, und habe denken müssen, wie schön es wäre mit Dir zu sein, auch im Winter, und nachhausezugehn im Schnee...⁴⁶⁸

I personaggi del romanzo e il romanzo stesso avevano affascinato – e, forse, poi, deluso – Celan il quale, però, pochi mesi prima del matrimonio, donò a Gisèle un’edizione francese della *Montagna magica* (*La Montagne magique*, trad. fr. di Maurice Betz, Librairie Arthème Fayard, Paris 1931), a proposito della quale, in una lettera del 10 agosto 1952, si espresse con le seguenti parole:

J’ai beaucoup lu, mais j’ai surtout pensé à vous, un peu rassuré à l’idée que vous étiez en compagnie de Hans Castorp, ce vieil ami avec lequel j’espérais pouvoir m’identifier un moment, lors de la rencontre a avec Madame Chauchat – sans doute la connaissez-vous déjà – avec Joachim, avec ce pauvre Joachim et tous les autres, Naphta, Settembrini etc. Mais sans doute mon souvenir embellit-il ce livre – puisse-t il vous éviter au moins les déceptions ! Qu’ai-je encore fait ? (question pertinente, car je ne me trouve pas, comme vous, sur une “montagne magique”, mais dans la “plaine”). Oh, pas grand-chose, hélas.⁴⁶⁹

Come dimostra la corrispondenza tra Paul e Gisèle, i riferimenti allo *Zauberberg* entrarono a far parte del lessico coniugale e il 10 aprile 1967, nel momento di massima tensione del rapporto, Celan racconta alla moglie, dalla clinica, della sua più recente rilettura del romanzo:

J’ai passé un dimanche assez paisible, un peu flemmardement le matin – les permissionnaires n’étant pas encore tous partis – puis, après déjeuner, diverses lectures, dont deux chapitres du <Zauberberg> que j’avais adorés à dix-huit ans: “Schnee” et “Walpurgisnacht” (ce dernier comportant le dialogue en grande partie français entre Hans Castorp et Clawdia Chauchat). Eh bien, j’ai trouvé ça fade, point “dans le vent”, comme dirait Eric, point dans le sien, mais, hélas, déjà si peu dans le nôtre. Hélas ? Non, il faut moins de regrets. Mais des âpretés (self-made), mais des saillies rocheuses émergeant des profondeurs, mais de l’esprit rigoureusement anti-bourgeois.⁴⁷⁰

A circa trent’anni di distanza dalla prima lettura del libro, nel campo di Tăbărești, Celan constata l’intima differenza che separa il diciottenne dall’internato, per il quale il volume, coi suoi

⁴⁶⁸ Briefe 22. Cf. anche NKG, *Kommentar*, p. 659s.

⁴⁶⁹ PC/GCL 18. Cf. anche il commento di Bertrand Badiou, PC/GCL II, 18 n4.

⁴⁷⁰ PC/GCL 489.

passaggi più significativi, sembra ormai aver perso di interesse. I riferimenti allo *Zauberberg*, nell'opera di Celan e nelle lettere a Gisèle, si fanno più densi soprattutto a partire dal 1965, in corrispondenza degli internamenti ospedalieri del poeta. Per quanto riguarda il contesto de *Die Ewigkeit*, Barbara Wiedemann riporta nel *Kommentar* del 2018 alcuni passi del quinto capitolo del romanzo, intitolato “Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit” e sottolinea, in particolare, un passaggio in cui Hans Castorp riflette con ironia sull'uso della parola «Mittagssuppe» per designare il pasto di sei portate che viene servito ai pazienti del Berghof, durante un arco temporale surrealisticamente dilatato: «in der stehenden Ewigkeit dieser Stunde».⁴⁷¹ Il passo è interessante, se letto a fronte della poesia dell'aprile 1967: un legame viene qui a stabilirsi tra il pasto di un malato e la temporalità amplificata dell'ospedale; il protagonista riflette sulla particolarità della propria condizione e sullo statuto del suo internamento non volontario, ma fortemente caldeggiato da professori che di tanto in tanto gli misurano la temperatura e nei quali non nutre granché fiducia.

Un altro passaggio del medesimo capitolo sembra, d'altronde, più facilmente accostabile all'orizzonte esistenziale entro cui *Die Ewigkeit* è sorta. Si tratta dei primissimi paragrafi, dove il narratore dirige l'attenzione del lettore sulla peculiare percezione del tempo acquisita dai pazienti durante il loro soggiorno ad alta quota:

Für jetzt genügt es, dass jedermann sich erinnert, wie rasch eine Reihe, ja eine (lange) Reihe von Tagen vergeht, die man als Kranker im Bette verbringt: es ist immer derselbe Tag, der sich wiederholt; aber da es immer derselbe ist, so ist es im Grunde wenig korrekt, von (Wiederholung) zu sprechen; es sollte von Einerleiheit, von einem stehenden Jetzt oder von der Ewigkeit die Rede sein. Man bringt dir die Mittagssuppe, wie man sie dir gestern brachte und sie dir morgen bringen wird. Und in demselben Augenblick weht es dich an – du weißt nicht, wie und woher; dir schwindelt, indes du die Suppe kommen siehst, die Zeitformen verschwimmen dir, rinnen ineinander, und was sich als wahre Form des Seins dir enthüllt, ist eine ausdehnungslose Gegenwart, in welcher man dir ewig die Suppe bringt.⁴⁷²

Il tempo della clinica è cristallizzato in un eterno presente: la condizione dei malati a letto nega la ripetizione («Wiederholung»), la *ripresa* kierkegaardiana, e la variazione, in quanto ogni attimo si mostra sia internamente sia esternamente uguale a quello precedente. La malattia, l'isolamento e la monotonia dei rituali giornalieri dischiudono uno stato dell'essere («wahre Form des Seins») caratterizzato dalla dilatazione dell'adesso, il che consente a Castorp il passaggio logico dalla «Einerleiheit», come “indifferenza” del tempo, alla «Ewigkeit» che fissa il servizio pluriquotidiano della zuppa in uno «stehendes Jetzt». Queste riflessioni sembrano aver incontrato

⁴⁷¹ NKG, *Kommentar*, pp. 936-937.

⁴⁷² Thomas MANN, *Der Zauberberg* [1924], Fischer, Frankfurt a. M. 1988, p. 195.

i pensieri di Celan al Saint-Anne, in un giorno di aprile in cui stava ricordando, probabilmente, anche un altro aprile, di tre anni prima, in un altro luogo in cui il tempo pare sempre fermo, in una o diverse tombe della necropoli di Cerveteri, dove l'eternità "invecchia" perché modulata, nella strofa finale, dai gesti reiterati di morti da millenni.

Il concetto di "eternità" si presenta in *Die Ewigkeit* all'interno di una rete di relazioni (testuali, intertestuali, storiche e biografiche) che ne relativizzano le fondamenta metafisiche. L'ultima relazione, ma non meno importante, è ovviamente quella con la moglie Gisèle, la quale, come apprendiamo dall'epistolario degli Celan, aveva maturato, durante l'anno 1967, la decisione di separarsi definitivamente dal marito.⁴⁷³ Il rapporto amoroso tra i due, caratterizzato da alti e bassi, si era sviluppato anche grazie alla condivisione di un orizzonte etico ed estetico del quale facevano parte temi e motivi, figure e storie ricorrenti tra i due, come quelle legate al già menzionato *Zauberberg* e altre di cui non ci occuperemo in questa sede. Il mondo degli etruschi faceva parte di questo orizzonte. Nel gennaio 1965 Gisèle vide diversi luoghi dell'Etruria, quando lasciò Parigi alla volta di Roma in seguito all'ennesima lite tra coniugi. Da artista visiva, il suo interesse la portò a Tarquinia, dove visitò la necropoli dei Monterozzi e il Museo archeologico nazionale di Palazzo Vitelleschi – come dimostra una sua foto dell'epoca⁴⁷⁴ – e a Roma, dove fu attratta, in particolare, dalle opere del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. In un momento di emozione per la ritrovata serenità coniugale, Gisèle descrive a Paul il Sarcofago degli sposi:

Une heure tout de même parmi des vases, des statuettes, des bijoux, des sarcophages magnifiques présentés remarquablement. J'ai surtout retenu un très beau Sarcofago degli sposi, attendrissant de sérénité, de charme, d'amour, qui m'a fait prier d'être ainsi avec toi pour l'éternité, savoir que cela pourrait être ainsi est une aide merveilleuse. Avoir vu ces deux amants unis et sereins, calmes et si tendres dans la mort m'a fait croire que nous deux aussi, avec notre vie dure, mais au-delà de tout, pleine d'amour, aurions peut-être droit dans bien longtemps à ce destin des deux amants étrusques que j'ai vus, à la Villa Giulia, à Rome, en ce 19 janvier 1965, en pensant à toi.⁴⁷⁵

In quell'aprile del 1967, Celan ricorda, probabilmente, come suppone anche Wiedemann,⁴⁷⁶ la visita della moglie a Tarquinia e al museo etrusco romano, a quanto aveva significato per lei la vista del Sarcofago degli sposi, promessa di eternità tra coniugi, irrimediabilmente naufragata due anni dopo. Egli ripensa, forse, anche alla propria visita a Cerveteri, avuta luogo l'anno precedente rispetto al viaggio di Gisèle, in cui aveva rivisto Ingeborg Bachmann e rievocato, in silenzio, sua

⁴⁷³ Che avviene nell'aprile del 1967. Cf. PC/GCL, II, *Chronologie*, p. 567.

⁴⁷⁴ Cf. tavola 9. Ringrazio Bertrand Badiou per il permesso di mostrare questa foto.

⁴⁷⁵ PC/GCL 198. Sottolineatura nell'originale.

⁴⁷⁶ NKG, *Kommentar*, p. 937.

madre («Herbeigeschwiegene»), tenendo presenti anche gli anni, le ore, le esperienze che costituiscono il «Dazwischenliegende» tra una data e l'altra e tra il passato e il presente della clinica in cui “l'eternità invecchia”, storicizzandosi nella percezione del poeta. In questo contesto nasce, dunque, *Die Ewigkeit*, come il risultato di un lungo processo mentale che nel testo del 1967 richiama, rielaborandoli, importanti *Konzepte* poetologici ed esistenziali, che si intrecciano nella trama della poesia, creando cortocircuiti spaziotemporali che proprio a partire dal tempo e da uno spazio preciso, consentono al poeta di riflettere nuovamente su alcuni snodi fondamentali della sua poetica.

2.3 Percorsi d'oltretomba da Cerveteri a Czernowitz, e ritorno

Torniamo, perciò, al testo, mettiamo ordine tra le informazioni, osserviamo come la poesia costruisce il senso nel suo «Bezirk» linguistico. I luoghi etruschi sono, in effetti, significativi non soltanto al livello biografico, ma anche da un punto di vista filologico e linguistico. Prendendo in considerazione l'edizione genetica del testo, si può notare, ad esempio, come nelle prime due versioni de *Die Ewigkeit*, Celan intendesse menzionare la città di Tarquinia e non quella di Cerveteri, *nomen* usato in sostituzione del precedente soltanto nella stesura finale.⁴⁷⁷ Tale risvolto può essere importante per vari motivi. Non avendo mai visitato personalmente Tarquinia, Celan potrebbe effettivamente aver ripensato, dalla clinica del dottor Delay, al viaggio che Gisèle intraprese in quei luoghi nel 1965, assieme alle implicazioni personali che quel viaggio e quel ricordo comportavano nell'aprile del 1967, alla vigilia della definitiva separazione dei coniugi. La preferenza per «Cerveteri» potrebbe, però, essere stata motivata dal legame più diretto e “poetico” che Celan instaurò con la città, soprattutto in considerazione del suo particolare toponimo, che potrebbe aver destato la curiosità intellettuale e linguistica del poeta. La città di Cerveteri, infatti, è stata così denominata nel XIII secolo, in seguito alla necessità di distinguere il vecchio centro urbano di Caere – chiamato, oramai, *Caere Vetus* e poi Cerveteri – dalla più recente cittadina di *Caere Novum*, l'odierna Ceri.⁴⁷⁸ Osservando questi nomi, colpisce l'assonanza e l'irresistibile gioco di parole suggerito da «Cerveteri», in quanto *Caere Vetus*, e *Czernowitz*, possibile antonimo mitteleuropeo, costituito dai termini *cherny* (черный) e *novy* (новый), che significano “nuovo nero”.

⁴⁷⁷ TCA-Fadensonnen, p. 126.

⁴⁷⁸ Sito della città.

L'incontro tra i due luoghi, loci mnestici sovrapposti nel momento della scrittura, pare avvenire nei morfemi non soltanto al livello sonoro, ma anche su un piano etimologico e poetico, nel senso più strettamente celaniano. Infatti, il toponimo bucovino deriva, in realtà, dall'etimo slavo *tcherne*, черные (“il nero”), usato per denominare il suolo ricco di humus tipico dell'Ucraina occidentale, il *tchernoziom*, чернозём, contrazione di чёрная земля (*tchyornaïa zemlia*), ovvero “terra nera”. *Schwarzerde*, contrazione germanica di *Schwarze Erde*, era già stato il titolo di una poesia di *Die Niemandrose* del 1961, dove era esplicito il riferimento alla terra-madre («Schwarzerde, schwarze/ Erde du, Stunden-mutter/ Verzweiflung»⁴⁷⁹), che ricorreva anche nella poesia precedente: *Radix, Matrix*, poesia in cui, oltre che nel titolo, viene fatta menzione, al verso 21, delle radici antiche ed ebraiche («Wurzel Abrahams. Wurzel Jesse») che, decomponendosi in un campo lontano nel tempo e nello spazio (vv. 12-24), assumono nella raccolta del 1963 un ruolo fertilizzante per la coscienza poetica che le ri-pensa, predisponendo chimicamente e genealogicamente il suolo “materno” – e il testo stesso – a ospitare il seme della vita nuova.⁴⁸⁰

Per un autore che amava giocare con etimologie, inversioni sillabiche, crasi e calembours sin dai tempi del suo «czernowitzeln»,⁴⁸¹ lingua dello *humor nero*, nella fantasiosa etimologia slavo-germanica immaginata dal poeta (che univa *tcherne* e *Witz*), non sembra improbabile che egli possa avere visto coincidere i foni del “nero nuovo” del paese natale (Czernowitz come *novy tcherny*) con le parole che compongono i toponimi laziali di *Caere Novum*, letto in sinonimia, e *Caere Vetus* come antonimo pregno di un “nero vecchio” di terre lontane e oscurate dal ricordo dei morti che le hanno nutrite, il quale si ripresenta nel buio delle tombe ipogee della necropoli della Banditaccia. La sovrapposizione affettiva dei morti etruschi ed ebrei – che non è una novità nella letteratura europea del Novecento⁴⁸² – tornerà a colpire in maniera eloquente nel verso finale

⁴⁷⁹ NKG 145. Wiedemann non fa riferimento all'etimologia di Czernowitz (odierna Чернівці), ma indica la poesia di Mandel'stam e cita un passo del saggio radiofonico, *Die Dichtung Ossip Mandelstams*, dove Celan accosta l'immagine dell'humus, strato molto spesso nel tchernoziom, agli strati del tempo che la poesia rimesta e libera: «Die Frage nach dem Woher wird dringender, verzweifelter – die Dichtung – in einem seiner Essays über die Poesie nennt Mandelstamm sie einen Pflug – reißt die untersten Zeitschichten auf, die ›Schwarzerde der Zeit‹ tritt zutage. Das mit dem Wahrgenommenen sprechende, schmerzende Auge entwickelt eine neue Fähigkeit: es wird visionär: es begleitet das Gedicht in seine Untergänge. Der Dichter schreibt sich einer anderen, ›fremdesten‹ Zeit zu» (HKA 15.1,68). Nella poesia di Mandel'stam *Der Hufeisenfinder* Celan traduce: «die feuchte Schwarzerde Neairas, neu umgebrochen jede Nacht | mit Forke, Dreizack, Karst und Pflug» (v. 63s., GW V, p. 135). Celan non disponeva ancora della poesia postuma di Mandel'stam *Чернозем* (“Terra nera”), che non tradusse mai.

⁴⁸⁰ NKG 144. Nel testo ricorrono, infatti, anche diverse metafore sessuali: «Rute und Hode» e il ricettacolo, «Fruchtboden». Sul rapporto tra natura e storia in *Radix, Matrix*, si vedano Camilla MIGLIO, *Engführungen. Celans etho-poetisches Schreiben „nach“ (und als Teil) der Natur. Ein Essay*, in «Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik», 4 (2021), pp. 31-77 e Giannuzzi, *Paul Celan e l'uso politico della storia naturale*, op. cit.

⁴⁸¹ Ilana SHMUELI, *Sag, dass Jerusalem ist*, Egging 2000, p. 24.

⁴⁸² Sul tema si vedano: Andreas Maximilian STEINER, *Etruschi ed Ebrei nel Novecento: Giorgio Bassani ed Elie Wiesel*, in Giuseppe DELLA FINA (a cura di), *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*,

della poesia, ma non è da escludere anche il ruolo *ex-citante* dell'immaginazione interlinguistica celaniana, soprattutto in un'occasione di tale natura e, cioè, in un viaggio all'estero, tra voci straniere e amiche, ma soprattutto nel silenzio della necropoli, dove i morti antichissimi si incontrano con morti meno antichi, inducendo verosimilmente il poeta a una riflessione sulla temporalità della morte rispetto alla vita, e viceversa, come apparirà chiaro nella seconda strofa.

L'organicità del legame tra la geografia "sommersa" della madre-partia e quella presente permane nei nomi e nelle immagini della poesia. Alla fine del secondo verso compare l'articolo che introduce il soggetto della seconda proposizione del componimento, da esso disgiunto attraverso l'enjambement «die/ Asphodelen», usato per dare maggior rilievo agli "asfodeli" che occupano l'intero verso 3. La pianta dell'asfodelo (*Asphodelus*) cresce in tutto il bacino del Mediterraneo in prossimità del mare, dove forma delle abbondanti colonie nei mesi di aprile e maggio. I suoi fiori sono molto numerosi e hanno i petali bianchi, con una striscia bruna al centro. Nonostante le rimarchevoli conoscenze in ambito botanico, durante l'escursione a Cerveteri del 1964, Celan non aveva riconosciuto a prima vista la specie di pianta che ricopriva i prati della necropoli – come ricorda Porena – circostanza che lo mosse a domandare il nome del fiore, e forse anche l'etimologia, ai suoi accompagnatori.⁴⁸³

Una tale cerchia di intellettuali non deve aver tardato nel fornire al poeta i riferimenti letterari più illustri legati al fiore dell'asfodelo, e forse anche la curiosa coincidenza per cui questi crescevano proprio in quel luogo. Già in Omero, infatti, il fiore si legava al regno dei morti: le ombre dei defunti che non si erano macchiati di crimini né avevano agito virtuosamente, venivano accolte nei "prati di asfodeli", o "prati di cenere" (κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα, *Od.*, XI, 539) per alcuni commentatori, dove questi soggiornavano eternamente e senza scopo.⁴⁸⁴ Nell'Odissea il nome di questa prateria ricorre tre volte: due volte in occasione del rito negromantico della *véκεια*, amministrato da Ulisse (*Odissea*, XI, v. 539 e v. 573), e un'ultima volta quando le anime dei proci sono condotte da Ermes agli Inferi (*Odissea*, XXIV, v. 13). Il fiore compare, inoltre, in diversi cerimoniali funebri. La pianta si usava, ad esempio, per intrecciare corone da offrire a Persefone e alle altre divinità ctonie, mentre l'uso di coltivare asfodeli sulle tombe derivava dalla convinzione

Atti del XXIV Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria ("Annali della fondazione per il museo Claudio Faina", 24), Quasar, Orvieto 2017, p. 55-61 e Martina PIPERNO, *L'antichità «crudele». Etruschi e Italici nella letteratura italiana del Novecento*, Carocci, Roma 2020.

⁴⁸³ Più tardi Celan rileverà l'espressione «Asphodeloswiese» in occasione della sua lettura del saggio *Psyche*, del filologo classico Erwin Rohde. BPC 73.

⁴⁸⁴ Cf. Danielle JOUANNA, *Les Grecs aux Enfers. D'Homère à Épicure*, Les Belles Lettres, Paris 2015, cap. II «La géographie des enfers», pp. 49-52.

secondo cui i morti potessero nutrirsi delle loro radici, come facevano anche i vivi, in un'usanza popolare richiamata da Esiodo.⁴⁸⁵

L'origine del nome "asfodelo", dal greco ἀσφόδελος, sebbene incerta,⁴⁸⁶ potrebbe ricondurre a due forme etimologiche indubbiamente interessanti in termini celaniani. Da una parte, il sostantivo potrebbe, infatti, risultare dall'unione del verbo σφάλλω, che significa: "far cadere", "abbattere", "atterrare", "umiliare", "rendere dubbioso, confuso, titubante" e, in senso passivo, anche: "vacillare", "cadere", "ingannarsi", "perdere". Preceduto da un ἀ- privativo, il nome designerebbe, quindi, la pianta che non cade, che resta in piedi, ferma, stabile e perdurante, probabilmente in riferimento all'infinito perdurare dei morti nell'Ade e, quindi, sottoterra, nel luogo per eccellenza invisibile e oscuro ("Αδης, "invisibile, "oscuro").⁴⁸⁷ La seconda etimologia possibile è quella derivante dal composto ἀ- ("non"), σποδός ("cenere") e ἔλος ("valle"), dove l'ἀ- privativo è anteposto al sostantivo σποδός, che designa la cenere e la polvere e, in particolare, la cenere residua delle vittime sacrificali, bruciate sugli altari e poi sparse sulle tombe per onorare i defunti.⁴⁸⁸ La radice ἔλος, invece, indica un luogo piano e umido, come una torbiera o un prato e più genericamente una valle. Secondo questa etimologia, con "asfodelo" ci si riferirebbe, quindi, letteralmente, alla pianta che cresce nella "valle che non è stata ridotta in cenere"; questo perché i suoi organi, bulbo-tuberi sotterranei, sopravvivono al passaggio del fuoco, consentendo ai fiori di risbocciare nella landa inaridita dalla cenere di un incendio o da un olocausto.

In base a questa ricostruzione, l'asfodelo sembrerebbe, pertanto, molto affine a un'altra pianta celaniana, l'*Aschenkraut*, nome tedesco della *cineraria*, ricorda Celan a Walter Jens,⁴⁸⁹ in cui risuona, oltre a *cīnis*, *cineris* ("cenere"), anche il termine *cinerarium*, che designa la nicchia che accoglie l'urna funeraria sin dalla tarda antichità,⁴⁹⁰ oppure l'urna stessa, detta anche

⁴⁸⁵ Le radici degli asfodeli erano considerate come un alimento povero, ma molto nutriente, ad esempio, in Esiodo, *Le opere e i giorni*, v. 41. Cf. "asfodelo", in *Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/asfodelo_%28Enciclopedia-Italiana%29/>, ultimo accesso: 29/08/2023. Cf. anche Jouanna, *Les Grecs aux Enfers*, p. 51. Celan non ha lasciato tracce di lettura accanto alle due occorrenze del termine nel canto XI (v. 539 e v. 573) nell'esemplare in suo possesso dell'Odissea.

⁴⁸⁶ Si veda l'articolo di Jean-Marie VERPOORTEN, «Les noms grecs et latins de l'asphodèle», in «L'antiquité classique», 31 (1962), pp. 111-129: 118.

⁴⁸⁷ Dobbiamo a Carl von Linné questa ricostruzione etimologica, di cui parla in: *Philosophia botanica: in qua explicantur fundamenta botanica. Adjectis figuris aeneis*, Editio tertia aucta ac emendata cura Karl Ludwig Willdenow, Impensis C.F. Himburgi, Berlin 1790; p. 182. La medesima ipotesi etimologica è stata avzata dal botanista Henry Philipps in *History of Cultivated Vegetables: Comprising Their Botanical, Medicinal, Edible, and Chemical Qualities; Natural History; and Relation to Art, Science, and Commerce*, Volume 1, Henry Colburn and Company, London 1822; pp. 34-42.

⁴⁸⁸ Cf. Erodoto, *Storie*, IV, 35.

⁴⁸⁹ GA p. 373.

⁴⁹⁰ Cf. "Cinerarium", in DU CANGE et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm., L. Favre, Niort, 1883-1887, t. 2, col. 331°, disponibile online all'indirizzo: <<http://ducange.enc.sorbonne.fr/CINERARIUM>>; ultimo accesso 22.09.2022.

“cinerario” (*Aschenkrug*), nel lessico archeologico italiano.⁴⁹¹ Seppur non in maniera diretta durante l’escursione, abbiamo ragione di credere che Celan, da grande frequentatore di enciclopedie e vocabolari, possa essersi informato sull’origine del nome di quel fiore, tanto vicino ai suoi interessi po-etici, sebbene estraneo, in prima battuta, alle sue competenze di botanica. Gli «Asphodelen», hapax legomenon in Celan, affondano, dunque, le proprie radici in un suolo irrigato dalle ceneri e instaurano, al verso 4 de *Die Ewigkeit*, un dialogo serrato e domandante: «fragen einander weiß».

Il sorprendente neologismo *weißfragen* assume qui un significato molto dinamico e allusivo. Nella prima versione del componimento, appariva al suo posto un’altra forma verbale, costituita da un infinito preceduto da un prefisso aggettivale separabile: «leersaugen». Il verbo – altra forma inedita del tedesco – descrive l’azione di una suzione completa, che non lascia margine d’errore né alcuna goccia all’interno del contenitore dal quale gli asfodeli attingerebbero il reciproco nutrimento.⁴⁹² Giuseppe Bevilacqua ha tradotto l’espressione «fragen einander weiß» con «s’interrogano l’un l’altro/ fino a sbiancare»;⁴⁹³ soluzione ben motivata dal confronto con «leersaugen», che lo precedeva nella stesura iniziale e che si riferiva allo svuotamento delle tinte dei fiori, immaginati, forse, dal poeta diversi dal bianco, in un momento antecedente a quello spaventoso “domandare” che fa letteralmente “impallidire il volto” dell’uno e dell’altro, come suggerisce, anche in tedesco, il campo semantico legato a *erblassen, bleich (wie der Tod, wie der Kreide) werden*.⁴⁹⁴

Il verbo *weissfragen* sembra porsi, d’altronde, sull’asse sincronico, in relazione antonimica rispetto a un altro verbo tedesco: *weissagen* sinonimo di *wahrsagen* e *vorhersagen*, che traduce le espressioni latine *auguriari, vaticinari, prophetare, divinare*, come indica il Grimm.⁴⁹⁵ Profetizzare, prevedere e predire il futuro erano le attività degli auguri, o aruspici, nel mondo italico. I sacerdoti etruschi eccellevano nelle arti divinatorie ed erano tenuti in gran considerazione

⁴⁹¹ Cf. “cinerario”, in *Treccani*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/cinerario2/>>, ultimo accesso: 04.09.2023. Su *Aschenkrug* cf. *infra*, “Capitolo III”, 1.

⁴⁹² TCA-Fadensonnen, p. 126.

⁴⁹³ Cf. Celan, *Poesie*, p. 819 e l’articolo di Bevilacqua *Paul Celan a Cerveteri*, in «Belfagor», 66. 1 (2011), pp. 39-45.

⁴⁹⁴ Cf. “erblassen”, in *DWDS*, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/erblassen>>; ultimo accesso: 20.08.2023.

⁴⁹⁵ Cf. “weissagen” in *Grimm*, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB/?lemid=W15193>>, ultimo accesso: 04.09.2023: «weissagen bedeutet meist 'etwas zukünftiges vorhervorkünden', gelegentlich auch 'etwas unbekanntes, verborgenes, das bereits geschehen ist oder augenblicklich geschieht, bekannt machen.' — syntaktischer gebrauch entweder absolut jemand weissagt, trans. (jemandem) etwas weissagen (von jemandem oder etwas) oder mit abhängigem satz weissagen, dasz, wie ...; vereinzelt ist eine fügung wie: er hat auf das liebe mädchen geweissagt (Göthe 23, 201). Im ahd. für lat. auguriari, vaticinari, prophetare, divinare; vgl. prophetizare wissagen, geist- und heimliche ding verkündigen (15. jh.) Diefenbach gl. 466c; ominari weissagen (v. j. 1495) 396a; prenosticari wyssagen, weissagen, künftige ding verkünden, waersagen, wittigen, zaubern 455b; presagire weissagen, vor-, warsagen, fursichtiglichen und weislich reden, zaubern».

a Roma, dove spesso venivano convocati per vaticinare sulle questioni più importanti dell'impero.⁴⁹⁶ Simbolo degli aruspici era il lituo, bastone ricurvo in cima, poi tramutato in una spirale che ricorda la forma di un punto interrogativo (*Fragezeichen*). Il bastone, da cui deriva anche l'odierno pastorale vescovile, era un oggetto di culto nell'antica Roma e in Etruria, come Celan ha potuto leggere e sottolineare nel suo volume edito da Fischer del manuale di etruscologia di Massimo Pallottino.⁴⁹⁷ La figura dell'aruspice ci conduce nel vivo della questione sollevata al verso 4: al "dire" autorevole, saggio e profetizzante del *weissagen* – che richiama l'intera semantica del poeta invasato e profeta – Celan oppone un "domandare bianco" e "sapiente", se crediamo alla creazione di *weissfragen* a partire da *weissagen*, nel cui prefisso risuonano gli aggettivi *weise* e *weiss*, oltre che alla prima persona singolare di *wissen*, "ich weiss".

La relazione dialogica esibita tra i due fiori si è costituita, da un punto di vista genetico, sulla base dell'opposizione tra una modalità comunicativa profetica e assertiva e un'altra, preferita a quest'ultima, aperta e interrogativa. Il "domandare bianco" apre poetologicamente alla pluralità delle prospettive, o meglio: alla reciprocità, ottenuta anche attraverso il pronome «einander», ponendo poesia e lettore a confronto, in una conversazione attenta e partecipata su un tema spaventevole, sul quale entrambi continuamente si interrogano, a Cerveteri. Invece di imporsi, i due soggetti espongono vicendevolmente il proprio non sapere, circostanza che ricorda un appunto con cui Celan chiuderà la sua ultima cartella di poesie prima di scomparire nella Senna: «la poésie ne s'impose plus, elle s'expose».⁴⁹⁸ La poesia, il poeta, espone la propria vulnerabilità a un Tu, a propria volta esposto e domandante, nella concretezza di una situazione comunicativa determinata dal qui e ora dell'incontro. Come Celan dichiara, in un'intervista di Hugo Huppert:

Ich bleibe in meinen Sachen sinnfällig; sie präntendieren niemals aufs <Übersinnliche>, das liegt mir nicht, das wäre Pose. Ich lehne es ab, den Poeten als Propheten hinzustellen, als <vates>, als Seher und Weissager. Ich versuche, Ihnen zu erklären, weshalb ich meine angebliche Abstraktheit und wirkliche Mehrdeutigkeit für Momente des Realismus halte [...].⁴⁹⁹

Questa inversione di segno della profezia poetica, operativa già a partire da *Sprich auch du* (*Von Schwelle zu Schwelle*), dove si legge: «wahr spricht, wer Schatten spricht»,⁵⁰⁰ iscrive la

⁴⁹⁶ Cf. Tito LIVIO, *Ab Urbe Condita*, V,1.

⁴⁹⁷ Pallottino, *Die Etrusker*, p. 177: «Dagegen wird der Typus des am Ende gekrümmten Stockes, der sogenannte Lituus, in der Folgezeit als priesterliches Zeichen immer exklusiver und als solches auch von den Römern übernommen».

⁴⁹⁸ La nota sarà pubblicata postuma dalla rivista *L'Éphémère*, 14 (1969), p. 184.

⁴⁹⁹ Huppert, "Spirituell", p. 321.

⁵⁰⁰ NKG 89.

lingua poetica nel dominio di una verità non rivelata, ma scrutabile dall'interno dell'«oscurità congenita della poesia».⁵⁰¹ Ciò significa che la «angebliche Abstraktheit», cui si riferisce Celan nell'estratto appena citato, dietro alla quale si celavano le diverse obiezioni dei critici legate alla presunta illogicità, arbitrarietà ed ermeticità della sua poesia,⁵⁰² non è che l'aspetto più superficiale e mal compreso di una maniera affatto realistica di tener conto, in poesia, come nella vita, della complessità dei fenomeni, della “vera polisemia” («wirkliche Mehrdeutigkeit») del reale. Nel caso della poesia *Die Ewigkeit*, l'elemento “trascendentale” («[das] Übersinnliche»), rappresentato dall'“eternità”, viene letteralmente *messo in questione*, per la seconda volta al verso 4 (e la prima al verso 1, grazie al verbo che la vede, sibillamente, “invecchiare”). Ciò accade per mezzo del verbo *weissfragen*, che tiene insieme i significati sopra menzionati, dal bianco di un volto impaurito a un vicendevole interrogarsi, aprendo il senso della poesia alla transitività di uno scambio, al *Gespräch* celaniano e, quindi, a una temporalità diversa e multifocale, scandita dalle vicende umane di un Io e un Tu che si fanno domande, con paura e nel presente, su un'eternità che invecchia e, perciò, forse, sulla morte, sui morti che giacciono da millenni sotto di loro.

2.4 Sacre libagioni, versamenti poetici

La seconda strofa sembra mettere, poi, in atto, in maniera performativa, l'“invecchiamento” dell'eternità. Il soggetto è unico nei sei versi che la compongono, è il «sie» che compare al verso 8. Questo potrebbe riferirsi a un soggetto generico, a un “essi” che lascerebbe presagire la presenza dei morti di Cerveteri, oppure agli “asfodeli” della strofa precedente, il che consentirebbe di leggere l'intera strofa come una specificazione della bizzarra attività di tali fiori. In effetti, i versi 5, 6 e 7, che ritardano sintatticamente il palesarsi del soggetto, sono costituiti da sintagmi che non fanno che determinare ulteriormente un'azione legata al *weissfragen*, come pure al «löffeln» del verso 8. Osserviamoli: «Mit mummelnder Kelle», “col cucchiaino mormorante”, specifica con quale strumento si svolge l'azione principale, ossia con un utensile da cucina estraneo ai campi semantici finora evocati. *Mummeln*, d'altronde, si lega alla capacità di articolare suoni, sebbene indistinguibili. Il verbo significa, infatti, *undeutlich, heimlich und leise reden, als Gerücht murmeln*.⁵⁰³ Il lessico non fornisce indizi utili alla comprensione del sintagma, che resta, per ora oscuro; ma procediamo: col complemento di origine/ provenienza «aus den Totenkesseln», che

⁵⁰¹ TCAM 146.

⁵⁰² cf. *supra*, “Stato dell'arte”.

⁵⁰³ “Mummeln”, in *DWDS*, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/mummeln>>, ultimo accesso: 04.09.2023.

possiamo tradurre come “a partire da/ da dentro i calderoni dei morti”, diviene chiara la necessità di introdurre il contesto più ampio dell’esperienza nella necropoli, contesto evocato dal nome «Cerveteri», che richiama immediatamente le tombe a tumulo e l’usanza etrusca di seppellire i morti assieme agli utensili e alle suppellettili che servirono loro in vita per osservare i riti domestici.⁵⁰⁴

Al lettore viene, perciò, richiesto uno sforzo: da una parte per cogliere i riferimenti molto concreti a una realtà fisica che volge la riflessione verso questioni antropologiche e culturali, dall’altra parte, per trattenere le conoscenze acquisite sulla necropoli etrusca e donar loro il giusto peso all’interno della lettura del testo. Proviamo. *Kelle* e *Kessel* sono recipienti appartenenti all’armamentario tradizionalmente rinvenuto nei tumuli di Cerveteri, assieme a urne, fibule, armi, arcolai e recipienti di ogni sorta. Il verso 7, che recita «über den Stein, über den Stein» e che potremmo tradurre come “sopra la pietra, sopra la pietra”, rientra nel medesimo orizzonte antropologico e pare riferirsi al tufo delle tombe ipogee, scavate per ospitare le camere dei giacigli aristocratici, anch’essi in pietra, sui quali venivano adagiati i cinerari (v. tavola 10). L’azione del «sie», dal verso 8 in poi, diviene esplicita: “essi” mangiano zuppe col cucchiaino in tutti i letti e “lager” («löffeln sie Suppen/ in alle Betten/ und Lager»). Il verbo *löffeln* traduce il gesto di sorbire un liquido con un cucchiaino (*die Suppe löffeln, mit dem Löffel aufessen*), ovvero di ingurgitare le zuppe dei calderoni dei morti fino all’ultima goccia. Il verbo riprodurrebbe, quindi, la stessa dinamica del *leersaugen*, cassato al verso 4 perché, nel defluire della scrittura, si era forse reso ridondante. Il senso transitivo di «löffeln», rafforzato dall’accusativo al verso 9 («in alle Betten und Lager»), apre, però, il ciclo chiuso dell’assorbimento delle «zuppe» da parte degli asfodeli, invertendone la traiettoria ascensionale. Il versamento del liquido è dirottato e, invece che da sotto a sopra, e cioè da dove sono collocati i calderoni dei morti verso l’alto e sulla terra dove sorgono i fiori, gli asfodeli riversano la zuppa da sopra a sotto, all’interno di altri contenitori, che sono la vera e propria sede dei morti nelle camere funerarie, ossia i “letti” e i “giacigli”/ “lager”.

Nella *città dei morti* (νεκρόπολις), l’assolutezza della morte stessa è revocata dall’interrogarsi a vicenda degli asfodeli. Questo gesto viene ripetuto, al livello figurativo e sintattico, dal verbo «löffeln» del verso 8, mediante le determinazioni presenti ai versi 5, 6 e 7, che si legano semanticamente alla prima strofa (*weissfragen* e *murmeln* afferiscono al campo semantico del linguaggio) e sono saldamente integrate – sintatticamente, oltre che semanticamente – alla seconda. La pianta che nega la morte per fuoco, crescendo anche sopra la pietra, nutre con i

⁵⁰⁴ La “Tomba dei rilievi” di Cerveteri ne è un esempio particolarmente significativo.

suoi bulbi gli inquilini delle case ipogee, come nelle usanze antiche, e al tempo stesso ne viene nutrita. La reciprocità di questo scambio liquido evoca innumerevoli altre immagini celaniane in cui, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, un Io e/o un Tu incorporano e divorano l'Altro, bevono e introiettano l'alterità di esperienze estreme, come il "nero latte dell'alba", oppure subiscono, loro malgrado, le conseguenze di un Male assoluto, incarnato, ad esempio, dalle "brocche di Dio" in *Die Krüge*. In questo caso, la comunicazione avviene tra il mondo dei morti e quello dei vivi; il punto di vista di chi osserva il lavoro di suzione e versamento degli asfodeli è quello di chi, a metà tra i due mondi, ne segue la traiettoria, ascoltando e immaginando, dentro e fuori i tumuli, commemorando anche i "propri" morti, sinistramente evocati dal «Lager» finale, che pone l'accento "grave" sull'intero componimento.

Come abbiamo accennato a proposito dell'etimologia di "asfodelo", diversi elementi della poesia rimandano all'universo omerico, richiamato anche già da Ida Porena nelle sue impressioni sull'escursione. Il campo di asfodeli, la paura che fa impallidire i fiori al cospetto dei morti, lo spargimento di un liquido che raggiunge il sottosuolo e mette i morti in comunicazione coi vivi, appartengono alla ritualità ctonia della *Nekyia* (νέκυια) descritta nel libro XI dell'Odissea. Celan acquista nel marzo 1959 la traduzione dell'Odissea di Wolfgang Schadewaldt, che legge a più riprese, soprattutto nella primavera del 1966, sottolineando diverse volte contesti di sacrifici rituali e libagioni, che in tedesco si dicono «Weihgüße» e che, tra il 1964 e il 1967 compaiono in diverse poesie di Celan, come *Als uns das Weisse anfiel*; *In der ewigen Teufe*; *Die lehmigen Opfergüsse* e anche *Als aus dem Spendekrug mehr* e *Weihgüsse*, che appartengono al *Nachlass* dell'autore.⁵⁰⁵ Negli inferi omerici l'anima può riacquisire coscienza, memoria e parola abbeverandosi del sangue caldo delle vittime sacrificali. Odisseo effettua all'inizio del libro XI le libagioni per i morti, come gli è stato indicato da Circe, per evocare le ombre e parlare con l'indovino Tiresia, che gli predice il ritorno a Itaca, e con la madre Anticlea, che lo informa sulla situazione di Penelope e Telemaco a corte. Nel suo volume Celan sottolinea sul margine destro:

⁵⁰⁵ Homer, *Die Odyssee*, Übers. v. Wolfgang Schadewaldt, Rowohlt, Hamburg 1958 (Data di acquisto: 20.03.1959, date di lettura: 27, 28, 29 e 30.03, 26.04.1966). Cf. i seguenti passi sottolineati: «Doch als er nun alles bestaunt hatte in seinem Mute, schritt er schnell über die Schwelle in das Haus hinein und fand der Phaiken Führer und Berater, wie sie mit Bechern den Weihguß taten für den gutspähenden Argostöter, dem sie als letztem zu spenden pflegten, wenn sie der Ruhe gedenken wollten»; «Hast du gemischt den Mischkrug, so teile allen den Wein zu durch die Halle, damit wir auch dem Zeus, demblitzfrohen, den Weihguß tun, der mit den Schutzsuchenden ist, denen Scheu gebührt» (p. 88s); «Weihguß» (p. 168 e 189) e «Weihguß für alle Toten» (p. 136 e 139).

Ich aber zog das scharfe Schwert von der Hüfte und grub eine Grube, / eine Elle lang hierhin und dorthin, und um sie goß ich den Weihguß / für alle Toten: zuerst von Honiggemisch, hernach von süßem Weine, / zum dritten hinwieder von Wasser, und streute darüber weiße Gerste.⁵⁰⁶

In una pagina di appunti di lettura, tratti dal saggio *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (1890) del filologo Erwin Rohde, osserviamo come il “prato di asfodeli” avesse, d'altronde, già attirato l'attenzione di Celan, assieme a un «Weihguss» che penetra «ins Reich der Toten» e ad altre caratteristiche del rituale sacro della libagione:

die Nekyia des Od. – Hadesfahrt –

Asphodeloswiese
[...]

Weihguß
[...]

Ins Reich der Toten – ein im dunklen Westen – –

Dem Toten werden weibliche (oder verschnittene) Tiere dargebracht
nicht Widder, sondern Hammel
[...]
das Elysische Gefilde⁵⁰⁷

Il liquido versato a terra, che penetra nel terreno, costituisce il legame fra sopra e sotto, tra i vivi e le ombre convocate a colloquio. Evocare i morti incute timore: al sopraggiungere delle ombre urlanti, Odisseo è infatti preso da una “paura pallida”; così traduce Schadewaldt il sintagma sottolineato da Celan, che riportiamo in corsivo assieme all'intero passo che precede la catabasi: «Die kamen und gingen um die Grube, viele, de reine von hier-, der andere von dorthen, mit unaussprechlichem Geschrei, und mich ergriff *die blasse Furcht*».⁵⁰⁸ Continuando a osservare le pagine del volume di Celan, constatiamo come la matita del poeta trascuri, in seguito, il dialogo con Anticlea, per lasciare, forse, spazio al proprio colloquio immaginario con la madre. L'ultimo passaggio sottolineato, dopo che Tiresia predice il futuro a Odisseo, non è, infatti, il discorso diretto tra i due, ma un momento prima, quando la madre beve il sangue e pronuncia le parole alate: «Mein Kind! wie bist du als ein Lebender in das dunstige Dunkel hinabgekommen? Schwer ist es für Lebende, diese Dinge hier zu sehen!».⁵⁰⁹

⁵⁰⁶ Homer, *Die Odyssee*, p. 139.

⁵⁰⁷ BPC 73.

⁵⁰⁸ Homer, *Die Odyssee*, p. 140.

⁵⁰⁹ Ivi, p. 143.

Dopo il colloquio con la morta, Odisseo tenta tre volte di abbracciarla e tre volte questa gli sfugge. L'immagine di un Io che abbraccia l'aria, nel tentativo di avvolgere un Tu femminile e umbratile, era già apparsa in *Mittags*, come abbiamo visto, nel contesto specificamente etrusco di una tomba a camera («es werden die Arme sichtbar, die dich umschlingen, nur sie»⁵¹⁰). La morta era lì l'«Herbeigeschwiegene», colei che era stata *herbeigerufen*, ma in silenzio, come Porena aveva visto fare al poeta che “ritornava nelle sue vere dimore”. Questi passi dell'Odissea, (ri)letti qualche settimana prima della scrittura de *Die Ewigkeit*, oppure immediatamente dopo (al 26 aprile è datata l'ultima lettura), richiamano o “confermano” una situazione già presente in *Mittags*, poesia che Celan aveva per le mani negli stessi giorni, mentre rivedeva il manoscritto di *Atemwende*. La circostanza del colloquio coi morti in un *Rundgrab*, «Zeithof» primario, viene ripreso in *Die Ewigkeit* in base a un nuovo «Zeithof», alla realtà della clinica, alle altre letture e ai ricordi che nel qui e ora della scrittura partecipano al suo originarsi.

Nel testo, il legame ombelicale tra sopra e sotto, tra morti e vivi, passato e presente, viene riprodotto dallo scucchiare degli asfodeli da un recipiente all'altro. Il fiore affonda le proprie radici nel tufo e si erge verso l'alto traendo la propria forza vitale dal contatto perpetuamente rinnovato con ciò che è invisibile (“Αδης”), ma può essere evocato o ricordato. Ciò riguarda quanto compare *al di sotto* degli asfodeli e, cioè, visivamente, “sotto” alla prima strofa e in coda alla seconda, nel complemento di luogo che situa l'azione nei letti di pietra delle *Grabkammer* e nei «Lager». Le due immagini, «Bette und Lager», evocano letti d'amore e d'ospedale (del Saint-Anne come del *Berghof*), spartani giacigli da campo, e i campi stessi: accampamenti militari, campi di lavoro, campi di concentramento e campi di sterminio, “lager” per antonomasia. La riflessione si apre, a fine poesia, a domande difficili, da porsi fino a sbiancare, che invitano a rileggere ogni termine *anche* dal punto di vista della storia recente. I termini «Kelle» e «Kessel», per esempio, richiamano la realtà della prigionia e dell'internamento, di pasti razionati e zuppe servite in rozzi recipienti: “secchi d'acqua? di zuppa?”, come quelli che Celan trasportava, ai tempi di Tăbărești, da una cittadina moldava al “cantiere” dove svolgeva i lavori forzati, scrivendo, di tanto in tanto, i suoi primi “canti”, come ricorda in una lettera a Gisèle del settembre 1962, parlando del fiore dell'eufrasia: «Pendant la guerre, en Moldavie, chargé des deux seaux (d'eau ? de soupe ?) que j'allais chercher, avant midi, dans la petite ville, pour les porter jusqu'au “chantier”, je l'avais rencontré, ce Augen-Trost».⁵¹¹

⁵¹⁰ NKG 192.

⁵¹¹ PC/ GCL 145.

Le domande sui morti e sugli uomini nei lager, sugli uomini quasi morti (o meno umani?) che Celan osservava in clinica subire trattamenti coatti, che egli stesso, peraltro, aveva subito, si sovrappongono, nella chiusa de *Die Ewigkeit*, in maniera inquietante.⁵¹² Questa stessa riflessione sarebbe riemersa, qualche mese dopo, con la tazza di Ossietzky (cf. *supra*, p. 132), ma già nella poesia *Ich habe Bambus geschnitten*, raccolta in *Die Niemandsrose*, l'Io lirico faceva amaramente allusione a un tempo del “comando” e dell’“ingiunzione” che voleva il contenuto “sabbia” nei contenitori sbagliati: «du/ weißt nicht, in was für/ Gefäße ich den/ Sand um mich her tat, vor Jahren, auf/ Geheiß und Gebot».⁵¹³ I recipienti de *Die Ewigkeit* espletano la funzione del travaso (dalla “mestola” v. 5, al “calderone” v. 6, ai “giacigli” v. 10) e rendono manifesta la dinamica della ripresa che accompagna il lettore dal verso iniziale, che imprime un intento “storicizzante” al tempo della poesia, alla chiusa nei letti e lager, contenitori aperti che invitano a concludere la lettura interrogando altri morti che, forse, “mendicano ancora”, come in *Assisi*.

Il gesto del travaso è sonoro nella poesia; una «mummelnd[e] Kelle» inaugura il movimento, non una musica melodiosa, ma un rumore di zuppa che dal paiolo è sollevata col cucchiaino, scolando sui bordi, ricadendo in parte nella pentola e in parte riversandosi sopra e oltre la pietra, con uno sciabordare che cattura l’attenzione dei morti-affamati. La poesia riproduce uno scroscio disarticolato, ma costante («übern Stein, übern Stein»), un suono che non vuol dire niente, eppure significa che qualcuno c’è e si sta occupando di dar da mangiare a qualcun altro. Qualcuno non morirà di fame finché si darà quel rumore, che si attesta sullo stesso piano pragmatico e poetologico dei tanti romorii, raffigurati e riprodotti nelle poesie celaniane anteriori a *Die Ewigkeit*, come, per esempio, *...rauscht der Brunnen* e, prima ancora, *Kristall*. La corporeità del ritmo, che è emissione di suono attraverso la bocca che le dona sapore, così Henri Meschonnic in *Critique du rythme*,⁵¹⁴ rende il ritmo stesso della poesia – ovvero il metro, le pause, gli intervalli del respiro – “materia di senso”, al pari delle parole e delle immagini. Il ritmo installa una “ricettività”, che è una modalità corporea del prendere, che passa attraverso un orecchio attento. Il travaso si compie, in *Die Ewigkeit*, tra poesia e lettore, come tra la mestola e il paiolo, e il contenuto del canto, che è una zuppa, non somiglia al dolce nettare che riempiva i calici hölderliniani – già contraddetti in *Die Krüge* – al vino offerto a Dioniso o al miele della libagione di Odisseo. Il contenuto del sacrificio, assieme al gesto stesso del versamento, è desacralizzato e con esso ogni traccia di trascendenza nella poesia. Il poeta non è vate, non è “parlato” e non “parla di”, ma crea

⁵¹² Cf. PC/GCL 442, dove Celan racconta a Gisèle dei trattamenti che prevedevano l’induzione di uno choc insulinico.

⁵¹³ NKG 155s.

⁵¹⁴ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 62-63.

attraverso la poesia un gioco polisemico in cui le regole si rifanno continuamente durante la lettura, la quale deve svolgersi sulla modalità interrogativa, tenendo viva la tensione tra sapere e domandare, domandando nonostante si abbia l'impressione di sapere, chiedendo fino a sbiancare e, cioè, fino a raggiungere il "fondo", camera mortuaria e chiusa della poesia. Ogni immagine del componimento, ogni possibile metafora, è «délouée», continuamente frustrata, disfatta e rifatta nell'incedere del poema, che ha qui la forma di un brodo che cola verticalmente dall'alto verso il basso, nella sovrapposizione delle immagini e dei sintagmi, riproducendo il movimento di un pensiero che scende ai morti, come scende l'occhio del lettore fino a incontrare la parola «Lager», che invita a ri-vedere e ripensare, da capo, la «wirkliche Mehrdeutigkeit» di ogni segno linguistico.

3. Conclusioni

Il secondo capitolo del nostro lavoro, «*Füll die Krüge um*», ci ha permesso di approfondire la dinamica dialogica e poetologica del travaso, *figura di pensiero* che informa e sommuove le immagini di diversi testi celaniani. Tra questi, abbiamo analizzato, in questa sede, due poesie appartenenti a due raccolte temporalmente distanti tra loro: *Assisi*, di *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) e *Die Ewigkeit*, di *Fadensonnen* (1968). Entrambe le nostre analisi hanno elaborato, in primo luogo, gli elementi biografici più rilevanti nel momento in cui le poesie sono state scritte; in secondo luogo, si sono soffermate sui possibili riferimenti inter o extra-testuali mobilitati dai testi (ipotizzati o rinvenuti nel materiale biografico disponibile) e si sono concentrate, infine, sulla lettura vera e propria, verificando il valore di ciascun elemento esogeno all'interno del discorso poetico e della poetologia sottendente la singola raccolta. Abbiamo osservato, innanzitutto, *Assisi*, testo difficile dal punto di vista figurativo, per gli evidenti richiami ad alcuni elementi dell'agiografia di Francesco d'Assisi, mediati dai suoi biografi e dalla *Commedia* dantesca, come la "notte umbra" che si contrappone al "sole", la campana e la foglia d'ulivo, il sasso, l'asinello, lo splendore e la questua. In questo contesto, abbiamo riflettuto sul valore assunto dal simbolismo cristiano, evocato dal titolo e dalla struttura del componimento, nonché da svariati accorgimenti stilistici e retorici, e da quello affettivo e luttuoso, legato alla commemorazione dei morti – e in particolare di François, primogenito degli Celan –, esplicito nella chiusa della poesia, ma già presente anche nel distico che abbiamo considerato fondamentale per la nostra interpretazione: «Stumm, was ins Leben stieg, stumm./ Füll die Krüge um». A proposito di questi versi, ci è sembrato opportuno riflettere sul travaso in quanto modello iconografico tradizionale, nella semantica cattolica e nei mitologemi che nutrono le immagini dei Tarocchi, dove la virtù della

Temperanza – ripresa negli arcani della *Temperanza* e della *Stella* – viene abitualmente raffigurata come una donna che amministra le passioni, travasando un contenuto liquido da una brocca all'altra.

In questi simboli millenari, sono centrali le azioni del “temperare” e del “temprare”, versando e raccogliendo, travasando i patimenti estremi dell'animo umano, concernenti anche la creazione artistica. Questi gesti archetipici strutturano il testo di *Assisi*, che li riproduce non soltanto esplicitamente ai versi 5 e 6, ma si appropria della loro dinamica su più livelli, performando scambi e passaggi fono-sintattici, visivi e coloristici, semantici e strutturali che si affermano, in ultima istanza, per la loro necessità poetologica, profondamente affine agli intenti della raccolta, che esibisce nel titolo stesso, *Von Schwelle zu Schwelle*, quella dinamica specificamente celaniana e “attualizzante” che il poeta andava maturando sin dal *Frühwerk*, evolvendosi, come abbiamo visto, tra un'oscurità e l'altra, «von Dunkel zu Dunkel». Il valore dell'attualità si traduce in questa poesia negli imperativi, rivolti a un Tu-lettore in ogni singolo distico, a travasare le brocche, a lasciare entrare la “bestia grigia” nel presente della lettura e a percepire i morti che “mendicano ancora”. Nel processo ermeneutico, il lettore è pertanto esortato a far prevalere il qui e ora della percezione sull'astratta metaforicità dei riferimenti artistico-letterari mobilitati dal testo; esortazione da intendersi anche a fronte delle prime accuse di plagio mosse da Claire Goll in quegli anni e della critica che misconosceva il valore storico della poesia di Celan.

Più precisamente, la figura poetologica del travaso come “miscela” e “temperanza” si manifesta in *Assisi* attraverso un progressivo oscuramento, che è il risultato della contaminazione di ogni termine poetico che si affaccia alla “vita” e alla coscienza di chi scrive e chi legge («schaffen und rezipieren ungeschieden»): la notte si oscura, quindi, con le ombre dei morti, la pietra col grigiore del «Grautier», che impedisce anche il sonno e compromette, assieme agli altri elementi, la visione insperata di un «Glanz» luminoso e consolatorio. La poesia stessa, nella sua interezza, è il prodotto di questa miscela ingrigita dalla percezione della creatura, che è al tempo stesso creatore, la cui mano risulta poetologicamente inscindibile dal manufatto plasmato, come mostrano i versi 8 e 9: «Irdener Krug, dran die Töpferhand festwuchs./ Irdener Krug, den die Hand eines Schattens für immer verschloß». La “mano”, che ritorna implicitamente nella chiusa, dove il lettore viene lasciato a immaginare le mani mendicanti dei “morti”, apre, poi, figurativamente la poesia alla ricezione di un contenuto proveniente dall'esterno, come da un'altra mano tesa che porta in dono la propria “attenzione”, offrendosi alla “stretta”: «Zwischen Gedicht und

Händedruck keinen prinzipiellen Unterschied zu erblicken»; «Auf den Händen, auf denen es zu gehen hatte, kommt das Gedicht zu dir, gibt es sich dir in die Hand» (TCAM 113 e 139).

Concludendo la prima sezione di questo capitolo, abbiamo poi mostrato come queste riflessioni si siano nutrite negli anni di alcune letture filosofiche fondamentali, le quali hanno contribuito alla formulazione della poetica dialogica e ricorsiva del *Meridian*. L'esistenzialismo kierkegaardiano e la fenomenologia di Husserl, nella fattispecie, si sono rivelate utili alla comprensione di certe figure di pensiero celaniane, come i “vasi comunicanti”, il “Ricerca” musicale e lo stesso “meridiano”, ma anche di quella più poetica e meno esplicitamente concettualizzata dall'autore e, cioè, quella del travaso. Similmente al concetto di “ripresa” – *Gjentagelsen* in Kierkegaard – la *Umfüllung* pone, infatti, in tensione la puntualità di due momenti nel tempo – *Zeithöfe* husserliani – lasciandoli comunicare mediante la vita e la lingua della poesia che “riprende”, senza “ripeterle” le immagini del passato, consegnandole all'u-topia di future coincidenze e attualizzazioni, di incontri sempre nuovi con l'Altro, con l'Assente con cui la poesia si pone di volta in volta, fenomenicamente, in dialogo: «Wechselseitige Besetzbarkeit, Rezeptivität des Gedichts»; «wechselseitige Besetzbarkeit (doppelte Vakanz)», «Gedicht ⇄ ~~~» (TCAM 135). Ciò capita, su più livelli in *Assisi*, in *Die Ewigkeit* e, come abbiamo visto nel primo capitolo del nostro lavoro, nelle poesie che esibiscono la figura poetologica della clessidra, strumento che misura lo scorrere del tempo di vita e poesia attraverso due recipienti “comunicanti”.

Nella seconda parte del capitolo abbiamo, poi, adottato il “trvaso” come metafora operativa e categoria critica utile a spiegare, dal punto di vista della “genetica concettuale” (*Konzeptgenese*; Gellhaus 2010), un complesso e multifocale esempio di “ripresa” tra la poesia *Mittags (Atemwende)* e *Die Ewigkeit (Fadensonnen)*, sulla quale ci siamo, infine, soffermati per una lettura integrale. La concomitanza di elementi eterogenei, come l'interesse per la civiltà etrusca, la visita di Paul e Gisèle a Roma, rispettivamente nel 1964 e nel 1965, la corrispondenza privata tra i due e le delusioni matrimoniali, la difficile permanenza al Saint'Anne nel 1967 e i ricordi, tornati attuali attraverso la rilettura di *Mittags*, di un passato traumatico legato a un Tu femminile mai abbandonato, ha determinato, come abbiamo visto, l'origine di un testo poetico molto denso e complesso, ma anche estremamente aperto e allusivo, come *Die Ewigkeit*. Per quanto riguarda la referenzialità della poesia in senso più stretto, ci siamo dedicati allo spoglio di alcuni volumi della biblioteca dell'autore, seguendo, nello specifico, una pista archeologica etrusca, aperta dalla poesia stessa, collocata spazialmente “a Cerveteri”, che abbiamo ripercorso a ritroso nel tempo, per capire cosa e perché è stato ripreso in diversi momenti della carriera del poeta e, in particolar modo, da *Sprachgitter* in poi.

Come abbiamo potuto constatare, i resti e i reperti archeologici che testimoniano dell'esistenza di uomini morti da millenni si colorano, in ogni poesia citata e sotto diversi aspetti, dell'inquietante tonalità dell'Olocausto, evento cui il lettore ha accesso, di volta in volta, attraverso il punto di vista di un Io su un Tu specifico e perduto. Ma la riflessione sulla morte porta con sé il suo contrario, nelle poesie che esibiscono il lessico della paleoantropologia e in *Die Ewigkeit*, ri-orientando il discorso verso la transitorietà dell'esistenza e, dunque, sulla vita e lo scorrere del tempo, con le sue contraddizioni, i suoi gesti e le abitudini, anche le più banali. La tensione tra il tempo metafisico e indifferenziato dell'eternità e le leggi del cambiamento, cui sottostanno la vita e le relazioni umane, si fa in *Die Ewigkeit* principio poetologico, incarnandosi nel domandare reciproco, permanente e saggio degli asfodeli (*weissfragen*), che attraversa ogni tipo di esperienza e ogni immagine della poesia. In essa, la logica attualizzante dello strano "interrogarsi" del verso 3 è ripresa e variata, nell'immagine del versamento scucchiaiante che ha luogo da sopra a sotto la terra, come da una strofa all'altra. La poesia performa l'invecchiare dell'eternità dell'incipit, colando, da quel sintagma iniziale e programmatico, come una libagione offerta ai morti per richiamarli a convegno, invitando anche il lettore a partecipare allo scambio, a recepire il contenuto polisemico delle «Suppen» e a vedere la poesia nella sua fenomenalità, che si manifesta davanti agli occhi e, "mormorando", nelle orecchie del *Rezipient*. Il versamento rende le figure dei recipienti figure poetologiche, da un lato "nutrendo" figurativamente i morti, ancora bisognosi come quelli di *Assisi* e, perciò, imboccati, di volta in volta e non "per sempre" dagli asfodeli, che si ergono virilmente tra i vivi e, dall'altra, riproducendo il rimestio genetico dei "concetti" che sono attuali per il poeta nel momento in cui scrive, pensa e ricorda certe vicende personali, rileggendosi nei propri scritti e nelle opere degli altri, come l'*Odissea* e lo *Zauberberg*, e coinvolgendo, in un unico vortice "originario", etruschi ed ebrei, morti millenari e più recenti, nel contesto di una routine ospedaliera che nega ogni forma di ripresa e in cui il poeta si trova a dover resistere, scrivendo.

CAPITOLO III

«Bruch der Gefäße»

1. Cocci e cinerari: *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen*

Nell'ultimo capitolo del nostro lavoro, torneremo molto indietro nella cronistoria celaniana, proponendo la lettura di una delle primissime poesie scritte dal giovane Antschel, *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen*, la quale ci consentirà di introdurre un nuovo aspetto della questione dei recipienti nell'opera di Celan e di concludere il nostro studio con l'analisi integrale di un altro componimento di *Fadensonnen*, *Weil du den Notscherben fandst*. Il tema di questo capitolo, che svilupperemo osservando diversi stadi della poesia dell'autore e, in particolare, quelli del *Frühwerk*, di *Sprachgitter* e di *Fadensonnen*, è quello della “rottura dei recipienti”, *Denkfigur* celaniana e mito fondamentale della tradizione mistica ebraica. Nei paragrafi che seguono, indagheremo la relazione poetica che si instaura in vari testi di Celan tra il recipiente e i “cocci” (*Scherben*), interrogandoci, in un breve excursus sul topos artistico-letterario della “brocca rotta” e sul ruolo giocato da questa tradizione nella poesia di Celan, isolandone le caratteristiche distintive. Inizieremo, quindi con *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen*, di cui proporremo una lettura immanente, presentando gli elementi contestuali all'inizio della nostra argomentazione e verificando ogni possibile riferimento intertestuale nel testo stesso. Naturalmente, daremo maggior peso al significato delle immagini delle «Scherben», osservandole, però, sempre in rapporto alla struttura testuale che le circonda e alla poetologia che giustifica la collocazione e il senso di ogni immagine presente nel componimento.

Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen appartiene a “Der Sandmann”, il primo ciclo della raccolta di poesie donata da Celan a Ruth Kraft nel febbraio 1944. Per quanto riguarda l'edizione del testo, faremo riferimento a quella stabilita da Barbara Wiedemann nella più recente *Gesamtausgabe* (2018), basata sul manoscritto del 1944.⁵¹⁵ La poesia è stata scritta a Czernowitz nel 1938, da un giovane poeta intento a intrecciare, come abbiamo visto (cf. *supra*, “Capitolo I”, 1.1), le immagini della lirica tradizionale e di quella più moderna e modernista, con i motivi legati al paesaggio della Bucovina e alla sperimentazione diretta di un mondo in bilico, all'alba della

⁵¹⁵ NKG, *Kommentar*, p. 1026s.

Seconda guerra mondiale, nel milieu ebraico-chassidico della sua città e in vista di un sogno francese, terra elettiva dove il diciottenne si sarebbe recato per studiare medicina nell'agosto del 1938. In un medesimo movimento anticipatore, appaiono in *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen* immagini di cocci («Scherben»), di urne («Aschenkrüge»), di lacrime («Tränen»), della filatura («Spinnen») e del destino («Geschick»); immagini ricorrenti nella poesia più matura di Celan, che si riconfigureranno in diverse costellazioni testuali in base agli eventi e all'attualità del “cuore”, all'interno di una traiettoria poetica che, come un “filo” destinale raccolto attorno alla matassa delle prime poesie di Czernowitz, verrà svolto e ritessuto nel tempo in una rete poetica ed esistenziale coerente con i presupposti etici entro cui si è fondata. Osserviamo la poesia:

Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen,
da tausend Blätter hin zu dir ihr leis-
hinübertriefend Heimweh weitersträhnen...

Die höher schwiegen, greifen in den Kreis
Um dein Gehör und stören aus den Lehnen
Den Schlummer deiner Einsamkeit im Weiß.

Denn alles Spinnen ist heut klar im Licht;
Und gläsern haben Falter Züge
In Fahrt gesetzt in dein Geschick, das nicht

die Scherben kannte und die Aschenkrüge.
Zwar macht es ängstlich, hört man wie's zerbricht...
Doch ists zu klar, damit es Tränen füge...⁵¹⁶

Il componimento è strutturato secondo uno schema di quattro terzine dal metro piuttosto regolare, scandito da una pentapodia giambica con rime alternate femminili e maschili (*aba bab cdc dcd*). Sul piano sintattico compare, al verso 8, il primo dei due forti enjambements impiegati nella penultima strofa dove, al livello semantico, osserviamo un'accelerazione fatale del destino del Tu. Diverse figure di suono ritmano la poesia come, ad esempio, la forte assonanza vocalica in *a* e *ei* [ai] (Auch – Alleinsein– reicht – leis- – Heimweh – weiter(strähnen) – greifen – Kreis – deiner – Einsamkeit), in *i* (Alleinsein – reicht nicht; hin zu dir –ihr leis; Spinnen ist – im Licht – In Fahrt [...] in dein Geschick, das nicht), e la persistente consonanza delle sibilanti in [s], [z] e [ʃ] (schwiegen – Kreis – stören – Schlummer – Weiß – Spinnen – gläsern – gesetzt – Geschick – Scherben – Aschenkrüge) cui si aggiunge, a partire dalla penultima strofa e per tutta l'ultima, un'imponente sonorità di [ts] (Züge – gesetzt – zwar – zerbricht – zu; ma anche *macht es*, dove la

⁵¹⁶ NKG 315.

tra [t] e [s] c'è una brevissima [ə]) e della medesima coppia di fonemi, ma invertiti [st], come in *gesetzt* [t – ts – t]; *ängstlich* e *ists zu*. L'effluvio sonoro di affricate e fricative [ts] [s] si manifesta in corrispondenza delle immagini dei vetri o delle urne rotte, dalle quali sembrerebbe fuoriuscire un flusso di sostanze liquide, oppure granulose, polverose come la sabbia e la cenere, il quale si arresta ritmicamente nel verso finale, dove il costrutto oggetto-verbo «Tränen füge» (— U — U), ricalcando la forma metrico-ritmica di «Aschenkrüge» (— U — U), sembra quasi raccogliere – funzione primaria di un recipiente intatto (di ceneri o lacrime) – tutto il materiale umano, affettivo e poetico che avrebbe altrimenti rischiato di perdersi.

La poesia si apre *in medias res* su una scena che descrive minuziosamente, nello spazio di due strofe, la fenomenologia del pianto in solitudine di un individuo sdraiato sotto un albero. La terza e la quarta strofa assumono, poi, una funzione di postilla alla situazione di partenza, in una struttura in cui le conseguenze (il ritiro, il pianto, la nostalgia) precedono le cause (i tiri sinistri del destino), finendo per chiarire, nel verso finale, il motivo di quelle prime «lacrime». Il primo verso sembra delineare l'«Alleinsein» come lo status di qualcuno che si sia volutamente privato dello spazio sociale per placare, senza successo, il proprio pianto. I versi due e tre mostrano il progressivo accrescimento del dolore, attraverso una metafora vegetale, figurativamente molto complessa, che descrive il sopraggiungere delle lacrime come gocce di rugiada o di pioggia, le quali si riversano, a partire dalle foglie di un albero o di una pianta situata al di sopra del soggetto, sul viso di un Tu che guarda in alto e riconosce l'origine del suo male: lo «Heimweh». La nostalgia di casa prende il soggetto che avverte con preoccupazione la necessità di lasciare la patria e gli affetti, in un tempo prossimo alla partenza – come era forse il caso di Celan, diretto a Tours.⁵¹⁷

La complessità sintattico-semantiche delle prime due strofe è difficilmente parafrasabile in italiano: da “mille foglie” scaturisce un movimento verso il protagonista, espresso dal verbo «weiterströhnen», neologismo costruito molto probabilmente sul modello di *weitergeben* – “trasmettere, (far) passare qualcosa (a qualcuno)” – che si compone del prefisso iterativo *weiter-* e del verbo *ströhnen*. Il verbo è derivato da *Strähne* (“ciocca”, “matassa”), che designa l'azione dell'ordinare, del portare o trasportare qualcosa in forma di matassa (di filo, refe, lana, etc.); oppure

⁵¹⁷ Cf. Bernard BANOUN, Jessica WILKER, (a cura di), *Paul Antschel à Tours (1938-1939)*. Documents, PUF, Paris 2006. Come osserva Olschner, può forse sorprendere che Celan utilizzi la parola *Heimweh* soltanto nelle poesie czernowitziane (*Im Abgrund Zeit*, pp. 23-24), ma di questo paradosso Celan era ben consapevole, come dimostra un abbozzo della *Walliser Elegie*, concepita durante la gestazione de *Die Niemandsrose*, raccolta in cui il poeta “torna” più esplicitamente ai luoghi e ai *topoi* della sua terra natale. Cf., infatti: «Es stand/ eine Sägemühle im Wald», verso che allude alla *Romanze der Schwermut* di Franz Werfel, che recita: «Es steht eine Sägemühle im Wald» (v. 1); «Ich habe Heimweh,/ Während ich doch in der Heimat steh» (v. 11s.). Cito da Wiedemann (NKG, *Kommentar*, p. 1076

del pettinare i capelli suddividendoli in ciocche.⁵¹⁸ *Weitersträhnen* sembra, dunque, indicare una modalità del consegnare, del trasmettere, del porgere qualcosa (la *Heimweh*, in questo caso) sottoforma di ciocche, o meglio – come diverrà esplicito più avanti – di matasse, di fili avvolti ordinatamente in spire, in cui è però impossibile, o molto complesso, distinguere il percorso esatto del filo in ogni suo giro. Questa modalità di trasmissione della nostalgia “in matasse” è ulteriormente definita attraverso una forma avverbiale, ottenuta dal gerundio (*Partizip I*), «*leis-/hinübertriefend*» (vv 2-3). L’enjambement evidenzia e attutisce, allo stesso tempo, la sonorità dell’azione (“piano, sottovoce, silenziosamente”), la quale si caratterizza, a capo, come uno stillare, uno sgocciolare in una direzione che è *hinüber*, che mira, cioè, verso un punto che si trova “oltre” o “aldilà” del punto di partenza ed è, perciò, separato dalle foglie che sono sull’albero.

Il Grimm traduce il verbo *triefen* coi corrispettivi latini *stillare*, *guttare*; *triefen* viene detto specialmente di pioggia e rugiada, ma anche di liquidi trasudati da alberi, di “miele” e “mirra” in contesti biblici, di sangue o di grasso animale. Il verbo è attestato anche in espressioni figurate come *in die asche triefen*, presente in tedesco a partire dal sedicesimo secolo col significato di “andare perduto”, secondo l’immagine del grasso che sgocciola dalla carne sulla graticola.⁵¹⁹ Celan utilizza spesso questo verbo nelle poesie del *Frühwerk*, in *Der Sand aus den Urnen* e in *Mohn und Gedächtnis*, perlopiù coi significati di colare, gocciolare, lacrimare.⁵²⁰ In *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen* le foglie trasmettono una nostalgia – la loro («ihr») – che raggiunge il Tu sottoforma di matassa, di plurali gocce-matasse che distaccandosi piano dalla pianta, stillano emettendo un suono appena percepibile. I puntini sospensivi alla fine del verso 3 isolano il quadro e lo incorniciano in una dimensione quasi onirica, come suggerirebbe anche il “sonnecchiare” solitario del Tu nella seconda strofa. Questa si apre con una proposizione relativa, con funzione

⁵¹⁸ “Strähnen”, in *Grimm*, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=S50583>>, ultimo accesso: 30.09.2022. Qui è indicata, inoltre, l’esistenza della forma *stränt* come sinonimo di ‘scuoiato’, in riferimento a pelli animali e dell’uso figurato di *strähnen*, come sinonimo di ‘piovere forte’, ‘piovere a vento’.

⁵¹⁹ “Triefen”, in *Grimm*, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=T10785>>, ultimo accesso: 30.09.2022. Cf. anche “trasudare”, in *Treccani*: «1. Filtrare, uscire lentamente e in piccole quantità, riferito a liquidi che escono a minutissime gocce da corpi o recipienti vari: l’acqua trasuda dalla parete esterna; è un vecchio orcio, e un po’ d’olio trasuda; in partic., in fisiopatologia, riferito a liquidi organici che filtrano attraverso le pareti dei vasi capillari per raccogliersi negli spazi interstiziali dei tessuti o nelle cavità sierose (v. trasudato). Anche trans. con valore causativo, nel sign. di lasciar trasudare, avendo per soggetto il corpo da cui esce il liquido: la parete trasuda umidità. 2. fig., far trasparire all’esterno un sentimento, una condizione: basta guardarla per vedere che trasuda invidia; tutto in lui trasuda uno sfrontato benessere, una insolente supremazia (Melania Mazzucco). ant. Sudare. Part. pass. trasudato, anche come agg.: gli umori trasudati; e come s. m., il trasudato (v.)»; <<https://www.treccani.it/vocabolario/trasudare/>>, ultimo accesso: 04.09.2023.

⁵²⁰ Cf. nel *Frühwerk*: *Clair de lune*; *Wald*, *Regenlieder*; *Ein Rosenkelch*; in *Der Sand aus den Urnen*: *Das einzige Licht*, («Du hörst auch schon triefen die Milch, daß du trinkst aus den Scherben/ den Saft, den im Schlaf du geschlürft aus den Spiegeln des Winters», v. 4s.).

pronominale, «die höher schwiegen» (“quelli/quelle che più su tacquero”), che sembra potersi riferire sia alle *Tränen* del primo verso, sia ai *Blätter* del secondo, e in particolare alla loro caratteristica di rilasciare “piano” – tacitamente, dunque – quelle gocce-matasse di nostalgia. L’ambiguità della formulazione permette una facile sovrapposizione delle due immagini: le foglie sgocciolanti e gli occhi da cui colano, silenziosamente, le lacrime. Il legame tra *Tränen* e *Blätter* è suggerito anche al verso 2 dalla causale introdotta da «da» (“siccome, poiché”) che esplicita la consequenzialità tra le azioni (lo sgocciolare e il conseguente colare delle lacrime) e rende possibile un quadro in cui la foglia apporta al Tu un intricato e imperscrutabile sentimento di nostalgia, che è il contenuto e la causa delle lacrime.

Questo passaggio, dalle foglie agli occhi, diventa più netto nella seconda strofa, in cui “coloro che più in alto tacquero”, le gocce (di pioggia o di rugiada) acquisiscono una sonorità tale da disturbare il “sonnecchiare della tua solitudine nel bianco” (v. 6). «Höher» può riferirsi alla collocazione degli elementi all’interno della scena descritta, oppure richiamare, in maniera autoriflessiva, l’attenzione del lettore sulla posizione delle parole nelle strofe, dove “sopra” e, cioè, nella prima terzina, compare il *Bezugswort*: «Tränen» o «Blätter». A partire da un luogo sovrastante, le gocce atmosferiche precipitano, colpendo il Tu fino a svegliarlo e lo riportano a una consapevolezza dolorosa, a un sentimento di nostalgia che probabilmente veniva rifuggito, oppure non era stato ancora smascherato in quanto tale.⁵²¹ Il rumore delle gocce di pioggia sul volto del Tu pervade il campo uditivo del soggetto percepente, «sie greifen in den Kreis/ um dein Gehör», dove il termine antico *Gehörkreis* (per *Hörbereich*⁵²²) viene qui scomposto nelle due radici, che sono invertite e separate dall’enjambement, con l’evidente scopo di conferire alla fisiologia dei suoni, e alla *naturalizza* del dolore, una plasticità inaudita. Non soltanto: la posizione a fine verso di «aus den Lehnen» (sporgendosi, pendendo), in rima con «Tränen» e «weitersträhnen», ricalca in maniera performativa il concetto di sospensione e di equilibrio precario della goccia sul bordo della foglia e insieme della lacrima sul ciglio dell’occhio, rendendo percepibile, in un sottile preavviso, l’imminente caduta della goccia sul volto e sul corpo del Tu.

Ciò che viene disturbato, al verso 6, è «den Schlummer deiner Einsamkeit im Weiß», il leggero sonno di una solitudine nel bianco. I polivalenti significati che questo colore assumerà nell’opera di Celan sono qui ancora al loro stato embrionale. Nelle poesie dell’epoca, il candore è spesso associato a una situazione precaria: il bianco contiene la possibilità del suo contrario,

⁵²¹ Cf. Bekker, *Paul Celan: Studies in His Early Poetry*, p. 121n, che accosta la situazione descritta in questa strofa a quella di Anselm durante la sua prima veglia in *Der goldene Topf* di E.T.A. Hoffmann.

⁵²² Cf. “Gehörkreis”, in *Grimm*, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=G05080>>, ultimo accesso: 04.09.2023.

precede un atto inquinante, presagisce una lordura, la perdita di purezza, l'avvento del buio, della morte e della lotta armata, per il cavaliere che superi la sua iniziatica notte "in bianco" (cf. *supra*, p. 67). Qui il soggetto è solo e piange sotto un albero. La cognizione del dolore arriva nel momento in cui scendono le lacrime, quando si avverte la lacrima pendere e si prende coscienza di ciò che accade al corpo che soffre, quasi arrivasse da fuori la percezione di questa sofferenza, piombando all'improvviso dal cielo come una goccia d'acqua inattesa. La parola, però, è attesa: il soggetto è in ascolto, attento a ciò che capita dentro e fuori di sé; la poesia esibisce la sospensione, il sopore che precede il risveglio, avvenuto nel momento in cui la «Heimweh» è riconosciuta e nominata nell'effluvio poetico che alla fine della seconda strofa "disturba" il torpore del Tu col suo sonoro stillare. *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen* mostra, già alla fine della seconda terzina, un esplicito intento poetologico: attraverso le immagini e le figure di suono, la sintassi e la morfologia delle parole, trova espressione la fenomenalità di un dolore che "sgocciola", facendosi verso, e si "attacca" all'orecchio-occhio di un Tu-lettore, anch'esso raggiunto e destato, richiamato all'attenzione.

La terza e la quarta strofa, tenute insieme da un forte enjambement («nicht/ die Scherben»), sembrano fornire una giustificazione alla scena che le precede, ossia al fenomeno del pianto. Le due strofe approfondiscono la situazione dal punto di vista di un soggetto che parla al Tu – unico pronome personale a comparire nella poesia – come a un amico intimo di cui si conosce bene la storia personale, o come farebbe un Io nella verbalizzazione di un soliloquio. La terza strofa si apre, in effetti, con una causale: «denn alles Spinnen ist heut klar im Licht», che annuncia che "oggi" la filatura è venuta alla luce, le matasse sono state districate e il destino si è rivelato. Le mitologiche parche sono assenti; al loro posto si dispiega, in un'altra proposizione complessa (vv. 8-9), il moto di un soggetto agente per conto loro: le falene («Falter»), farfalle notturne. Queste hanno innescato il movimento, hanno dato origine a un impulso, o a molteplici impulsi: «Züge/ in Fahrt gesetzt». Si potrebbe leggere questa frase ambigua rappresentandoci un effimero volo di lepidotteri, congelato dall'aggettivo «gläsern» in un quadro di una plasticità fragilissima, oppure potremmo considerare il significato più concreto dell'espressione *einen Zug in Fahrt setzen* ("far partire un treno"), che rivelerebbe un'allusione al prossimo viaggio di Antschel a Tours, al pensiero del quale si è palesata la «Heimweh» e si è scritta la poesia.

La trama del destino è ormai percepibile alla luce del sole – o della luna – come un volo di falene che, con le loro vulnerabili ali, lasciano tracce nell'aria, fili in controluce, striature, possibilità del destino incanalate in tragitti imperscrutabili. Qualcosa di nuovo e inaudito si è fatto spazio nella giovane coscienza del Tu, ronzando insistentemente come un oscuro presagio, fino a

“spaccare” letteralmente un destino fino a prima intatto. L’immagine dell’incrinatura del vetro è ripetuta a vari livelli testuali, partendo dalle linee descritte dal moto aereo delle falene, fino alla rottura (di vita e verso) che si manifesta nell’enjambement «nicht/ die Scherben» e con la nominazione dei cocci stessi, il cui rumore riecheggia nei suoni in [ts] e [st] della strofa finale, che si conclude col verbo fortemente onomatopeico «zerbricht». La consapevolezza che si affaccia alla coscienza del Tu produce un suono che la poesia ripete, quasi invitando quest’ultimo – che è dentro e fuori il componimento, in quanto lettore – ad ascoltare il frantumarsi di un «Geschick» («hört man wie’s zerbricht») che cede alla pressione esterna come un recipiente di vetro o di argilla oppure, in questo caso, come un’urna di ceneri. Il male irrompe nella storia personale del Tu; non già come nel mito cosmogonico della “rottura dei vasi” (*Shevirat Ha-Kelim*) – contenitori del principio divino nella cabala luriana – di cui parleremo più avanti, ma come l’immagine di un oscuro presagio di morte, che irrompe nella poesia sottoforma di ceneri.

Anni di distanza separano *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen* dal genocidio sistematico degli ebrei d’Europa, eppure la poesia ci informa, a uno stadio in cui la parola *Asche* non corrisponde ancora alla realtà storica dei corpi eliminati nei crematori, sul punto di vista di un soggetto che osserva sé stesso nel succedersi degli eventi ed esprime il sopraggiungere di un timore, di una svolta del destino, che suona come una sinistra incrinatura e spezza la voce narrante, di verso in verso, producendo suoni aspri e duri nelle strofe finali della poesia. I cocci e le urne fanno irruzione per la prima volta nella poesia di Celan. Si potrebbe osservare, del resto, come la poesia di Celan, qui in una delle sue primissime manifestazioni, nasca proprio tra frantumi e cinerari, carica di oscuri sentori, già rotta e ricomposta nella rima conclusiva «Aschenkrüge – füge». In effetti, come suggerisce la chiusura, soltanto perché il destino si spacca, è possibile raccordare, riunire, ricongiungere, dare un senso, forse, alle lacrime, donando loro una forma-recipiente. Il verbo *fügen* è usato qui nella più antica forma transitiva, riporta il Grimm, attestata con i significati di “unire in maniera appropriata, collegare, congiungere, ordinare, adattare insieme” (*passend verbinden, wolanschlieszend verbinden, wolanschlieszend fest machen, in verbinding bringen*). Il sostantivo *Fügung*, che deriva dal verbo, designa d’altro canto una disposizione del destino, la concomitanza di più elementi in uno, un coincidere di diversi piani, l’incontro combinato e predisposto di storie diverse, una trama fatidica che ha l’aspetto di un decreto divino (*Geschehen als Handlung oder Wirkung einer übernatürlichen, das Schicksal lenkenden Macht: Fügung des Schicksals, Fügung des Himmels, Fügung Gottes*); oppure descrive,

in linguistica, un insieme di parole percepite come un unico costrutto coerente (*zusammengehörige, als Einheit empfundene Wortgruppe*).⁵²³

In questo contesto, *fügen* potrebbe tradursi in italiano con “raccordare”, verbo in cui permane la funzione ordinatrice del “collegamento”, provenendo dal francese *raccorder* “collegare”, che significa propriamente stabilire un legame per mezzo di un raccordo (di tubi, o tra due o più strade) e, più in generale: allacciare, attaccare, connettere, mettere in comunicazione, unire.⁵²⁴ Nel raccordare risuona la parola “cuore”, *cor, cordis* e si fanno visibili le vie che riconducono ad esso, attraverso la vita, il racconto, il ricordo. In *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen*, il destino giustifica le lacrime – «Tränen», il primo oggetto del componimento – le quali sporgono dal limite del primo verso e, scorrendo tra le parole della poesia, vengono raccolte, infine, in una nuova *Fügung*, cocchio su cocchio, ma anche filo dopo filo. Le matasse del destino, avvolte come un filo di lana attorno al fuso, hanno, infatti, la stessa forma ovoidale di una goccia oblunga o di una lacrima che succedendo a un’altra e a un’altra ancora, riconfluisce in un singolo rivo salato. L’immagine delle lacrime “raccordate” e ricollegate rappresenta non soltanto un pianto prolungato nel tempo – fenomeno che si realizza, nella poesia, attraverso la forma frequentativa «weiter-strähnen» – ma evoca anche l’immagine del *Tränenkrüglein*, protagonista di diversi altri componimenti dell’epoca, come abbiamo mostrato nel primo capitolo del nostro lavoro. Qui la brocca di lacrime è assente, come ogni altro interlocutore, proprio come in *Ferne*, eppure nel verso finale, la poesia stessa presenterà, pur tra i frantumi, la possibilità di un nuovo “raccordo” testuale.

Il dolore è contenuto nella poesia, come la nostalgia nella matassa; esso è il materiale che costituisce il filo con cui ogni parola è tessuta accanto alla successiva, in un testo finale che è la forma del proprio contenuto, il prodotto di una soggettività radicalmente individualizzata, una manifestazione storica e un reperto archeologico. Le immagini conclusive della poesia sono altamente poetologiche: le lacrime ritornano, al verso 12, in una struttura circolare che dal primo verso precipita in una *Fügung* finale (strofe 3 e 4) che allude al tempo stesso al senso di un destino legato ad eventi luttuosi, alla fisicità dei suoni(-gemiti) che accompagnano il cadere delle lacrime e la lettura della poesia e, infine, alla necessità che si rivela come una verità palese «doch ists zu klar» di riunire quelle “lacrime” (immagine, parola e suono) in una poesia che è insieme l’oggettività del pianto, la matassa lavorata e il vaso ricostituito. Il recipiente, infatti, un’urna, esibisce nella specificità del proprio nome germanico «Aschenkrug» – preferito alla *Urne* di

⁵²³ “Fügung”, in *DWDS*, <<https://www.dwds.de/wb/F%C3%BCgung>>; ultimo accesso: 07.10.2022.

⁵²⁴ “Raccordare”, in *Treccani*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/raccordare1/>>, ultimo accesso: 04.09.2023.

origine latina – la propria funzione e il proprio fine, che è quello della raccolta delle ceneri dei defunti. La forma della parola ricalca la sintassi del verso: come le «Scherben» sono anteposte agli «Aschenkrüge» e a questi uniti tramite la congiunzione «und», così i due morfemi del composto, *Aschen* (i residui dell'umano in polvere) e *Krug* (il recipiente, l'elemento che accoglie e ricostituisce) sono tenuti insieme e letteralmente “raccordati” in una sola parola.

I cocci pre-figurano la rottura dei vasi, la quale a sua volta serve a spiegare le lacrime, a metterle in ordine in un ordito testuale. L'angoscia, il presagio, gli affetti e il dato biografico particolare si legano insieme in un unico quadro-esperienza, in cui la sofferenza del singolo e la necessità della scrittura confluiscono nel più ampio quadro della «conditio humana».⁵²⁵ La transitorietà dell'esistenza prende nella poesia la forma di un cinerario o, meglio, di diversi cinerari, e dei loro cocci. La morte appare accanto all'elemento che, come abbiamo visto, più tipicamente la umanizza: i recipienti funerari (cf. *supra*, “Capitolo II”, 2.1) i quali raccolgono, a fine componimento, ogni sorta di versamento descritto o performato dal testo. L'idea suggerita dalla chiusa della poesia è quella di una riconfigurazione del destino, il che non equivale, tuttavia, a un ritorno all'ordine antecedente la rottura, ma al tentativo di sbrogliare le matasse di dolore “consegnate” al Tu e di filare, così, la «Heimweh» attraverso la poesia. La scrittura confina con la cucitura e la ri-cucitura, dirà Celan a Nina Cassian, rispondendo a una sua lettera in cui era questione di “solitudine” e “dolore”: «la poésie n'est-elle là pour...coudre et recoudre?»⁵²⁶; la scrittura è un affare che continuamente chiama a svolgere e rintrecciare il filo della vita nel linguaggio, in base alle circostanze che definiscono l'“oggi” e fanno “pendere” la lacrima, e alle immagini che vi si incontrano e che ritornano nel tempo. Tra queste, quella del recipiente, che abbiamo scelto nel nostro lavoro per studiare il rapporto tra immagine e poesia, si àncora in maniera tenace alla realtà esperienziale del poeta, nell'ambito del vissuto o del ricordo, e primeggia, tra le maglie del testo, per la fisicità dei suoi contorni e dei suoni che ri-produce, rompendosi, poetologicamente, come amministra il suo destino, «hört man wie's zerbricht».

1.1 Der zerbrochene Krug

L'immagine della brocca rotta affonda le proprie radici in tempi antichissimi e riaffiora nei secoli come un motivo ricorrente nelle arti e nella letteratura, ma anche nella cultura popolare di

⁵²⁵ M 107 (179.1).

⁵²⁶ Lettera non spedita del 14 aprile 1962 (Briefe 584).

tutto il mondo.⁵²⁷ «Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er bricht»; «Der Krug geht solange zum Brunnen bis er bricht», recitano due varianti moderne di un'antica espressione proverbiale tedesca, in circolo almeno dal tredicesimo secolo, come attesta Samuel Singer nel suo compendio di espressioni idiomatiche medievali.⁵²⁸ Quasi tutte le lingue europee conoscono questo proverbio, che compare anche nella prima edizione illustrata di proverbi francesi risalente al 1485, come riporta la storica dell'arte Gisela Zick nel suo interessante articolo sul motivo della brocca rotta nelle arti figurative del XVIII secolo.⁵²⁹ Il manoscritto del 1485 mostra a pagina 19 il disegno di un uomo in un contesto rurale, piegato su una fonte d'acqua sorgiva, con in mano ciò che resta di un'enorme brocca (tav. 11). L'illustrazione è accompagnata da un testo che recita:

L'acteur:
 Qui traveillir se veult
 En diverse maniere,
 Tant que le corps se duelt
 Et devant et darriere
 Il se voit sur littiere,
 Foullé et derompu :
 Tant va pot a riviere
 Qu'il s'y treuve rompu.⁵³⁰

Qui il «pot rompu» è usato come metafora del corpo umano in senso biblico, osserva Zick, e l'insegnamento specifico di questa versione tende ad affermare il carattere effimero di ogni umano agire rispetto all'ineludibilità della morte, rappresentata dalla rottura finale della brocca di terracotta.⁵³¹ Il legame simbolico tra il corpo umano e il recipiente d'argilla si è imposto sin dall'antichità nell'immaginario popolare e ha influenzato la ritualità funebre di diverse culture.⁵³² Nella Grecia del V secolo a.C., ad esempio, era usanza rompere i recipienti presso il luogo di

⁵²⁷ Citeremo alcuni esempi più avanti, ma seguiremo lo sviluppo del motivo soprattutto in Europa e nell'area franco-tedesca. Per alcuni esempi del motivo della brocca rotta nella cultura indiana e cinese, con significati e iconografie simili a quella occidentale, si veda: J. P. VINKEN, *Some Observations on the Symbolism of The Broken Pot in art and literature*, in «American Imago», 15/2 (1958), pp. 149-174, soprattutto pp. 157-165.

⁵²⁸ Samuel SINGER, *Sprichwörter des Mittelalters*, 3 voll., Helmut Lang, Bern 1944, 1946 e 1947, vol. 2: *Das 13. Jahrhundert*, 1946, pp. 57s, n° 135.

⁵²⁹ Gisela ZICK, *Der zerbrochene Krug als Bildmotiv des 18. Jahrhunderts*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 31 (1969), pp. 149-204

⁵³⁰ Cito da Zick, *Der zerbrochene Krug*, p. 149.

⁵³¹ La metafora della brocca rotta ricorre nei seguenti passi biblici: Isaia 29, 16; 45, 9; 64, 7; Geremia 18, 1-6 e 19, 1-3 e 10-11; Lettera di Paolo ai Romani 9, 20-23. Ecclesiaste 12, 6-7; Giudici 7, 15-20. Il recipiente rotto è una figura significativa anche nelle vicende legate all'*infantia Christi* nei Vangeli apocrifi e in alcuni scritti agiografici (*Legenda aurea*). Cf. Otto WEINREICH, *Das Mirakel vom zerbrochenen und wieder geheilten Gefäß*, in Günther Wille (hrsg.), *Ausgewählte Schriften, I: 1907-1921*, unter Mitarbeit von Ulrich Klein, B.R. Grüner, Amsterdam 1969, pp. 87-110.

⁵³² Antonio BASILE, *Un'usanza funebre popolare: la rottura rituale del bicchiere*, in «Folklore», 9.1/2 (1954), pp. 8-15.

sepoltura di un defunto per sancirne definitivamente la morte e scongiurare, così, ogni possibile ritorno sottoforma di spirito.⁵³³ La funzione magico-apotropaica della rottura dei vasi si è poi conservata nei riti nuziali di diverse popolazioni distribuite su un'area geografica estesa dalla Russia all'Italia, mantenendosi fino all'età contemporanea.⁵³⁴ La lunga durata del motivo della brocca rotta nelle letterature dell'Occidente si deve, però, così Zick, a una tradizione parallela, che nasce a partire dalla medesima fonte proverbiale e si sviluppa, poi, su una linea che interseca le traiettorie pittoriche e letterarie di molti artisti, dal sedicesimo secolo in poi.

In un'altra raccolta di proverbi francesi del 1510 – il cosiddetto *Bourbonisches Emblembuch* – si trova l'illustrazione di una ragazza, in piedi accanto a un pozzo a carrucola, che tiene in mano una grande brocca, visibilmente rotta nel centro, da cui fuoriesce dell'acqua (tav. 12). A completare la scena, si vede sulla destra un uomo in abito sacerdotale che punta il dito verso il recipiente e impartisce alla ragazza una morale, scritta nella didascalia che lo sovrasta:

En voulon trop faire on se abuse
Quant cette une folle entreprise
Il ne si fort fer qui ne se lise
Tant va le pot a l'eau qu'il brise.⁵³⁵

La lezione è la stessa del manoscritto del 1485: la *vita contemplativa* del chierico si oppone alla *vita activa* rappresentata dalla ragazza, la quale dovrebbe imparare a riflettere sul significato della propria esistenza, invece di perdersi nel gioco delle occupazioni terrene. Al di fuori dell'orizzonte cristiano, ma fortemente influenzato dalla morale popolare di Esopo e Fedro, La Fontaine riproporrà la trama della ragazza distratta da sogni effimeri nella favola *La laitrière et le pot au lait*, pubblicata nelle *Fables* del 1678, dove la protagonista Perrette, còlta da fantasticherie durante il tragitto che la conduce in città, finisce per rovesciare la brocca di latte che si era proposta di vendere al mercato vicino.⁵³⁶ I dettagli del pozzo e dell'incontro fatidico con una figura femminile, presenti nel proverbio cinquecentesco, traggono la loro origine da certe scene-chiave dei testi biblici, dove l'allontanamento dal villaggio, propedeutico alla raccolta dell'acqua alla fontana, annuncia l'imminenza di un'esperienza esistenziale nella vita dei protagonisti, spesso sfociante in un matrimonio, come nelle vicende di Rebecca e Isacco (Gen. 24, 12-14) e Rachele e

⁵³³ Ernst BUSCHOR, *Attische Lekythen der Parthenonzeit*, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 2 (1925), pp. 167-199.

⁵³⁴ Cf. Antonio BASILE, *La rottura del bicchiere nei riti nuziali*, in *Atti del congresso di studi etnografici italiani*, Napoli 1952, pp. 351-358.

⁵³⁵ Cito da Zick, *Der zerbrochene Krug*, 150.

⁵³⁶ Jean de LA FONTAINE, *Fables*, par Pierre Michel et Maurice Martin, Paris, Bordas, 1967, vol. II, p. 43.

Giacobbe (Gen. 29, 1-14), oppure culminante nella conversione, in quanto rinascita nella vita in Cristo, come nell'episodio della samaritana che, nel vangelo di Giovanni, incontra Gesù presso il topico "pozzo di Giacobbe" (Gv. 4, 5-42).

Nelle arti figurative del diciassettesimo secolo si riscontra una tipizzazione molto specifica del motivo della brocca rotta la quale, pur mantenendo un'aura di fatalità all'interno delle narrazioni in cui compare, si trasformerà, da immagine della transitorietà della vita umana a simbolo dell'innocenza perduta, spiega Gisela Zick: «Der Drehpunkt in der Bedeutungsgeschichte des Motives, die Wandlung des Kruges vom Vanitassymbol zum corpus delicti, scheint hier, kurz vor der Mitte des 17. Jahrhunderts, zu liegen».⁵³⁷ Ciò accade a partire da una raccolta olandese del 1632, dove il proverbio «De kanne gaet soo lange te water, totse eens breeckt» ("Die Kanne geht solange zu Wasser, bis sie bricht"), illustrato, commentato e tradotto in diverse lingue all'interno del volume stesso, narra la storia di una ragazza che, durante il tragitto che l'avrebbe condotta al pozzo, si sarebbe intrattenuta in maniera troppo licenziosa, per la morale dell'epoca, con alcuni giovani del villaggio vicino, finendo per rompere la brocca e con essa l'integrità del suo onore. L'intestazione della pagina chiarifica la cornice moraleggiante entro cui è compresa la vicenda, riassunta come segue nella didascalia in tedesco: «Übermütige Jungfrauen, die wegen ihrer Ausgelassenheit entehrt worden sind».

In Francia, *La cruche* di La Fontaine gioca col medesimo immaginario ironicamente moralistico che ha ispirato molte illustrazioni del XVIII secolo, dove una fanciulla, mortificata per aver lasciato cadere la sua brocca, viene consolata da un sollecito vicino. Questo motivo persisterà nell'arte e nella letteratura settecentesca in Francia e in Germania, diffondendosi a partire da un quadro di Jean-Baptiste Greuze del 1777, intitolato *La cruche cassée*. Il dipinto conoscerà una fortuna impareggiabile per i canoni dell'epoca, grazie all'immediatezza del messaggio, ormai noto al grande pubblico, e alle qualità espressive della tecnica greuziana, tanto che, ancora nel 1882, il critico e giornalista Theophil Zolling poteva osservare che «[...] noch heute ist es unstreitig das populärste Bild von Paris, welchem man sich im Louvre nur durch eine doppelte Barriere von Staffeleien und Gaffern nähern kann».⁵³⁸ Greuze ritrae una fanciulla di tre quarti, in primo piano, con un'ampia scollatura e in abiti discinti. Appeso al braccio della ragazza si vede un recipiente dalla pancia arrotondata e un becco corto e, sullo sfondo, una fontana a forma di sarcofago con teste di arieti e un leone, dalle cui fauci proviene un getto d'acqua. Il simbolismo erotico –

⁵³⁷ Zick, *Der zerbrochene Krug*, p. 154.

⁵³⁸ Theophil ZOLLING, *Heinrich von Kleist in der Schweiz*, Kessinger, Whitefish [1882] 2010, p. 38.

volutamente esplicito sin dalla genesi del quadro stesso⁵³⁹ – si manifesta in modo particolare nel contrasto tra gli elementi fieramente “maschili” e l’aria innocente e sconvolta della ragazza che sorregge, senza quasi più interesse, il *corpus delicti*.

A partire dal forte influsso culturale esercitato dal quadro di Greuze in area franco-tedesca, il senso dell’antico proverbio subisce a quest’altezza temporale una svolta caratterizzante in senso sessuale, modificandosi in base alla moda letteraria di fine Settecento, fortemente influenzata dai romanzi di Richardson, che resero topici i temi della seduzione e dell’innocenza perduta.⁵⁴⁰ Nell’undicesima scena del primo atto di *Le Mariage de Figaro* di Beaumarchais, ad esempio, si legge: «Figaro: Tant va la cruche à l’eau, que à la fin...; Bazile: elle s’emplit». Nel medesimo orizzonte culturale si inserisce, poi, un’altra vicenda di esemplare reciprocità tra arte e letteratura, che contribuirà alla diffusione ulteriore del mito della brocca rotta nella cultura europea. È questo il caso del dipinto perduto di Louis-Philibert Debucourt, *Le juge de village* (1781), conosciuto grazie a un’incisione di Jean Jacques Le Veau di un anno successiva, dal titolo: *Le juge ou la cruche cassée*. A partire da questa illustrazione sorgerà, infatti, il celebre Lustspiel kleistiano *Der zerbrochene Krug*, la cui genesi si lega notoriamente a una competizione amichevole tra scrittori, sorta a Berna nel 1802 tra Heinrich von Kleist, Heinrich Zschokke, Ludwig Wieland e Heinrich Geßner, come ricorda Zschokke nella «Selbstschau» del 1853:

Wir vereinten uns auch, wie Virgils Hirten, zum poetischen Wettkampf. In meinem Zimmer hing ein französischer Kupferstich, «La cruche cassée». In den Figuren desselben glaubten wir, ein trauriges Liebespärichen, eine keifende Mutter mit einem zerbrochenen Majolikakrug und einen grossnasigen Richter zu erkennen. Für Wieland sollte dies Anlaß zu einer Satire, für Kleist zu einem Lustspiel, für mich zu einer Erzählung werden. Kleists Zerbrochener Krug hat den Preis davongetragen.⁵⁴¹

⁵³⁹ Di seguito l’aneddotico antefatto, riportato da Arsène Houssaye (*Galerie du 18e siècle*, Paris 1856, p. 185): «Dem französischen Maler Jean Baptiste Greuze (1725 bis 1805) erzählte Claris de Florian (1755-1794), der Fabeldichter, einst von seiner Magd, die all abendlich, wenn sie zum Brunnen gehe, den Wasserkrug zu füllen, die Gelegenheit benutze, einen kleinen Spaziergang in den Park zu machen, wo ein junger Holzschnitzer seine Kunst trieb. «Sehen Sie», rief einst Florian, «da kommt sie vom Brunnen, ganz gedankenvoll und bestürzt!» — «Ja», war des Malers Antwort, « gewiß hat sich dieser verteufelte Künstler zum Dessert einen Kuß genom men!» - «Warum nicht? Beide sind jung. So eine Liebe mit siebzehn Lenzen ist ein Segen des Him mels.» - «Nun hat sie ihren Krug genommen und mit schmachsender Lässigkeit kommt sie des Weges. Ach, wenn ich sie jetzt malen könnte.» - «Dann würde dem Bild etwas fehlen.» - «Ei, was denn?» - « Der Kuß, den sie im Park empfangen und gegeben. » - «Die Malerei weiß sich zu helfen. Den Kuß kann ich ganz einfach andeuten, indem ich einen zerbrochenen Krug male.» - «Womit Sie vielleicht zu viel sagen würden; jedoch der Einfall ist sinnreich. Frisch ans Werk denn! Ihr Bild soll heißen: «Der zerbrochene Krug». Cito da Zick, *Der zerbrochene Krug*, p. 162.

⁵⁴⁰ Hellmuth PETRICONI, *Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema*. Hamburg 1955.

⁵⁴¹ Cf. Heinrich VON KLEIST, *Der zerbrochene Krug*, Reclam, Ditzingen 2014, p. 115

Nella commedia kleistiana, rappresentata per la prima volta a Weimar nel 1808, la brocca di maiolica simboleggia la castità di Eve, perduta assieme all'integrità del prezioso manufatto. L'azione si svolge di fronte al giudice Adam, al quale Marthe, sua cugina e madre di Eve, si rivolge per scoprire il colpevole della rottura del recipiente, che alla fine si rivelerà essere lui stesso. La brocca occupa un posto centrale nell'arringa di Marthe, per la quale il delitto sembra tanto più grave quanto più bello era il manufatto. Una lunga ecfrasi del vaso (scena VII), raffigurante un episodio storico del XVI secolo, serve a rimarcare la tragicità dell'accaduto («Der Krüge schönster ist entzweigeschlagen») e allo stesso tempo veicola l'attenzione del pubblico sul vero centro della questione, la quale guadagna, così, in ironia e raffinatezza. Uno dei modelli letterari di Kleist è stato Salomon Geßner, padre di Heinrich Geßner; questi, in occasione della gara, elaborò una versione in prosa dell'idillio paterno, *Der zerbrochene Krug* (1756). La fortuna del poema sarà tale che non soltanto Kleist, ma anche già Goethe (in *Hermann e Dorothea*) e poi Hofmannstahl nella sua *Idylle* (1893), riprenderanno la scena topica dell'incontro alla fontana e la descrizione celebrativa delle qualità estetiche della brocca.⁵⁴²

Sullo sfondo di una moderna età dell'oro nella Svizzera alpina, l'idillio geßneriano si riallaccia alla materia antica dei miti di Amimone e Poseidone e di Eracle e Ila. In entrambi i casi, l'atto di attingere l'acqua con una brocca presso la fonte rivela delle conseguenze funeste: la seduzione di Amimone da parte di Poseidone in un caso; la morte per acqua di Ila, trascinato nel fiume da ninfe innamorate, nell'altro. Due versioni di questo mito si trovano nel tredicesimo idillio di Teocrito e nella sesta ecloga di Virgilio, i modelli diretti di *Der zerbrochene Krug*. L'idillio di Geßner mette in scena una vicenda in cui un fauno, addormentatosi per aver bevuto troppo vino, si risveglia accerchiato da un gruppo di giovani pastori che per scherzo lo hanno legato ad un albero. L'idillio riporta il vivace dialogo tra i protagonisti e il canto del fauno sulla brocca rotta, che la creatura aveva promesso ai pastori in cambio della propria liberazione. Del recipiente che giace rotto accanto al fauno, vengono allora illustrate, in un tono di rimpianto, le vecchie funzioni, fino all'ekphrasis vera e propria, che ha luogo alla fine dell'idillio, quando il fauno descrive le scene mitologiche raffigurate sulla brocca intatta. Come un refrain ricorre la lamentazione «Zerbrochen ist er, der Krüge schönster. Da liegen seine Scherben umher», il quale interrompe, di volta in volta, la narrazione sul passato aureo, in cui il fauno soleva sedere in cerchio con i fratelli, a bere e cantare, rendendo così anche al livello ritmico e strutturale l'idea della frammentazione.

⁵⁴² Cf. Daria SANTINI, *Il risveglio del fauno. Il motivo della brocca negli Idilli di Salomon Gessner*, in «CentoPagine», 2 (2008), pp. 74-82: 79.

Questi accorgimenti espressivi non sfuggirono a Kleist, che nell'arringa di Marthe ha ripreso quasi letteralmente il ritornello geßneriano: «Der Krüge schönster ist entzweigeschlagen».⁵⁴³

A Geßner va inoltre riconosciuta la paternità di un'altra scena di lunga durata nella lirica tedesca che, con diverse variazioni, si è conservata fino almeno all'inizio del ventesimo secolo. Nella prima delle *Neue Idyllen* del 1772, dal titolo *Dafne. Cloe*, la situazione archetipica dell'incontro alla fontana di un ragazzo e una ragazza con la brocca viene, ad esempio, riproposta fedelmente da Goethe – che recensì le *Idyllen* proprio nel 1772 – nella settima sezione dell'*Arminio e Dorotea* e in diversi passi del *Werther*, dove il giovane tormentato, consapevole delle trame amorose tessute dai patriarchi presso i pozzi, si mostrerà doppiamente felice dopo aver vissuto presso una fontana un momento di trasporto per Lotte e la sorellina Amalia.⁵⁴⁴ Nel brano di Geßner, il giovinetto Alexis si offre di alleggerire l'amata Dafne dal carico della brocca, ma camminandole accanto in silenzio, non riesce a evitare i tristi pensieri legati al suo amore infelice, risultando così appesantito da un fardello ben più grave dell'anfora sulla sua spalla. Qui le reminiscenze classiche del *Dafni e Cloe* di Longo sono arricchite dalla caratterizzazione psicologica e dal pathos dell'innamorato non ricambiato. Il nesso tra il percorso con la brocca e i pensieri funesti costituiscono il fulcro del componimento, che verrà riproposto anche più avanti, nell'idillio *Mycon*, in cui, però, una figura femminile piange sulla tomba del suocero, aggiungendo al motivo una sfumatura più tragica e luttuosa che, da questo momento in poi, non abbandonerà più – almeno per quanto riguarda la tradizione lirica tedesca – il topos dell'incontro al pozzo.⁵⁴⁵

Ci avviciniamo, così, a un orizzonte di significati più prossimo alle letture e ai riferimenti celaniani. Presso la tomba di Mycon sgorga l'acqua della fonte che irriga gli alberi da frutto da lui piantati prima di morire. La fontana presso cui l'Io narrante incontra la donna con l'anfora è stata appositamente costruita in quel luogo ameno per ristorare i viandanti assetati. La medesima funzione, legata al pensiero dell'Altro come l'avventore straniero che si abbevera a un flusso sonoro d'acqua, come un lettore alla poesia, viene riproposta in alcuni componimenti di Clemens Brentano (*Hörst du wie die Brunnen rauschen*), Hans Carossa (*Der alte Brunnen*), Georg Trakl (*Musik im Mirabell*) e Rilke (*O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund*), autori molto amati dal

⁵⁴³ Kleist, *Der zerbrochene Krug*, scena VII, p. 30.

⁵⁴⁴ Così nella lettera di Werther del 6 luglio. Cf. anche le lettere del 12 e 15 maggio. Baso questa ricostruzione della filiazione goethiana sull'articolo di M. BLAKEMORE-EVANS, *A Passage in "Hermann und Dorothea"*, in «Modern Language Notes», XIX (1904), 78-79.

⁵⁴⁵ Ivi, p. 79.

giovane Celan e ripensati, probabilmente, nel contesto della scrittura di poesie come *Kristall*, *...rauscht der Brunnen*, *So bist du denn geworden*, *Oben*, *geräuschlos*, etc.⁵⁴⁶

Tuttavia, come abbiamo accennato nel primo capitolo del nostro lavoro, Celan fa menzione esplicita di un altro *Brunnen-Gedicht* come fonte d'ispirazione, in particolare, per i motivi ricorrenti di «brocca» e «sorella» («Krug und Schwester <kommen> daher») e, cioè, *Jahrestag* di Stefan George (*Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten*).⁵⁴⁷ George rielabora la materia dell'incontro al pozzo a partire dall'atmosfera luttuosa propria del *Mycon* geßneriano, ma in *Jahrestag* la donna non è l'unica a compiangere un defunto. Un ragazzo e una ragazza condividono nell'idillio una sfortunata coincidenza: i due hanno perso, infatti, nello stesso giorno, i rispettivi fidanzati; perciò, essi si incontrano in ogni luttuoso anniversario per recarsi insieme a prendere l'acqua alla fonte con "l'urna di argilla grigia" («O schwester nimm den krug aus grauem thon»). In questa sorta di «assorellamento»⁵⁴⁸ nel dolore, sancito da *incontri* e *conversazioni* ripetute nel tempo "sopra a un recipiente", abbiamo individuato il punto più profondo e significativo del rapporto tra Celan e George, nel contesto della poesia *Unterwegs* («Schwester, vom Trost aus dem fremden Krug/ wölkt sich die Stunde...»; cf. *supra*, p. 89s.).

A nostro parere, questo è anche il punto in cui Celan si è avvicinato maggiormente, al livello figurativo, al tradizionale "motivo della brocca", entro cui comprendiamo tutto il sistema referenziale presentato in questo paragrafo, legato ai topoi dell'incontro al pozzo e della brocca rotta. Sebbene ricorrano, sin dal *Frühwerk*, numerose immagini di «Scherben»,⁵⁴⁹ nelle poesie di Celan non vi è traccia di *zerbrochene Krüge*, così come si manifestano in secoli di tradizioni pittoriche e letterarie. Nessun legame sussiste, infatti, coi moralismi medievali degli *Emblembücher*, con l'affettata licenziosità contrapposta all'innocenza perduta delle raffigurazioni settecentesche, tra violenze sessuali e rimpianse età dell'oro. Anzi, nel momento in cui compare, il topos è ribaltato. L'unico riferimento a questo motivo – e, forse, più precisamente a Kleist, che

⁵⁴⁶ Cf. Barbara WIEDEMANN, *Warum rauscht der Brunnen? Überlegungen zur Selbstreferenz in einem Gedicht von Paul Celan*, in *Celan-Jahrbuch* 6 (1995), pp. 107-118. Si veda anche l'accostamento di Wiedemann della poesia di Carossa a *Kristall* e, ovviamente, a *...rauscht der Brunnen*, (GA N°40, p. 187 e nota 11 a p. 195 e NKG, *Kommentar*, p. 696). Per quanto riguarda *Musik im Mirabell* di Trakl, che si apre col verso: «Ein Brunnen singt – Ein weisser Fremdling tritt ins Haus», si veda la lettera di Celan a Gisèle, scritta presso la stazione ferroviaria di Salisburgo, il 4. 08. 1960: «Ma chérie, Mirabell, pour moi, c'est un poème de Trakl – relisez-le, vous le trouverez aisément. – A très bientôt! Paul». PC/GCL 118.

⁵⁴⁷ Briefe 513.

⁵⁴⁸ M 100.

⁵⁴⁹ Cf. *Flügelrauschen*; *Das einzige Licht*; *Halbe Nacht*; *Chanson einer Dame im Schatten*; *Sie kämmt ihr Haar*; *Der Tod*; *Vor mein*. NKG 18, 21, 36, 41, 57, 397, 563.

Celan legge negli stessi anni⁵⁵⁰ – si trova in uno dei *Gegenlichter*, ironici aforismi basati sulla paradossalità delle proprie premesse, il quale recita: «So lange geht der zerbrochene Krug zum Brunnen, bis dieser versiegt ist».⁵⁵¹

Il secolare *Sprichwort* è qui ribaltato: l'avvenimento fatale, atteso per tradizione presso il pozzo, è già accaduto. La brocca è rotta in partenza, eppure non cessa la sua millenaria funzione, anzi: a differenza del proverbio, in cui la continuità dell'azione usura e infine distrugge il fragile recipiente, in questo scritto “contro-luce”, la rottura rappresenta il presupposto per cui, invece, ad esaurirsi è la fonte. La brocca risulta come potenziata dalla rottura: i cocci prosciugano quanto la terra ha da offrire al viandante. Attraverso l'inversione e il paradosso, l'aforisma sembra aprire una possibilità nuova rispetto a quelle offerte dalla tradizione, così come avviene in *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen*, dove i “cocci” precedono i “cinerari” e la *Fügung* finale, e in tante altre poesie successive, dove – come vedremo nel paragrafo che segue – il rumore dei resti dei vasi pur rappresenta lo scorrere di una materia (poetica) vitale, dopo la catastrofe. La lingua «s'incorpore les brisures» della Storia, per usare una formulazione di Jean Bollack:⁵⁵² la lingua della poesia parla, in una situazione *post quem*, sulla base della rottura, «aufgrund von Auschwitz». In Celan la fenomenologia del coccio, di cui continueremo a occuparci nel corso de presente capitolo, è da comprendersi nella prospettiva di chi, certamente, considerava i “classici” e, in particolar modo, quelli tedeschi, imponendo loro, però, la legge di un'individualità radicale, attualizzata dalle proprie “date” e, per di più, fondamentalmente giudaica (si pensi anche a *baqbuq*, la brocca biblica entro cui risuona il verbo “rompere”, *bq'*; cf. *supra*, “Introduzione”). La rottura del recipiente assume, infatti, nel tempo, i colori della tradizione mistica ebraica, innestata su una lirica germanica forse già a partire dalle poesie giovanili di Celan e approfondita negli anni, come vedremo, attraverso la lettura di Martin Buber e Gershom Scholem. Nei prossimi paragrafi osserveremo l'evoluzione poetica e poetologica delle figure delle «Scherben», così come compaiono nelle raccolte successive a *Mohn und Gedächtnis*, e soprattutto in *Sprachgitter*, e mostreremo, in conclusione, fino a che punto il mito cabalistico della *Shevirat Ha-Kelim* («Bruch der Gefäße», nel tedesco di Scholem) si sia integrato nella tarda poetica del nostro autore.

⁵⁵⁰ Cf. il riferimento di Celan a *Über das Marionettentheater* nell'Edgar Jené: GW III, p. 163.

⁵⁵¹ *Gegenlicht* del periodo viennese: GW III, p. 156.

⁵⁵² Jean BOLLACK, *L'Écrit. Une poétique dans l'oeuvre de Celan*, PUF, Paris 2003, p. 30.

1.2 Residui e detriti: dalla musica al coccio

Sprachgitter è la raccolta in cui culmina la ricerca celaniana di una lingua poetica «più grigia» e musicalmente meno armonica rispetto alla lirica tedesca tradizionale e alla poesia francese che, sin dall'inizio del secolo, aveva fatto scuola in Europa. Nella sua *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker* (1958), di cui riportiamo qui un passo fondamentale, Celan spiega che:

Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Dürsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem «Schönen», sie versucht, wahr zu sein. Es ist also, wenn ich, das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine «grauere» Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre «Musikalität» an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem «Wohlklang» gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte. Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, «poetisiert» nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen. Freilich ist hier niemals die Sprache selbst, die Sprache schlechthin am Werk, sondern immer nur ein unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechendes Ich, dem es um Kontur und Orientierung geht. Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein.⁵⁵³

A partire da una iniziale *Sprachverletzung*, manifestatasi già nell'immediatezza degli eventi tragici che il giovane Antschel testimoniò, ad esempio in *Winter* («Von meinen Sternen nur wehn noch zerrissen/ die Saiten einer überlauten Harfe...»); vv. 11-12) e in *Nähe der Gräber* («Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim,/ den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?»), vv. 9-10), la questione della misura e della rottura della musicalità del canto tedesco, che costituisce il cuore delle formulazioni espresse nel questionario sopra citato, costituirà un punto chiave del programma poetico di Celan e di alcuni suoi contemporanei, come ad esempio della concittadina Rose Ausländer, la quale intitola una sua poesia *Die Musik ist zerbrochen*,⁵⁵⁴ o dell'austriaco Ernst Jandl, che nel suo *Programmgedicht* del 1953, *Zeichen*, scrive:

⁵⁵³ GW III, pp. 167-168.

⁵⁵⁴ Rose AUSLÄNDER, *Die Musik ist zerbrochen. Gedichte 1957-1963*, Fischer, Frankfurt a. M. 1993, p. 6.

zerbrochen sind die harmonischen krüge,
die teller mit dem griechengesicht,
die vergoldeten köpfe der klassiker-
aber der ton und das wasser drehen sich weiter
in den hütten der töpfer.⁵⁵⁵

Pur nel divieto di ri-produrre «brocche armoniche» nel momento storico di cui sono testimoni, i poeti continuano la loro opera di artigiani del linguaggio. Diversamente dalle soluzioni (diverse anche tra loro) adottate da questi due autori, Celan proporrà in *Sprachgitter* una poesia costitutivamente deflagrata, attraversata su ogni piano della significazione dalla catastrofe e da un «furchtbares Verstummen».⁵⁵⁶ Come ha dimostrato Camilla Miglio nella sua ultima monografia, le forme stesse della tradizione lirica e musicale sono reinterpretate in *Sprachgitter* a partire da un'atomizzazione della lingua, specchio della distruzione del mondo e dell'umano. Resti di parole, suoni, forme, ritmi e figure sono, allora, riarticolati in maniera contrappuntistica nelle strutture musicali più note della cultura europea, impalcature danneggiate, ma riconoscibili, svuotate di ogni contenuto conciliatorio ed esibite nella loro sonorità insperata, come contro-strutture erette da un individuo in base alle proprie leggi e contro l'«annichilimento assoluto».⁵⁵⁷ La ricerca di una musicalità più materica e verace si espleta nella raccolta del 1959 sotto il segno della «precisione» dell'espressione, che nella *Antwort* viene a opporsi esplicitamente al principio romantico della *Poetisierung der Welt*, specialmente in riferimento a quanto la critica affermava circa lo stile di Celan.⁵⁵⁸

Celan adotta allora una prospettiva «scientifica» che gli permette di orientarsi e di misurarsi da poeta con la *Wirklichkeit* – che è il campo del dato («das Gegebene») e insieme del possibile («das Mögliche»), la contingenza in cui scorgere l'utopia. La precisione del linguaggio scientifico libera le parole dalle incrostazioni semantiche ereditate, restituendo un'immagine della realtà più asciutta ed essenziale, più vera. Il modo di significare della *Wirklichkeit* si fonda su un presupposto di partenza che determina la logica di ogni sua manifestazione. Celan impara dalle sue letture geologiche che nulla in natura è «originale». I processi di emersione metamorfica della materia avvengono attraverso stratificazioni reversibili e non teleologiche, mentre gli stessi modelli

⁵⁵⁵ Ernst JANDL, *Zeichen*, in Id., *Gesammelte Werke*, Erster Band. *Gedichte 1*, Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1985, p. 48. Ringrazio Luigi Reitani per questo bel suggerimento.

⁵⁵⁶ GW III, p. 186.

⁵⁵⁷ Miglio, *Ricercar*, op. cit.

⁵⁵⁸ Sul tema si veda: Klaus VOSWINKEL, *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung*, Lothar Stiehm, Heidelberg 1974.

d'interpretazione del reale, introdotti dalla nuova fisica, hanno sostituito lo schema deterministico con quello probabilistico. Celan si appropria del lessico e della grammatica delle scienze esatte per descrivere la natura fenomenica della propria poesia, che nasce dalla pietra, dalla materia inorganica e minerale, prendendo anche la saggistica di Mandel'stam come spunto per l'elaborazione della sua poetologia.⁵⁵⁹

La struttura profonda della terra è congeniale alla riflessione di Celan sotto diversi aspetti. Il più importante riguarda la possibilità che la vita (ri)nasca dall'inanimato, proprio come accadde all'origine della vita sul pianeta Terra. Questo fenomeno, conosciuto come abiogenesi, aveva interessato Celan già nel giugno del 1957, quando nel volume *Brockhaus Taschenbuch der Geologie* aveva sottolineato diversi paragrafi a riguardo, in particolar modo nel capitolo "Die Verflechtung von Erd- und Lebensgeschichte". La decorrenza storica dello sviluppo della vita sulla terra «im Bereich des Anorganischen», legge Celan, è fissata all'incirca a un miliardo di anni fa, quando la temperatura delle acque del pianeta si raffreddò fino a permettere lo sviluppo dei primi organismi unicellulari, nella cosiddetta *Ursuppe*. Con una lunga linea verticale accanto al margine sinistro, Celan rimarca il passo seguente:

Damit könnte die eigentliche Erdgeschichte einsetzen, wenn nicht bis etwa 825 Millionen Jahren vor der Gegenwart vorerst deutbare Urkunden fast gänzlich fehlten. Erst zu diesem Zeitpunkt lichtet sich das Dunkel etwas, beginnen die ersten datierbaren Urkunden auszusagen: Absatzgesteine, hervorgegangen aus den zerstörten Erstarrungsgesteinen, Schichten, die Lebensreste enthalten – Lebensreste, deren Entwicklung von nun an, unumkehrbar, nicht wiederholbar und gerichtet ablaufend, den leitenden Faden durch das Chaos der ohne sie nicht zu ordnenden Fülle der erdgeschichtlichen Urkunden abgeben sollte.⁵⁶⁰

Dal momento in cui l'oscurità si rischiara («lichtet sich das Dunkel»), diventa possibile per gli scienziati datare le pietre più antiche, le rocce sedimentarie formatesi dalla disgregazione delle rocce magmatiche, strati di pietre contenenti piccole scorie di vita, «Lebensreste» la cui evoluzione sarebbe stata inarrestabile e irrevocabile, irripetibile, direzionata e capace, a sua volta, di trasformare la chimica della materia inorganica. La nascita della vita sulla terra procede dal divenire e dal trapassare della materia da uno stato all'altro, non da un principio genetico preesistente. Essa ha però, se non una ragione, un senso, una direzione: essa è «gerichtet»; segue, cioè, un percorso coerente, «den leitenden Faden», in base a una propria necessità intrinseca,

⁵⁵⁹ Cf. ad esempio, la *Conversazione su Dante*, dove si legge di una poesia da indagare "col martelletto del geologo". Osip MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, a cura di Remo Faccani, Il melangolo, Genova 1994, p. 80.

⁵⁶⁰ Manfred ALTERMANN, *Brockhaus-Taschenbuch der Geologie. Die Entwicklungsgeschichte der Erde: mit einem ABC der Geologie*, Brockhaus, Leipzig 1955, pp. 399-400. D'ora in avanti solo "Brockhaus-Taschenbuch".

attraverso il caos. Celan legge che il processo evolutivo di una specie comincia quando le condizioni esteriori dell'ambiente in cui vive mutano, generando la necessità di adattarsi alle nuove condizioni, modificando le proprie caratteristiche biologiche per sopravvivere. Esistono esseri semplici, unicellulari o invertebrati marini, come la *Lingulella* che non hanno subito mutazioni dal paleozoico, dato che il loro Lebensraum è rimasto lo stesso e la loro struttura e funzionalità si adattano in maniera ottimale all'ambiente circostante. A questo proposito, Celan evidenzia a margine: «Sie haben daher gar keinen Anlass, nicht einmal die Möglichkeit, sich “weiter” zu entwickeln, da die ja den besten denkbaren Einpassungsgrad und damit das “Ziel” ihrer Entwicklung erreicht haben».⁵⁶¹

La linea evolutiva della specie *Homo*, d'altra parte, è molto lunga e ha conosciuto diverse fasi, a partire dal Pleistocene, con l'apparizione del cosiddetto *Vormensch*, macrocategoria a cui appartene, ad esempio, l'*Homo heidelbergensis*. Sempre nel capitolo sulla compenetrazione della Storia della terra con quella della vita, nel manuale di geologia *Brockhaus*, Celan sottolinea la parola «Vormensch» ed evidenzia il passo con tre linee sul margine destro. La parola lo colpisce, trattandosi di un termine che non conosce e che, probabilmente, nella sua coscienza linguistica si oppone a *Urmensch*, allora in uso nel lessico della paleontologia per designare gli australopithecini. I pre-umani rappresentano una fase intermedia tra i cosiddetti *Hominini* e i successivi stadi evolutivi della specie *Homo*.⁵⁶² Ad aver attirato l'attenzione di Celan potrebbe essere stato il senso squisitamente cronologico che il prefisso *vor-* conferisce al termine, adattandosi meglio di *ur-*, a quel *Konzept* derivativo e non “originario”, che il poeta sembra ricercare in queste letture per spiegar(si) meglio la natura umana. La questione dell'“origine” interessa Celan dal punto di vista di una possibile ri-generazione della poesia, che rechi traccia dell'umano nel presente e nella Storia, dopo la recente devastazione della Seconda guerra mondiale, con annesse le tragedie della Shoah e la minaccia atomica.⁵⁶³ Sorgono, così, nel periodo di *Sprachgitter*, poesie che s'intendono come sfide cosmogoniche a partire da ciò che resta, da pietrisco e macerie, secondo una cronologia evolutiva in cui “prima” e “dopo” si legano non per caso e nemmeno per volere di un Dio, ma per una legge di intrinseca necessità e di sopravvivenza, di adattamento ai tempi che mutano. Così comprende Celan la sua poesia abiogenetica, derivata dalla pietra:

⁵⁶¹ Brockhaus-Taschenbuch, p. 398.

⁵⁶² Cf. la terminologia stabilita da Friedemann SCHRENK in *Die Frühzeit des Menschen. Der Weg zum Homo sapiens*, C. H. Beck, München 2008⁵.

⁵⁶³ Cf. le lettere e gli scritti sorti nel contesto di *Engführung* e in particolare le affermazioni di Celan: «Das ›Atom-Gedicht‹ will ich Ihnen gerne schicken» (lettera a Paul Schallück del settembre 1958) e, sempre riguardo *Engführung*, «Sie wissen es ja, [dass] vom Atomtod die Rede ist» (lettera a Walter Höllerer del gennaio 1962). Cito da NKG, *Kommentar*, p. 772s.

der Stein, das Anorganische, Mineralische, ist das ältere, das uns der tiefsten Zeitschicht, aus der Vorwelt – die auch des Menschen Vorwelt ist, dem Menschen Entgegen – und gegenüberstehende. Der Stein ist das Andere, Außermenschliche, mit seinem Schweigen gibt er dem Sprechenden Richtung und Raum [...].⁵⁶⁴

La pietra è l'elemento "altro" dall'umano che dona una direzione – *Richtung*, come un destino – e insieme lo spazio entro cui lo sviluppo si rende *possibile*, entro cui, quindi è possibile che nuove forme (di vita e di poesia, di linguaggio donato a un soggetto che è uno *Sprechender*), di volta in volta, vengano alla luce trasformando le precedenti, superandole metamorficamente, non eliminandole. Celan riflette costantemente su questo snodo concettuale, si immerge in letture di vario genere (filosofia, scienza, teologia, storia delle civiltà, etc.), pensa e ripensa la propria storia di uomo e di poeta a partire dall'origine propria, storica e localizzabile in un punto preciso del tempo e della storia, e di quella dell'umanità intera. Egli arriva, persino, ad affermare, trovando un'ennesima "contro-espressione":

Nicht «Ursprung», sondern, von Haus aus. Ich sage also nicht, daß das Dunkel einer «Frühstufe» des Gedichts für das Gedicht auf unserer Spätstufe verantwortlich wäre. Jedes Gedicht hat sein Hier und Jetzt.⁵⁶⁵

La poesia è in grado di comunicare, nell'hic et nunc della percezione, come una roccia metamorfica con chi si appresti a studiarla «col martelletto del geologo».⁵⁶⁶ Il percorso che questa ha intrapreso, nelle fasi genetiche che l'hanno prodotta, non ha un'origine, ma viene, concretamente, dalla "casa": «von Haus aus», che è un'espressione sinonimica di *ursprünglich* che si usa per dire che qualcosa è presente "sin dal principio", "dall'origine", "originariamente" e, cioè, dal primo momento databile della sua evoluzione.⁵⁶⁷ A una *Ursprung* filosoficamente blasonata dai recenti assunti del "pensiero iniziale" heideggeriano, Celan sceglie di contrapporre, nella sua annotazione presa verso la fine degli anni Cinquanta, forse proprio come appunto di lettura abbinato a *Die Ursprung des Kunstwerks*,⁵⁶⁸ una formula ancorata a un luogo molto

⁵⁶⁴ TCAM 98.

⁵⁶⁵ M 140 (Nr. 252.4).

⁵⁶⁶ Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, p. 80.

⁸⁹⁴ "von Haus aus", in *Wortbedeutung.info (Online-Wörterbuch)*, <https://www.wortbedeutung.info/von_Haus_aus/>; ultimo accesso: 09.05.2022.

⁵⁶⁸ Cf. Heidegger, *Holzwege*, "Ursprung des Kunstwerks", in cui Celan segna a margine l'intero paragrafo e sottolinea: «Etwas erspringen, im stiftenden Sprung aus der Wesensherkunft ins Sein bringen, das meint das Wort Ursprung». PBC 244. Sul concetto heideggeriano di *Ursprung*, si veda: Marco CASU (a cura di), *Was heißt Stiften? Heidegger interpretate di Hölderlin*, Studi Germanici, Roma 2020 e, in particolare, l'articolo di Elena POLLEDRI dedicato a un

concreto e ben definibile, domestico e caldo, la casa.⁵⁶⁹ L'espressione, lessicalizzata in tedesco, esibisce dunque la parola *Haus*, ponendola sullo stesso livello di uno *Zeitpunkt* primordiale, che nelle letture geologiche abbiamo visto corrispondere al più antico e profondo *Zeitschicht* nella "Erd-und Lebensgeschichte", direttamente confinante con l'oscurità che precede il diradarsi delle tenebre, che avrebbe consentito le prime attività di fotosintesi.

«Der Beginn der Erdfrüzeit im geologischen Sinne liegt damit völlig im Dunkel», sottolinea Celan;⁵⁷⁰ non esistono resti inalterati della prima crosta di solidificazione della Terra: l'inizio si trova completamente al buio ed è, perciò, imperscrutabile. In questo «Dunkel» primigenio Celan ri-vede, forse, l'ottenebramento dei sensi che segue un grande dolore, l'impossibilità di vedere chiaro, di discernere, dominarsi e stemperare le passioni, la notte e la paura della morte, l'assenza di luce che promette la luce – non come un simbolo («Nacht» non *sta per* «Tod», secondo la logica di tanta critica degli anni Cinquanta e Sessanta⁵⁷¹), ma come il punto di partenza, il fondamento non aprioristico della propria poesia che proprio nella e attorno alla "mezzanotte" aveva collocato, come abbiamo visto, nei *Gedichte*, l'evento originario e fondativo della propria missione po-etica (cf. *supra*, "Capitolo I", 1.3)

A partire da quel buio, in cui pure avvengono metamorfosi e si instaurano relazioni sin dal *Frühwerk*; da quel buio, che resta segreto («Im Geheimnis der Begegnung»; TCAM 9) si origina la poesia, da un punto di vista ontogenetico, semplicemente iniziando. La poesia «kommt dunkel auf die Welt», la sua oscurità è congenita («die kongenitale Dunkelheit...»; TCAM 146) e il suo venire al mondo coincide con l'istante in cui le circostanze originali si condensano nel linguaggio del singolo, nello *Sprechender*. La poesia è linguaggio «in statu nascendi», «freiwerdende Sprache»⁵⁷² e, infatti, come mostreremo nei paragrafi a seguire, Celan esibirà, nelle poesie scritte da *Von Schwelle zu Schwelle* in poi, la processualità stessa del nascere. La storia della formazione delle rocce sedimentarie, di cui si nutre nell'estate del 1957, gli serve da modello di pensiero e materia significante: come una singola pietra ci parla del proprio sviluppo e insieme della storia del pianeta, così, ogni immagine, ogni forma e ogni ritmo fornisce informazioni sulle modalità del

confronto Heidegger-Celan, mediato dalla poesia hölderliniana; «*Ein Rätsel ist Reinentsprungenes. Auch / Der Gesang kaum darf es enthu?llen*». Heidegger e Celan leggono *Der Rhein di Hölderlin*, pp. 73-104

⁵⁶⁹ Probabilmente Celan reagisce qui a diversi scritti, oltre all'*Ursprung des Kunstwerks* di Heidegger, nella fattispecie a *Geist und Ursprung* del critico Curt Hohoff, oppure lo studio di Walter Killy su Trakl, *Wandlungen des lyrischen Bildes*. Cf. Miglio, *Ricercar*, p. 146.

⁵⁷⁰ Brockhaus-Taschenbuch, p. 222.

⁵⁷¹ Cf. *supra*, "Stato dell'arte".

⁵⁷² M 100: «Poésie: langage à l'état naissant. Sprache in statu nascendi also, freiwerdende Sprache. Das Flüchtige, Verschwebende des Vorgangs». Si tratta di una citazione che si trova in numerosi appunti (cfr. ad esempio ivi, p. 130), ma che è reperibile per la prima volta nella lettera ad Hans Bender del 18 novembre 1954 (cfr. ivi, p. 505).

proprio manifestarsi, nel qui e ora del *Gedicht*, parlando, allo stesso tempo, anche del luogo primordiale e intimo da cui proviene, come da un'infanzia della poesia, preistoria personale (*Vorgeschichte*), che ha innescato il processo evolutivo che ha reso non solo il *Vor-mensch Mensch*, ma il *Mensch Dichter* e Antschel Celan, raggiungendo, così, in modo non deterministico, ma liberatorio, «das Ziel [seiner] Entwicklung».

1.3 Dal coccio alla musica: Ton e Ton

Vediamo ora come questi discorsi si manifestino in alcune poesie scritte a partire da *Von Schwelle zu Schwelle* (1955). Una prima tappa di questa intenzione poetica “abiogenetica” e non-originale (*ursprünglich*) è *Die Halde*, poesia appartenente al penultimo ciclo di *Von Schwelle zu Schwelle*, “Mit wechselndem Schlüssel”. Nei primi versi, un Io si rivolge a un Tu da suo pari e con-vivente, da pietra a pietra, come due che cadono in un declivio, nella notte:

Neben mir lebst du, gleich mir:
als ein Stein
in der eingesunkenen Wange der Nacht.⁵⁷³
(vv. 1-3)

Nella seconda strofa Io e Tu sono insieme nella pietraia, rotolanti uno sopra l'altro, come due sassi che amandosi, si levigano vicendevolmente:

O diese Halde, Geliebte,
wo wir pausenlos rollen,
wir Steine,
von Rinnsal zu Rinnsal.
Runder von Mal zu Mal.
Ähnlicher. Fremder.
(vv. 4-9)

Colpisce qui la fisicità delle pietre che rotolano, «di rivolo in rivolo» (v. 7), come in una cascata. Precipitando, Io e Tu si ri-creano costantemente urtandosi, smussando ognuno gli spigoli dell'altro, generando nuove rotondità individuali con-sonanti in una forte allitterazione della *r*. La corporeità dell'amore è pronunciata nel tempo, immaginata in un continuum della relazione («wir pausenlos rollen») che avviene, però, “di volta in volta” (v. 8). Nel qui e ora di ogni incontro-

⁵⁷³ NKG 82.

scontro amoroso, il proprio non si confonde con l'altrui; non esiste identità, se non nell'illusione, nell'abbaglio di un occhio ebbro, come quello che appare nell'ultima strofa, che si meraviglia di vedere Io e Tu uniti come fossero una cosa sola

O dieses trunkene Aug,
das hier umherirrt wie wir
und uns zuweilen
staunend in eins schaut.
(vv. 10-14)

Nel ghiaione (*Halde*) si fa l'amore, in un deposito di materiali rocciosi, caoticamente accumulati e angolosi – «Absatzgesteine» nel *Brockhaus*, dove la penna di Celan sottolinea la parola a pagina 400 – in una falda dove ciottolo e ciottolo si auto-producono nella frizione e insieme si riproducono davanti agli occhi di uno sguardo esterno, come quello di un lettore che osserva l'originarsi di questa valanga erotico-poetica. L'immagine aspra della pietraia richiama una situazione in cui i due amanti si trovano a sopravvivere insieme, probabilmente memori anche di quella “cava di pietra”, *Cariera de Piatra*, dove i genitori di Celan erano stati deportati prima di trovare la morte a Michailovka, in Ucraina. In questo luogo quasi senza nome, simile a una *Halde*, anch'essa anonima nel titolo del componimento, storia e natura si contaminano a vicenda fin nei detriti più sottili, i quali rientrano così, per altre vie, d'amore e memoria, nello spazio genetico della poesia.⁵⁷⁴

Anche in *Flügelnacht*, componimento del luglio 1954, appartenente all'ultimo ciclo della medesima raccolta (“Inselhin”), l'azione principale si svolge in un sedimento roccioso che si costituisce, tra strofa e strofa, come locus memoriae e «territorio di genesi».⁵⁷⁵ Una «notte alata», titolo della poesia e composto che apre la prima strofa, è giunta da un tempo remoto e si è estesa su una landa bianca, di gesso e calcio.

Flügelnacht, weither gekommen und nun
für immer gespannt
über Kreide und Kalk.
Kiesel, abgrundhin rollend.
Schnee. Und mehr noch des Weißen.⁵⁷⁶
(vv. 1-5)

⁵⁷⁴ PC/GCL II, *Chronologie*, p. 471. Ricordiamo anche che nel Frühwerk ha inizio il rapporto osmotico tra storia e natura, dove l'una inquina l'altra per mezzo del dolore e della morte, come in Wunsch (Besser wär Blut) – il sottosuolo dove restano le tracce imperdute del passato.

⁵⁷⁵ Dalla traduzione in italiano di Camilla Miglio del titolo del saggio di Peter WATERHOUSE, *Im Genesis-Gelände. Versuch über Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Engeler, Basel, Weil am Rhein, Wien 1998. Cf. *infra*, p. 196s.

⁵⁷⁶ NKG 85, vv. 1-5.

Nella prima strofa vediamo i ciottoli precipitare in un abisso (v. 4), rotolando incessantemente, verso una superficie irraggiungibile, «abgrundhin», e lasciando percepire, anche in questa poesia, la durezza dei loro acustici colpi tra *k* e *k* («Kreide – Kalk – Kiesel»). Uno strato di bianco si aggiunge al candore delle pietre: è la neve che, cadendo, rende invisibile, nella strofa successiva, ciò che prima sembrava “marrone”, “color-pensiero” e “selvaggio”, ricoperto di parole:

Unsichtbar,
was braun schien,
gedankenfarben und wild
überwuchert von Worten.
(vv. 6-9)

Le ultime due strofe riprendono e trasformano, ripetono, modificandole, le parole “calcare”, “gesso”, “ghiaia”, “neve” e quel surplus di “bianco” che è uno strato di senso del bianco, e anche lo sfondo, pagina bianca e manto addossato alle parole “brune”, i cui contorni sono percepibili ex negativo, come le ombre tra un sasso e l’altro o il terriccio che ne inquina il biancore, per l’occhio che le osserva. La terza strofa si srotola, poi, in parole che sembrano ingredienti di una formula:

Kalk ist und Kreide.
Und Kiesel.
Schnee. Und mehr noch des Weißen.
(vv. 10-12)

Come un prosperare di simboli alla rinfusa si costituirebbe la poesia di Celan nell’articolo di Holthusen apparso sul *Merkur* nell’aprile 1954, a cui il poeta sembra qui reagire, osserva Wiedemann, citando puntualmente e opportunamente ribaltando alcune espressioni usate dal critico per giudicarlo come, ad esempio, il «wild blühendes Chaos der Metaphern», cui si contrappone, nell’enjambement tra i versi 8 e 9, un’entità invisibile e scura che è «wild/ überwuchert von Worten».⁵⁷⁷ La caduta delle parole verso il basso mima, però, un processo generativo non metaforico che, a partire da un’oscurità passata («Unsichtbar,/ was braun schien», vv. 6-7), trasportata con ali di parole ben concrete e mirate, *geflügelt* come quelle omeriche, miri dritto a uno scopo che interrompe, alla fine, il processo, come una destinazione raggiunta, da cui

⁵⁷⁷ Cf. Holthusen, *Fünf junge Lyriker (II)*, op. cit. e il commento di Wiedemann in NKG, *Kommentar*, p. 725.

si riparte.⁵⁷⁸ In fondo all'ultima strofa, si scorge, infatti, un Tu («Du du selbst») guardato da un occhio estraneo-straniero che arresta e raccoglie, come il letto di un fiume, la caduta del pietrisco. Ma la caduta non si interrompe: i sassi rotolano nell'abisso e il verso finale, che si chiude con una forma coniugata del verbo *überblicken* (“osservare da un luogo sopraelevato un intero panorama”, “avere una visione d'insieme”, “padroneggiare un tema grazie a conoscenze e competenze”⁵⁷⁹), invita a rivolgere nuovamente lo sguardo sul paesaggio testuale squadernatosi sulla pagina bianca. Nel suo incedere, precisamente direzionato in un *verso*, la poesia si auto-svela, rivelando la propria traiettoria e insieme un obiettivo finale, non-finito e poroso, che somiglia già allo «Schneebett» di *Sprachgitter*.⁵⁸⁰

Più interessante ancora, per gli scopi del nostro lavoro, è la poesia *Nacht*, sulla quale torneremo nei paragrafi che seguono per un confronto con *Weil du den Notscherben fandst*. La poesia è stata scritta nel settembre 1957 e compare nel terzo ciclo di *Sprachgitter*. Come indica Barbara Wiedemann, alcune letture scientifiche e filosofiche sono all'origine del componimento,⁵⁸¹ il quale nasce all'interno di un contesto amoroso, se non direttamente da una notte d'amore “fuori-tempo” («zur Unzeit», v. 3; «vor Morgen», v. 12) con Ingeborg Bachmann, cui Celan ha dedicato la poesia.⁵⁸²

⁵⁷⁸ Per George Calhoun l'espressione formulare sarebbe usata da Omero per riferirsi a un eloquio che, mirando dritto al suo scopo, voli metaforicamente dalla bocca del parlante al suo interlocutore. George Miller CALHOUN, *Homeric Repetitions*, in «University of California Publications in Classical Philology», 12 (1933), pp. 1-25.

⁵⁷⁹ Cf. “überblicken” in *DWDS*, <<https://www.dwds.de/wb/%C3%BCberblicken>>, ultimo accesso: 23.09.2023: «etw. von einem erhöhten Standort aus mit einem Blick umfassen: eine Landschaft, ein Gelände überblicken» oppure «sie überblickten vom Fenster aus den Garten; dank umfassender Kenntnisse imstande sein, etw., besonders ein bestimmtes Fachgebiet, zu beherrschen und in seinen wesentlichen Zügen und Zusammenhängen zu erfassen: einen Zeitabschnitt, eine Epoche überblicken» o «eine Lage, Situation, das Ganze überblicken».

⁵⁸⁰ NKG 104.

⁵⁸¹ Geitler (*Morphologie der Pflanzen*), Lotze (*Geologie*), Behn (*Kultur der Urzeit*), Heidegger, (*Der Satz vom Grund*) e probabilmente Strasburger (*Botanik*). NKG, *Kommentar*, p. 756. Cf. anche i documenti genetici raccolti in TCA-Sprachgitter, p 46s e le *Wortlisten*, pp. 110-122.

⁵⁸² Cf. Arnau PONS, *Celan et Bachmann: l'amour courtois face aux meurtres. Une lecture de «Nacht» et de «In Mundhöhe», avec «Matière de Bretagne»*, in Christoph KÖNIG, Denis THOUARD, *La philologie au présent. Pour Jean Bollack*, Septentrion, Villeneuve d'Ascq, pp. 293-321: «Le poème fait partie d'un dossier conservé dans les manuscrits de Bachmann: il s'agit d'un ensemble de poèmes que Celan lui avait envoyé lorsqu'il préparait le recueil *Sprachgitter*; c'est un poème pour elle, après cette nuit d'amour courtois qu'ils ont partagée « avant l'aube » et qui nous renvoie au langage des troubadours» (§ 7ss.), cito dalla versione open access, disponibile all'indirizzo: <<https://books.openedition.org/septentrion/9381?lang=it#ftn1>>, ultimo accesso : 23.09.2023

NACHT

Kies und Geröll. Und ein Scherbenton, dünn,
als Zuspruch der Stunde.

Augentausch, endlich, zur Unzeit:
bildbeständig,
verholzt
die Netzhaut –:
das Ewigkeitszeichen.

Denkbar:
droben, im Weltgestänge,
sterngleich,
das Rot zweier Münder.

Hörbar (vor Morgen?): ein Stein,
der den andern zum Ziel nahm.⁵⁸³

Strato su strato, come nei sedimenti rocciosi presenti, anche qui, sin dal primo verso, si accumula un amore sull'altro, di raccolta in raccolta e contemporaneamente nella vita del poeta. In un medesimo movimento generatore sono sospinti ghiaia e pietrisco, «Kies und Geröll», cui si aggiunge un ulteriore materiale di origine clastica, l'argilla del composto «Scherbenton», col proprio suono caratterizzante (*Ton*), che si differenzia da quello di «Kies» e «Geröll». Come suggerisce Arnau Pons, i «cocci» in questa poesia possono leggersi alla luce di una trama intertestuale e amorosa tra Celan e Bachmann: il riferimento sarebbe rivolto alle poesie *Scherbenhügel* e *Früher Mittag* della poetessa,⁵⁸⁴ nonché alle proprie poesie e, in particolare, a quelle di *Mohn und Gedächtnis*, raccolta che si intreccia alla personalità intima e poetica di Bachmann, dove il termine «Scherben» ricorre più volte in poesie a lei dedicate.⁵⁸⁵ Più che a generici detriti o macerie, riteniamo che i “cocci” di *Nacht* alludano ai frantumi di terracotta, materiale secondo, di origine naturale, ma modellato dalla sapienza artigianale di un uomo, come il linguaggio dal poeta, di cui Celan legge con vivo interesse anche nei suoi volumi di storia delle civiltà («auf der Drehscheibe gearbeitetes und im Brennofen klingend hart gebranntes Tongeschirr»⁵⁸⁶). Considerando, come fa anche Peter Waterhouse nel suo saggio *Im Genesis-Gelände*, questa differenza processuale e creativa, più che sostanziale (anche l'argilla si origina

⁵⁸³ NKG 105.

⁵⁸⁴ Cf. Pons, *Celan et Bachmann*, §10.

⁵⁸⁵ *Halbe Nacht*, v. 9, *Chanson einer Dame im Schatten*, v. 17; *Sie kämmt ihr Haar*, vv. 2,3 e 7.

⁵⁸⁶ Da Behn III, p. 91.

per sedimentazione: «Geschiebelehm»⁵⁸⁷), sembra ancor più opportuna l'ipotesi che le «Scherben» fungano in questa poesia da referenza esplicita alle *parole* scambiate da entrambi i poeti, sensibili, ciascuno a modo proprio, alle detonazioni della storia.

La poesia esibisce due processi poetologici paralleli: la progressione di un corteggiamento, in primo luogo, che ha l'aspetto di una tenzone poetica giocata a suon di sguardi e di linguaggi, minacciata, però e interrotta, in un brusco «die Netzhaut –:» che invita, forse, i due a chiudere gli occhi, davanti a un “segno dell’eternità” che richiama la «Unzeit» del verso 3 e che si riferisce a un persistere di immagini («bildbeständig») che irrigidiscono la retina («verholzt»). In un tempo che non esiste, forse perché non dovrebbe esistere, come la relazione extra-coniugale dei poeti, l’«Ewigkeitszeichen», blocca lo “scambio di occhi”, interrompendo la strofa e, per un attimo, il dialogo amoroso, il quale ricomincerà a defluire, nella strofa successiva, a partire dal pensiero, che riconduce alla vista (del “rosso di due bocche”) e alla fisicità del suono di una pietra che colpisce l'altra, nella strofa finale, dove si fa la poesia e anche l'amore. Il “segno dell’eternità” non sembra corrispondere, pertanto, all’accento “circonflesso” del *Meridian*, come suggerisce Pons, calotta protettiva di un abbraccio amoroso che annulla il tempo.⁵⁸⁸ Il secondo processo esibito in *Nacht* rende, infatti, esplicito il dipanarsi fenomenico della poesia davanti agli occhi, nel pensiero e nell’orecchio di chi la crea e contemporaneamente di chi la legge, nel qui e ora della percezione («Schaffen und Rezipieren: ungeschieden»⁵⁸⁹). L’avvenire della poesia nel tempo coincide totalmente con la sua esistenza, come i rapporti d’amore tra gli uomini, che non realizzano e non si adattano – o almeno non dovrebbero, per Celan – a un’istanza pregressa e trascendente, come la “filantropia” («Liebe zum Menschen vs. Philanthropie»; cf. *supra*, p. 93ss.), o il matrimonio stesso, sul cui significato Celan riflette in maniera costante.⁵⁹⁰

«La poésie ausculte son propre fonctionnement», ha scritto Jean Bollack a proposito di *Matière de Bretagne*.⁵⁹¹ Il medesimo fenomeno si verifica in *Nacht* e ovunque nella poesia di

⁵⁸⁷ Il poeta inglese osserva nel suo saggio i meccanismi di creazione di suono e materia nel loro intrecciarsi e accendersi a vicenda nelle poesie di *Sprachgitter*, nei testi pubblicati e negli stadi genetici di ogni poesia, e scrive, a proposito di *Nacht*: «“Lauter Geröll”, heißt es in einem Gedichtentwurf, und die Wendung enthält auch etwas Lautliches — das Rollen, die Bewegung ist “lauter” hat eine Quantität, aber springt auch fast um in Hörbarkeit. In einer weiteren Textfassung dann steht: “Kies und Geröll”. Und es folgt: “Und ein Scherbenton”. Aber dieser Ton ist wiederum nicht nur Klang, sondern gebrannter und gefestigter Lehm, kommt von “Geschiebelehm” ist ein Stoff und Körper. Materie und Klang und Geburt. “Lauter” ist verwandt mit dem Zeitwort läutern und ist das Wort damit auch verwandt mit dem zuweilen hörbaren läuten* in Celans Gedichten (“Wölbe dich, Welt: / Wenn die Totenmuschel heranschwimmt, / will es hier läuten”, im Gedicht *Stimmen*)?». Waterhouse, *Im Genesis-Gelände*, p. 310.

⁵⁸⁸ «Zirkumflex des Ewigen» TCAM 4. Pons, *Celan et Bachmann*, § 17.

⁵⁸⁹ TCAM 134.

⁵⁹⁰ E certamente anche qui, dato che il titolo pensato in origine per il componimento era proprio “Matrimonium”. TCA-Sprachgitter, p. 42.

⁵⁹¹ Bollack, *L'Écrit*, pp. 100-102.

Celan, da *Sprachgitter* in poi. «Denkbar» è ciò che viene captato dal soggetto che osserva, al verso 8 di *Nacht*, l'accadimento in atto e affina i sensi, si pone in ascolto arrestandosi, con i due punti, per aprirsi a una concentrazione più profonda, a un'attenzione massima. «Hörbar» diventa, poi, al verso 12, quanto accade: il disporsi degli elementi clastici (ognuno con la propria storia) in un ritmo unico, corrispondente alla traiettoria di una pietra che mira l'altra e che schiocca, cadendo dall'alto verso il basso, fino a una fine che riporta all'inizio, a quel rotolare di ciottoli che ha imposto il movimento alle prime parole della poesia, la quale precipita figurativamente e ritmicamente, parola su parola («Zueinander-geboren-Werden der Worte»⁵⁹²) e suono su suono; materiali *secondi* impastati di amore e di terra, sullo sfondo di un letto pietroso che, anche qui, si carica del senso paradossale dell'incontro, perfino, con l'Altro-inanimato, con chi e con ciò che non è (più). Abbiamo, dunque, osservato, in questo paragrafo, la *Denkfigur* dei cocci disfarsi e rifarsi seguendo un logos ordinante, umano, storico e po-etico all'interno delle raccolte *Von Schwelle zu Schwelle* e *Sprachgitter*. Nella parte conclusiva di questo capitolo, approfondiremo l'evolversi della figura degli «Scherben» in una poesia più tarda, *Weil du den Notscherben fandst*, della quale proponiamo una lettura integrale.

3. *Weil du den Notscherben fandst*

Weil du den Notscherben fandst è una poesia appartenente al quarto ciclo di *Fadensonnen* che Celan ha scritto il 12 maggio 1967 nella clinica psichiatrica Saint-Anne di Parigi, dov'era ricoverato dal mese di gennaio a causa di una crisi culminata con un'aggressione nei confronti di Gisèle e con un tentativo di suicidio da parte del poeta.⁵⁹³ Come abbiamo già accennato in merito al contesto de *Die Ewigkeit*, tra il marzo e l'aprile del 1967 la separazione dei coniugi si era fatta inevitabile. Tra alti e bassi, dubbi e svolte, il 23 maggio Celan avrebbe ripreso i suoi corsi di preparazione all'*agrégation* per gli studenti dell'ENS. In queste settimane, egli legge diversi volumi, dai manuali di anatomia (A. Faller, *Der Körper des Menschen*), fisiologia (H. Reichel, A. Bleichert, *Leitfadens der Physiologie des Menschen*) e biologia (A. Portmann, *Biologie und Geist*) a una raccolta di pièces del drammaturgo irlandese John M. Synge (*Der Held der westlichen Welt und andere Stücke*) e fino ai libri sulla mistica ebraica di Gershom Scholem (*Von der mystischen Gestalt der Gottheit*).⁵⁹⁴

⁵⁹² TCAM 158.

⁵⁹³ Cf. Badiou, *Bildbiographie*, p. 375.

⁵⁹⁴ Sulle letture di Celan del 1967, cf. Fradin, *Des lectures aux poèmes*, op. cit.

Tutte queste letture hanno lasciato evidenti tracce lessicali nelle poesie del periodo, com'è possibile leggere nel commento di Barbara Wiedemann, nella più recente *Gesamtausgabe* delle poesie di Celan. Per quanto riguarda *Weil du den Notscherben fandst*, però, non sono stati individuati riferimenti letterali ad alcun volume specifico, sebbene una lettura preistorica, o di storia delle civiltà, può aver influenzato, per la studiosa, la genesi concettuale della poesia.⁵⁹⁵ Clément Fradin ha mostrato, d'altronde, nella sua tesi di dottorato, quanto il 1967 sia stato un anno in cui la scrittura celaniana si sia nutrita quotidianamente di notizie dell'attualità internazionale, reperite soprattutto sullo *Spiegel*.⁵⁹⁶ Nella nostra lettura di *Weil du den Notscherben fandst*, che condurremo, coerentemente con la metodologia del nostro lavoro, verificando ogni ipotesi ermeneutica nella fenomenalità costitutiva del testo, ci chiederemo, sulla base delle letture e dell'attualità storica, ma soprattutto alla luce della poetologia – che talvolta ricostruiremo anche grazie all'ordine delle poesie nella raccolta e alla loro cronologia – quale significato assumono le figure dei cocci e dei recipienti, ricostituiti a fine poesia, e cosa viene ripreso, oppure tralasciato, in questo componimento, degli antichi cocci e recipienti celaniani.

Weil du den Notscherben fandst è la terzultima poesia del penultimo ciclo di *Fadensonnen*. Al livello tematico, questa rappresenta un'interruzione della successione di poesie in cui prevale, in tutta la sua potenzialità straniante, un lessico anatomico e fisiologico molto specifico, legato, in particolar modo agli organi che consentono l'articolazione del linguaggio, («Lippen») e le più elementari funzioni vitali («Aortenbogen», «Kranzarterien»), mentali («Hirnsichel») e procreative («kopulierend»)⁵⁹⁷. In *Weil du den Notscherben fandst*, invece, non compare alcun termine tecnico anatomico e l'unico elemento lessicale che assicura una sorta di coerenza nella disposizione delle poesie all'interno del ciclo è la parola «Friede», presente anche in *...auch keinerlei*, che precede *Weil du den Notscherben fandst* di quattro posizioni e introduce il tema della “guerra”, che si protrae nei componimenti circostanti.⁵⁹⁸ La poesia che ci accingiamo ad analizzare si presenta come una deduzione logica riguardante una situazione determinante per le sorti di due popoli anonimi, i quali si sono affrontati in un passato non definito. Quest'ultimo è fonte di ispirazione per il soggetto del componimento, che si trova a immaginare, tra passato e presente, le conseguenze

⁵⁹⁵ NKG, *Kommentar*, p. 955.

⁵⁹⁶ Fradin, *Des lectures aux poèmes*, op. cit.

⁵⁹⁷ Cito, nell'ordine, le poesie dove compaiono le parole citate: *Lippen*, *Schwellgewebe* (NKG 259), *Nah, im Aortenbogen* (NKG 257), *Wirf das Sonnenjahr* (NKG 258), *Es ist gekommen die Zeit* (NKG 259).

⁵⁹⁸ Ad esempio in *Die brabbelnden* («Waffen/pässe» NKG 257); *Wirf das Sonnenjahr* («im Wappen» NKG 258); *Es ist gekommen die Zeit* («die Herrscher» NKG 259).

di una pace “fatta”, come la ricostituzione utopica dell’integrità dei “vasi di terracotta” dai quali deriva il “coccio” iniziale. Leggiamo:

WEIL DU DEN NOTSCHERBEN FANDST

in der Wüstung,
ruhn die Schattenjahrhunderte neben dir aus
und hören dich denken:

Vielleicht ist es wahr,
daß hier der Friede zwei Völker besprach,
aus Tongefäßen.⁵⁹⁹

La poesia è composta da sette versi liberi, entro cui si dispiega una sola frase. Il verso 4, centro del componimento, separa la prima strofa dalla seconda, suddividendo la poesia in due sezioni che sono tenute insieme dai due punti alla fine del verso 4. Questi esibiscono il nesso logico-sintattico tra ciò che viene prima e ciò che appare dopo di loro, introducendo alla chiusa di tre versi che costituisce integralmente il pensiero annunciato al verso 4: «und hören dich denken». Al livello sonoro, nei primi quattro versi si registra una prevalenza consonantica di dentali [d] e [t] e della nasale [n] (*du den Notscherben fandst/ in der Wüstung, / ruhn die Schattenjahrhunderte neben dir aus / und hören dich denken*), mentre gli ultimi tre versi sono attraversati da un flusso di fricative in [v] e [f], [s], [ʃ], [ç] e [x] (*Vielleicht ist es wahr,/ daß hier der Friede zwei Völker besprach,/ aus Tongefäßen*), intervallato dalla presenza di dentali sorde e sonore (*Vielleicht – daß – der – Friede – Tongefäßen*) che, ostacolando la fuoriuscita d’aria nella pronuncia, sospingono il ritmo tra l’interiorità di un pensiero che scorre e la sua esternalizzazione verbale, preannunciata meta-poeticamente dal verso cardine: “e ti sentono pensare” (v. 4).

Il componimento si apre con una proposizione causale introdotta da «weil». Il soggetto è un Tu e la sua azione è quella di reperire il «Notscherben», un particolare “frammento di terracotta”, reso ancor più “strano” dal genere maschile del sostantivo, *der Scherben*, forma inusuale nel tedesco standard, che predilige *die Scherbe*, mentre la forma maschile – ci dicono il *Duden* e il *Grimm* – ha una diffusione circoscritta alle aree meridionali della Germania e all’Austria e, perciò, probabilmente, anche alla Bucovina.⁶⁰⁰ Nel composto-neologismo

⁵⁹⁹ NKG 258.

⁶⁰⁰ “Scherbe”, in *Grimm*, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=S06941>>, ultimo accesso: 21.09.2023. Celan utilizza, peraltro, sin dal *Frühwerk*, soltanto la forma maschile, che ricorre in *Flügelrauschen* («den Scherben», v. 14; NKG 18), *Sie kämmt ihr Haar* («den blauen Scherben», «den Scherben», «der Scherben», v. 2, 3, 7; NKG 57) e *Vor mein* («unsern Scherben», v. 12; NKG 563).

«Notscherben», costruito sul modello di *Notschrei*, *Notruf*, *Notstand*, *Notdurft*, *Notwehr*, *Notwendigkeit*, *Notzucht*, etc., questo frammento eccezionale si caratterizza come un “coccio necessario”, o “della necessità”, “d’urgenza”, “d’emergenza”, “dell’indigenza”, “della penuria”, “del patimento”. Il verbo «fandst» annuncia il ritrovamento del coccio e allude, forse già, su un piano poetologico, alla “trovata” linguistica e all’invenzione scaturita dal rinvenimento del coccio. *Finden* significa, lo ricordiamo: *durch Zufall, durch Suchen, durch Nachdenken auf etw. stoßen* e traduce la circostanza di una scoperta tanto materiale quanto intellettuale, al pari di un’“invenzione” (da *invenio*, trovare), di una *Erfindung*.

L’urgenza e la tribolazione della scrittura poetica celaniana, memore di tanto patire, potrebbe spiegare il senso del *Not* nel neologismo «Notscherben», il quale, però, assieme all’azione puntuale, espressa dal monosillabo «fandst», rimanda a una trovata epifanica che mette in tensione un istante preciso col tempo indistinto dei “secoli-ombra” («Schattenjahrhunderte») del verso 3. Il forte legame causale tra *Hauptsatz* e *Nebensatz*, rimarcato dalla posizione incipitaria di «Weil», evidenzia ancor più la “necessità” del rinvenimento e contemporaneamente del luogo dove questo avviene: la frase principale, che compare al verso 3, è infatti separata dalla secondaria attraverso il complemento di luogo «in der Wüstung» (v. 2), che viene esibito a capo ed è posposto al verbo finito «fandst», il quale dovrebbe, invece, seguire la *Ortsbestimmung* e chiudere sintatticamente la frase.

“Perché trovasti il coccio d’emergenza [necessario]/ nel luogo desolato/ riposano i secoli-ombra accanto a te”: il ritrovamento di un particolare frammento di terracotta è il presupposto per il riposo degli «Schattenjahrhunderte»: i secoli d’ombra, delle ombre, dell’ombra, secoli-ombra, secoli-ombre, e forse, anche le ombre dei secoli. La forma verbale «ruhn [...] aus», contrazione di *ausruhen* con elisione della “e”, designa un riposo contratto, non disteso, “accanto a te”. Il Tu, che aveva ritrovato il coccio, torna al verso 3 per giacere assieme a un tempo di ombre secolari, strettamente connesso al luogo in questione, funereo e abbandonato. Con «Wüstung», derivato di *Wüste* (“deserto”), si intende, infatti, così nel *Grimm*, una regione disabitata, non edificata o non coltivata (nel composto *Wald und Wüstung*), un *verwüsteter Ort*, risultato di abbandono (*eine irgendwann verlassene Gesamt- oder Einzelsiedlung*), come un villaggio, un castello, o una qualsiasi località desolata, sconvolta da calamità (incendio, guerra, peste etc.), oppure prescelta come sede di ritiro da monaci ed eremiti. In alcuni casi, la parola assume il significato di luogo dell’esilio e della messa al bando (*Verbannungsort*), come nell’espressione *in die Wüstung senden/ lassen*, che traduce le espressioni latine *relegatus*, *exulatus*, *proscriptu*. Con valore traslato, il

termine esprime un'idea di desolazione e solitudine, stordimento, spaesamento, confusione, nella forma *Verwüstung*, e anche di morte.⁶⁰¹

Il Tu di *Weil du den Notscherben fandst* si trova, dunque, tra le rovine di un insediamento abbandonato, tra i cocci e le macerie di un'antichissima necropoli, probabilmente, data la presenza delle ombre nel composto «Schattenjahrhunderte», che riposano “in pace” (v. «der Friede» al v. 6) giacendo accanto al Tu. Celan immagina, forse, di nuovo un *viator* tra le tombe abbandonate (*hic jacet*), come in *Engführung*, *Mittags* e *Die Ewigkeit*,⁶⁰² ma l'elemento che colpisce, in questo componimento, è la devastazione, la presenza di resti, di antiche vestigia abbandonate e il loro potere metamorfico. In una auto-traduzione per Gisèle della poesia *Die Zerstörungen?*, scritta nel maggio 1966, ma pubblicata postuma, Celan rende il titolo in francese con «dévastations», preferendo, ad esempio a *déstructions*, letteralmente più vicino a *Zerstörungen*, una parola che contiene la radice latina *vastus*, che significa “vasto”, “deserto”, proprio come *Wüstung* e il più diffuso *Verwüstung*, entrambi derivati da *Wüste*. A partire dalle “distruzioni-devastazioni” del titolo, si crea in *Die Zerstörungen?* una poesia auto-partorientesi dalla lingua stessa, com'è suggerito ai versi 11-12, che inaugurano la strofa finale: «Eine Sprache/ gebiert sich selbst». Questa lingua che si rigenera da sé, dopo la catastrofe, rimanda criticamente all'interrogativo iniziale, relativizzando il concetto stesso, stranamente al plurale, di “distruzione”.⁶⁰³

Ma approfondiamo questo concetto: in un appunto del 1968 Celan annota: «Churban ds mes poèmes», ossia “Hurban nelle mie poesie” («ds» è l'abbreviazione di *dans*, in francese), e poi aggiunge: «L'Etat d'Israel ds mon œuvre». ⁶⁰⁴ La radice ebraica Het-Resh-Bet (חרב), il trilittero da cui deriva la parola Hurban, richiama il campo semantico di resti e rovine, rimanenze in generale, dall'archeologia alla biologia. Il termine assume un valore teologico e politico, poiché si lega alla prima distruzione del Tempio di Salomone, prima dell'esilio babilonese, e poi del secondo Tempio di Gerusalemme nel 70 d. C., cui si fa coincidere l'inizio della diaspora. *Hurvah*, inoltre, come ricorda Camilla Miglio, è una delle più antiche sinagoghe di Gerusalemme, più volte distrutta e ricostruita con le antiche pietre rimaste nel luogo della devastazione. La parola racchiude in tre

⁶⁰¹ Cf. “Wüstung”, in *Grimm*, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=W29959>>, ultimo accesso: 04.09.2023; e anche: Kurt SCHARLAU: *Zur Frage des Begriffes “Wüstung”*, in «Geographischer Anzeiger», 39 (1938), pp. 247-252.

⁶⁰² Miglio parla della figura del *viator* a proposito di *Engführung* in *Ricercar*, p. 234.

⁶⁰³ Traduzione inviata a Gisèle nella lettera del 1° maggio 1966 (PC/GCL 424). Cf. *Die Zerstörungen?* (non inclusa in *Fadensonnen*) in NKG 468.

⁶⁰⁴ M 123

consonanti la distruzione per mano dell'uomo, la presenza di rovine, ma anche la possibilità della ricostruzione, sempre provvisoria, dalle macerie del passato.⁶⁰⁵

Nel contesto della storia recente, spiega Wiedemann, il termine era stato adottato da Manès Sperber in un articolo del 1964, intitolato *Hourban ou l'inconcevable certitude (Preuves, 1971/1964, pp. 3-15)* per designare il genocidio del popolo ebraico. Rispetto alle parole "Shoah", che designa una catastrofe naturale e a "Olocausto", di origine greca, che significa "bruciato interamente" (ὀλόκαυστος) e designa un sacrificio animale, *Hurban* si riferisce precisamente a uno sconvolgimento e alla distruzione causata dall'uomo.⁶⁰⁶ Il contesto israelitico entro cui, come approfondiremo più avanti, potrebbe leggersi la «Wüstung» del verso 2, ha una valenza storico-politica, poetologica e anche esistenziale. In una annotazione risalente al periodo del suo viaggio in Israele del 1969, Celan rileva, infatti, la seguente "idea poetica": «-i- / Mon judaïsme: ce que je reconnais encore dans le débris de mon existence».⁶⁰⁷ I «débris», ossia i "resti", biologici o geologici, "macerie" e "frantumi", designano qui ciò che rimane di una "devastazione" personale, da cui poter ripartire rifondando sui cocci, specificamente giudaici, la propria identità. Già nel paesaggio atomizzato di *Engführung* uno sforzo cosmogonico era stato intrapreso dall'uomo che restava (in piedi), camminando, leggendo e ricostruendo i templi («also/ stehen noch Tempel»), da quel "Niente" non-perduto («Nichts,/ nichts ist verloren») che appare in una delle strofe finali (vv. 154.155). Contro la dispersione, il gesto dell'uomo che riprende le fila delle generazioni passate e ri-crea dal "nulla" – che è quanto ancora c'è – si lega all'imperativo intimamente giudaico al ricordo: *Zachor!* Il tempio di Gerusalemme fu, in effetti, distrutto, ma durante il primo esilio, come narra la tradizione, Esdra rifondò la comunità con le persone che, nonostante la tragedia restarono, formando un tempio invisibile.⁶⁰⁸

La «Wüstung» richiama, in questa poesia, esibendo il "coccio d'emergenza", la distruzione di un luogo umano e insieme la possibilità precaria, escogitata appena («vielleicht», v. 5) di una nuova interezza. Questo pensiero attraversa l'intera produzione di Celan, intrecciandosi, come un filo, alle trame di altri autori, per ritornare a sé, arricchito e produttivo, ri-conosciuto, come vediamo nel motto anteposto a *Wolfsbohne* e tratto dal *Kampaner Tal* di Jean Paul: «wie an den Häusern der Juden (zum Andenken des ruinierten Jerusalems), immer etwas unvollendet gelassen

⁶⁰⁵ Miglio, *Etho-poetisches Schreiben*, p. 66.

⁶⁰⁶ Barbara WIEDEMANN, *Paul Celan und Ingeborg Bachmann: Ein Dialog? In Liebesgedichten?*, in «*Im Geheimnis der Begegnung*». *Ingeborg Bachmann und Paul Celan*, Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn im Institut für Kirche und Gesellschaft der EKvW. 8.–9. Mai 2002. Hg. v. Dieter Burdorf. Iserlohn, 21-43: 21 n3.

⁶⁰⁷ M 605.

⁶⁰⁸ Cf. Esdra 4,8-6,18.

werden muss».⁶⁰⁹ Il non-finito attira ebraicamente, e non romanticamente, il finito, ovvero innesca l'azione, l'intenzione ri-creatrice, a partire dal coccio, o dalla cenere, come si legge in un altro appunto dei Microliti: «Mit jeder Asche ist uns immer der Phoenix zurückgegeben».⁶¹⁰

Tornando al testo, una proposizione coordinata esibisce, a capo del verso 4, un'altra azione del soggetto ("secoli-ombra"), più complessa e attivamente coinvolta nello scambio col Tu: "e ti sentono/ascoltano pensare". I due punti separano e sospendono, introducono al pensiero ascoltato che si manifesta nella strofa che segue, ma: chi ascolta chi? Il tempo di un indefinito passato di ombre si pone in ascolto del Tu, il quale si rivolge a propria volta al passato, chiamandolo a colloquio, a partire dal ritrovamento del coccio – uno in particolare o l'ultimo, il pezzo mancante che permette di ricostruire una forma intera? – da cui scaturiscono le azioni e i pensieri del Tu nel luogo desolato. Dopo i due punti, il pensiero è esibito nella fragilità del suo affacciarsi alla mente, del suo comporsi incerto: «vielleicht ist es wahr». Una congettura che concerne l'ordine delle verità inquadra e definisce la poesia: nel dubbio che si schiera, nel forse («vielleicht – vielleicht!»⁶¹¹), nell'opinione nata da un pensiero di ricerca (la stessa *Meinung* che fronteggia l'atomizzazione e il nulla in *Engführung*?⁶¹²), prende forma l'espressione del vero: «daß hier der Friede zwei Völker besprach,/ aus Tongefäßen». In questa subordinata soggettiva, dalla sintassi non lineare, torna a colpire la posizione del complemento di luogo, «hier», che appare subito dopo la congiunzione «dass», al posto del soggetto. Come la «Wüstung», ma in maniera molto meno sorprendente rispetto alla posposizione di quest'ultima, il "qui" rimarca l'importanza del luogo dove accade l'evento eccezionale del ritrovamento del «Notscherben» e, infine, della "pace" che ebbe la facoltà di "informare" due popoli.

Il verbo utilizzato per esprimere l'azione di «der Friede» è *besprechen*, che significa, in primo luogo, "parlare di", "discutere di", "discutere qualcosa", "recensire", "registrare/ incidere qualcosa (su un disco)", ma anche "guarire con una formula magica", "incantare", come riportano il dizionario etimologico *DWDS* e il *Grimm*.⁶¹³ L'uso che Celan fa del verbo in *Weil du den Notscherben fandst* (in quanto *einen [aus etw.] besprechen*) è nuovo, ma non dissimile da un'altra

⁶⁰⁹ NKG 419.

⁶¹⁰ La citazione si trova sul retro di copertina dell'edizione dei *Mikrolithen* del 2018.

⁶¹¹ M 142.

⁶¹² Cf. la lettera di Celan a Erich Einhorn del 10.08.1962 «In meinem letzten Gedichtband (»Sprachgitter«) findest Du ein Gedicht, »Engführung«, das die Verheerungen der Atombombe evoziert. An einer zentralen Stelle steht, fragmentarisch, dieses Wort von Demokrit: »Es gibt nichts als die Atome und den leeren Raum; alles andere ist Meinung«. Ich brauche nicht erst hervorzuheben, daß das Gedichtum dieser Meinung – um der Menschen willen, also gegen alle Leere und Atomisierung geschrieben ist». Cito da NKG, *Kommentar*, p. 775.

⁶¹³ "Besprechen", in *DWDS*, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/besprechen>>, ultimo accesso: 07.08.2023; e *Grimm*, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>>, ultimo accesso: 07.08.2023.

occorrenza celaniana, attestata in una poesia del 1961, *Psalm*, dove il verbo appare nel contesto esplicitamente biblico della creazione dell'uomo, richiamando i significati di “formare”, “creare”, “generare”, “dar vita” attraverso la parola pronunciata, che ha valore di soffio vitale: «Niemand *knetet* uns wieder aus Erde und Lehm,/ niemand *bespricht* unsern Staub». ⁶¹⁴ In italiano possiamo tradurre *besprechen* con *informare* (dal latino *informare*: “dar forma”, “istruire”, “dare notizia”, “foggiare”, “improntare”, “plasmare”⁶¹⁵) mantenendo la relazione sinonimica tra *kneten* (e *machen* nella *Genesi*⁶¹⁶) e *besprechen* e, quindi, il senso della creazione di una forma nuova tramite un atto creativo di linguaggio, ma anche quello della formazione di una consapevolezza, in chi è “informato”, che passa attraverso la comunicazione verbale di uno stato di cose.

“Qui”, in *Weil du den Notscherben fandst* e “nel luogo desolato”, “la pace informò due popoli/ da vasi di terracotta”. La “pace” avrebbe, quindi, donato a due popoli la forma a loro propria, a ciascuno il proprio carattere identitario e, forse, persino la “parola”, se leggiamo *besprechen* col senso di *beleben*, ossia: “dare” o “ridare vita” (*Leben*), “vivificare”, “rianimare” e, dunque, “dare” o “ridare” la “lingua” (*Sprache*), la parola, la voce. Ma cosa significa? La poesia sembra suggerire l'esistenza di due popolazioni reciprocamente necessarie per la definizione della propria identità nazionale e linguistica; popolazioni primitive o pre-nazionali, pre-statali, a malapena concepite dalla mente di un viandante tra le rovine, o le macerie di una guerra. Il Tu si chiede se ciò che immagina sia vero, e se sia vero che sia successo “qui”, secondo un'impressione personale, o sulla base di una conoscenza condivisa, ma incerta, secondo l'“opinione pubblica”. L'evento ha il carattere dell'eccezione (*Notstand*, con le sue accezioni politiche): “qui è successo così e forse è vero” – come si dice in giro, come si legge da qualche parte, secondo il senso comune? Prima di osservare il deittico «hier» come elemento metapoetico ed esplorare il

⁶¹⁴ NKG 136. Corsivo mio.

⁶¹⁵ Cf. “informare”, in *Treccani*, <

⁶¹⁶ «Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase» (Gen. 2.7), «Und ich will deinen Samen machen wie den Staub auf Erden» (Gen. 13.16). Cf. anche NKG, *Kommentar*, p. 793.

significato del componimento nel suo insieme, approfondiremo, nel paragrafo che segue, il significato di “pace” e “popoli”, termini volutamente generici e allusivi, alla luce della storia contemporanea, delle notizie di attualità e delle letture cui Celan aveva accesso dalla clinica nel maggio del 1967.

3.1 Israele: dall’esilio mistico alla Guerra dei sei giorni

A partire dalla fine del mese di aprile 1967, Celan si immerge per alcune settimane nella lettura di un volume di Gershom Scholem, regalatogli dal suo nuovo editore Suhrkamp *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*. Il poeta conosceva le opere di Scholem almeno dal 1957, come dimostrano i volumi nella sua biblioteca, marcati da tracce di lettura datate al 1957, 1960, 1967 e 1968 (*Les Grands Courants de la mystique juive, Die Geheimnisse der Schöpfung; Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*⁶¹⁷), e negli anni Sessanta i due si sono incontrati più volte, di persona, a Parigi. L’interesse di Celan per il misticismo ebraico si rivolge in particolar modo alla teoria cabalistica del linguaggio e della pronunciabilità del nome di Dio («mystische Namen Gottes», p. 72), ai miti di Creazione («Bruch der Gefäße», p.77) e alla trasmigrazione delle anime («Gilgul»; «Seelenwanderung», p. 193), alle figurazioni della dispersione del seme, al concetto di auto-contrazione di Dio come auto-esilio in sé stesso («Zimzum», pp.77-78; 81) e al Nulla mistico, alla *Schekhinah* in quanto emanazione femminile e presenza di Dio in esilio sottoforma di madre, sorella e sposa (p. 135), alle contraddizioni divine, alla presenza del male nel divino («Der Urgrund des Bösen ist ein Element in Gott selber», p. 80).⁶¹⁸

Il 1° maggio 1967 Celan scrive tre poesie complesse che mescolano spiritualità, psicologia e fisiologia a una nostalgia messianica determinata dalle letture del teologo berlinese: *Aus*

⁶¹⁷ Gerschom SCHOLEM, *Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem Sohar*, Berlin 1935 (BPC, data di lettura: 25.06.1957); Id., *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt a. M. 1957 (BPC); Id., *Les grands courants de la mystique juive. La Merkaba – la Gnose – la Kabbale – le Zohar – le Sabbatianisme – le Hassidisme*, Übers. v. M.-M. Davy, Paris 1950 (BPC, data di lettura: 18.07.1960); Id., *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Rhein-Verlag, Zürich 1960 (BPC); Id., *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*, Zürich (BPC, date di lettura: 25.04, 01, 03, 05.05.1967, 21.05.1968).

⁶¹⁸ Cito da Scholem, *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*. Sulla presenza del pensiero mistico ebraico nella poesia di Celan, rimando a: Schulze, *Mystische Motive in Paul Celans Gedichte*, op. cit.; Id. *Rauchspur und Sefira. Über die Grundlagen von Paul Celans Kabbala-Rezeption*, in *Celan-Jahrbuch 5* (1993), pp. 193-246; Koelle, *Paul Celans pneumatisches Judentum*, op. cit.; Enrico TATASCIORE, *Leggendo Scholem: il simbolo cabalistico al vaglio della storia nella poesia di Paul Celan*, in Miglio, Fantappiè, *L’opera e la vita*, 178-194; Miglio, *Vita a fronte*, “Di fronte ai Nomi”, pp. 99-113; Irene FUSSEL, “*Geschenke an Aufmerksame*”: *hebräische Intertextualität und mystische Weltauffassung in der Lyrik Paul Celans*, Niemeyer, Tübingen 2008.

Engelsmaterie, ...Auch keinerlei, Nah, im Aortenbogen.⁶¹⁹ In quest'ultima compare la figura di una «Mutter Rahel» che “non piange più” per il destino luttuoso del popolo ebraico, contrariamente all'inconsolabile Rachele di Geremia (31,15) a Babilonia: «So spricht der Herr: Man hört eine klägliche Stimme und bitteres Weinen auf der Höhe; Rahel weint über ihre Kinder, und will sich nicht trösten lassen über ihre Kinder, denn es ist aus mit ihnen». Nel componimento celaniano, «Mutter Rahel/ weint nicht mehr» (v. 5); essa è la Rachele consolata dal signore con le parole «deine Kinder sollen wieder in ihre Grenze kommen» (Ger. 31, 17), con la promessa di una Terra dove stabilirsi. La poesia termina con le parole «Ziw, jenes Licht», ossia col fulgore divino (*Ziw haSchekhinah*) che, come si legge a pagina 143 del capitolo di Scholem sulla *Schekhinah*, dimora con Israele anche nelle tenebre dell'esilio e può manifestarsi «in einem überirdischen Lichtglanz». ⁶²⁰

La questione del male, dell'esilio del popolo ebraico e la promessa della Terra Santa si fondono nelle poesie di questo periodo con la speranza di veder trionfare Israele. L'attualità politica del nuovo Stato sottende diverse poesie del terzo ciclo di *Fadensonnen*, (*Die Rauchschwalbe, Weiß, Angewintertes*) e l'ultima poesia del libro, *Denk dir*, rappresenta l'esempio più direttamente connesso al conflitto, che ebbe inizio il 5 giugno 1967 e che vide gli arabi di Siria, Giordania ed Egitto fronteggiarsi con gli israeliani durante la cosiddetta Guerra dei sei giorni. Questa si concluse il 10 giugno con la vittoria di Israele sui vicini, che minacciavano gli interessi economici e l'integrità territoriale del nuovo Stato. ⁶²¹ La vittoria, risultante dal primo attacco di Israele contro un paese limitrofo, comportò anche un'estensione geografica significativa per quest'ultimo, così come l'occupazione e la riconquista di Gerusalemme-est coi suoi luoghi sacri. Il conflitto covava da lungo tempo: le tensioni crebbero durante tutto il 1966 e l'inizio del 1967, in particolar modo nel maggio dello stesso anno. Celan ha seguito questi eventi in maniera particolarmente attenta attraverso la lettura dei giornali, così come riporta anche la corrispondenza privata che spiega la sua preoccupazione, marcata da una manifesta simpatia per Israele, apparentemente in contrasto con la sua posizione politica anti-bellicista e antimilitarista. ⁶²² Il 16 giugno Celan dichiara a Gisèle, mescolando gli avvenimenti della Guerra dei sei giorni,

⁶¹⁹ Cf. Felstiner, *Paul Celan*, “Ins Hebräische kreuzen”, pp. 294-311. Tracce del pensiero cabalistico si trovano anche in *Kleide die Worthöhlen aus, Die freigeblasene Leuchtsaat, Die Hochwelt, Nah im Aortenbogen*, cf. Tatasciore, *Leggendo Scholem*, p. 185.

⁶²⁰ Cf. Felstiner, *Paul Celan*, p. 307.

⁶²¹ Felstiner legge la poesia sullo sfondo dell'attualità politica di Israele (Ivi, p. 309). Per una ricostruzione completa del contesto storico-biografico del maggio-giugno 1967, si veda l'analisi di Fradin del quinto ciclo di *Fadensonnen* e, in particolare, di *Denk dir (Des lectures aux poèmes)*, pp. 223-230).

⁶²² Cf. Fradin, *Des lectures aux poèmes*, p. 224.

l'ultimazione di *Fadensonnen* con *Denk dir* e la propria situazione personale: «Je crois avoir terminé hier mon nouveau recueil. Il y figure, aussi, un poème sur Israël. – Mais la clinique me pèse». ⁶²³

Israele, i miti cabalistici, gli esili storici del popolo ebraico si fondono per Celan col proprio esilio, con una figura materna che smette di piangere al pensiero del ritorno in patria dei suoi figli, una presenza che già in *Espenbaum* (1945) si legava alla figura di Rachele, che “piange per tutti”, come pioggia nei pozzi della Bucovina («Regenwolke, säumst du an den Brunnen?! Meine leise Mutter weint für alle»⁶²⁴). In *Denk dir* la terra diventa «ein Stück bewohnbarer Erde», per la quale il “soldato della torbiera” combatte e canta, come i resistenti tedeschi nel campo di Börgermoor («Heimat, du bist wieder mein», recita il canto *Die Moorsoldaten*) e come gli ebrei-zeloti che a Masada si rifiutarono di cadere prigionieri dei romani nell’assedio del 73 d.C., suicidandosi in massa prima dell’arrivo dell’esercito di Lucio Flavio Silva. Nella prima strofa di *Denk dir* sono riuniti questi eventi simbolici, cantati qui per Israele nel giorno della riconquista del centro storico di Gerusalemme, all’inizio del conflitto, il 7 giugno 1967: «Denk dir:/ der Moorsoldat von Massada/ bringt sich Heimat bei, aufs/ unauslöschlichste,/ wider/ allen Dorn im Draht». ⁶²⁵

Il 10 maggio 1967, ad ogni modo, due giorni prima della scrittura di *Weil du den Notscherben fandst*, l’Egitto di Nasser già minacciava i confini meridionali di Israele; in Galilea si registrarono diversi attacchi terroristici e la Siria mise in atto assalti e bombardamenti congiunti cui Israele rispose con contrattacchi aerei. Il pensiero della devastazione, dell’esilio e del compimento utopico, messianico di “due popoli” (arabi e israeliani, ma forse, come vedremo, anche tedeschi ed ebrei) entrarono, così, a far parte della trama di *Weil du den Notscherben fandst* già il 12 maggio 1967, assieme all’idea poetologica di una pace ri-generatrice arricchita, per certi aspetti, dal misticismo luriano, come mostreremo nel paragrafo che segue.

3.1.2 Scholem e il mito luriano: dalla “rottura dei vasi” alla ricostruzione

Centro della teoria di Luria sono tre grandi simboli, spiega Scholem in *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*: lo *Tzimtzum*, o auto-limitazione, esilio e concentrazione dell’essere divino infinito in sé stesso, il quale dà origine a un processo di emanazione dell’essenza divina in maniera progressiva e discendente fino agli stadi inferiori del mondo sensibile; la *Shevirat Ha-Kelim*, o

⁶²³ PC/ GCL 523.

⁶²⁴ NKG 36.

⁶²⁵ NKG 266.

“rottura dei vasi” che contenevano le emanazioni divine e il *Tikkun Olam*, ossia l’armoniosa “riparazione del mondo” da realizzarsi in seguito alla pecca introdotta con la *Shevirat*. Il male del mondo dipenderebbe, secondo Luria, dalla frantumazione originaria di una serie di gradi dell’emanazione (*Sefirot*), catastrofe che avrebbe rovesciato in caos l’ordine dell’universo, ormai invaso, assieme alla stessa natura umana, dalle ‘scorie’ («Schalen», *Klippoth*) che avvolgono i cocci dei recipienti rotti, impedendogli di brillare. Sin dall’atto primordiale, niente è al suo posto, tutto l’essere è altrove, nel luogo sbagliato, in esilio, e ha bisogno di essere riportato indietro e redento. In ogni grado dell’emanazione e della Creazione tutto è rotto e difettoso, non finito. La figurazione più pregnante di questo disordine è quella della separazione del principio maschile dall’originaria unità col femminile, il “vaso” (*kli*) che riceve la luce (*or*) esteriore maschile, per poi nutrire interiormente le *Sefirot* inferiori, fino a giungere al mondo sensibile, dove si ha la *Shekhinah*, presenza divina femminile in mezzo agli uomini che attende di essere redenta.

L’universo tende, nella cosmologia cabalistica, verso il terzo stadio del processo simbolico del *Tikkun*, che significa “riparazione”, “riequilibrio”, “rettificazione”. Per Luria questo processo ha luogo in Dio, da una parte, e dall’altra nell’uomo, coronamento della Creazione e specchio del divino (Gen. 1,27). Luria ricorre alla storia biblica per illustrare questo processo: a partire dal simbolismo della cacciata di Adamo dal paradiso, la storia dell’uomo inizia e si definisce come un racconto dell’esilio. Tutto ciò che accade riflette l’osservanza o la non-osservanza della legge segreta del *Tikkun*, che la Torah ha imposto specialmente su Israele, strumento della “riparazione”. Male e bene si sono mescolati con la rottura dei vasi e, perciò, il compito di redimere il mondo dal male è affidato al potere costruttivo dell’amore, della misericordia e dell’etica. Da questo punto di vista, secondo Scholem, la storia di Israele, in tutta la sua terribile realtà, è fondamentalmente un simbolo del vero stato dell’essere e di Dio. La reale esistenza di Israele è così completamente un’esperienza di esilio, spiega Scholem, che questa condizione non è vissuta soltanto come la punizione per un errore o una prova di fede, ma come qualcosa di più grande e più profondo, come una missione simbolica.⁶²⁶ Durante il suo esilio Israele deve, perciò, spingersi in ogni angolo della Terra, perché ovunque è disseminata una scintilla e un frammento, un coccio di *Shekhinah* che attende di essere trovato, raccolto e restaurato attraverso un atto religioso. Nel mito cabalistico, il Messia diventa una mera promessa della redenzione di tutte le cose dal loro esilio, dal momento che non sono le sue azioni ad eseguire il *Tikkun*, ma quelle di Io e Tu, individui che agiscono in

⁶²⁶ Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, p. 120.

accordo con la legge divina, riportando a casa le scintille disperse della *Shekhinah* e della propria anima allo stesso tempo, del proprio “corpo spirituale”.⁶²⁷

Scholem spiega come gli ebrei abbiano incorporato la propria esperienza storica nella loro cosmogonia: il mito cabalistico che Luria elabora nel periodo della cacciata degli ebrei di Spagna e, dunque, all’inizio di un nuovo esilio, era molto significativo poiché traeva origine da una relazione pienamente consapevole tra una realtà esperita fin nel suo orrore e la portata simbolico-metafisica di ogni singola opera ed evento.⁶²⁸ Tale relazione è stata accolta e rinnovata dal movimento mistico popolare del Chassidismo, sorto nel diciottesimo secolo in Polonia e diffusosi, poi, in tutta l’Europa orientale grazie agli insegnamenti del Baal’schem Tov. Contro l’ascetismo e il talmudismo, spiega Martin Buber in *Die chassidische Botschaft*, il chassidismo considerava tutte le cose come forme in cui Dio si rivela e a partire dalle quali è possibile vivere eticamente, ossia incarnando l’ethos dello Zohar – summa delle dottrine cabalistiche medievali – e degli insegnamenti di Luria.⁶²⁹ I simboli e i mitologemi dell’ebraismo riemergono nelle storie e nelle leggende chassidiche da una realtà piena di sentimento, ma priva di sentimentalismo, e illuminata dalla luce dell’intuito, riversandosi in una fede panenteistica vissuta nelle opere quotidiane e nell’amore per Dio.⁶³⁰

Celan venne a contatto sin dall’infanzia col movimento chassidico che proprio in Bucovina aveva il più fiorente centro teologico e spirituale, riunito attorno al rabbino Friedman e alla sinagoga da lui fondata nel 1842 a Sadagora.⁶³¹ L’ebraismo “del cuore” predicato dagli *Hasidim* e divulgato da Martin Buber nei suoi scritti teologici e filosofici, così come nelle *Storie e leggende chassidiche*, è il tipo di spiritualità che influenzò maggiormente Celan, come dimostrano le letture e la corrispondenza privata, gli incontri personali con Buber e Scholem, e i numerosissimi riferimenti alle teorie e alle figurazioni della Cabala ebraica che nutrono i testi poetici e poetologici

⁶²⁷ Ivi, p. 117.

⁶²⁸ Ivi, p. 110.

⁶²⁹ Martin BUBER, *Die chassidische Botschaft*, in Id., in *Martin Buber Werkausgabe*, 17: *Chassidismus II*, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 2016, pp. 251-303.

⁶³⁰ «Die chassidische Lebensanschauung entbehrt aller Sentimentalität; es ist eine ebenso kräftige wie gemühtiefe Mystik, die das Jenseits durchaus in das Diesseits herübernimmt und dieses von jenem gestaltet werden lässt wie den Körper von der Seele: eine durchaus ursprüngliche, volkstümliche und lebenswarme Erneuerung des Neoplatonismus, eine zugleich höchst gotterfüllte und höchst realistische Anleitung zur Ekstase. [...] [Die Stifter des Chassidismus] negierten die alten Formen nicht, sie taten in sie einen neuen Sinn, und damit befreiten sie sie. Der Chassidismus, oder vielmehr die tiefe Seelenströmung, die ihn erzeugte und trug, schuf den im Gefühl regenerierten Juden». Martin BUBER, *Das jüdische Kulturproblem und der Zionismus*, in: *Stimme der Wahrheit. Jahrbuch des wissenschaftlichen Zionismus*, hrsg. von Lazar Schön, Würzburg 1905, ora in *Martin Buber Werkausgabe*, 3: *Frühe jüdische Schriften 1900-1922*, bearbeitet, eingeleitet und kommentiert von Barbara Schäfer, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 2007, p. 186s.

⁶³¹ Leo BRUCKENTHAL, *Geschichte der Juden in der Bukowina*, Olamenu Publishers, Tel-Aviv 1962, pp. 98-105.

dell'autore. Il mito della “rottura dei vasi”, in particolare, ha giocato un ruolo importante nella concezione e nella struttura di diverse poesie scritte a partire dal 1957, anno in cui Celan comincia a leggere Scholem, e, in maniera evidente, nella primavera del 1967, quando egli si confronta con la lettura di *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*. La *Shevirat Ha-Kelim* accentua il negativo della creazione e allo stesso tempo annuncia la redenzione del *Tikkun Olam*, in una concezione che vede l'uomo assumere la responsabilità di redimere la *Shekhinah* attraverso il proprio comportamento etico, improntato sulla filosofia chassidica, che per Buber è «Ethos gewordene Kabbala».⁶³² A partire dalla “frantumazione dei recipienti”, ogni cocciò è messianicamente destinato a ricongiungersi all'intero, a riportare a casa ogni aspetto della Creazione, ponendo fine all'esilio e all'eterno conflitto tra bene e male.

Tale missione deve avvenire nella Storia, per mezzo degli uomini, dell'amore, del potere positivo e fondativo delle relazioni. I cocci del passato sono i resti, i residui cantabili di *Sprachgitter* di cui abbiamo parlato nei paragrafi precedenti, frammenti di materia e di luce, particelle luminose disperse nell'oscurità con cui intessere nuovi nodi, come *Faden-sonnen*. La creazione riparte da loro nell'ottica cabalistica: dalla scheggia è possibile rinnovare uno sforzo cosmogonico che re-instauri la pace, sancisca il ritorno dall'esilio o l'interruzione del pianto della madre-Rachele. Il fulgore su cui si chiude *Nah, im Aortenbogen* e, cioè: «Ziw, jenes Licht», è il frammento redento di *Shekhinah* che richiama il «Notscherben» della poesia successiva,⁶³³ cocciò mistico e storico, imbevuto di attualità, di speranza messianica e di poesia, nel senso più ampio del termine ποιήσις e in quello più propriamente celaniano, come mostreremo nel paragrafo che segue. Concludendo la nostra analisi, mostreremo, infatti, in quale modo le figure del cocciò e dei vasi di terracotta, esibiti in *Weil du den Notscherben fandst*, partecipino alla struttura significativa della poesia, aprendo l'orizzonte ermeneutico a un messaggio poetologico fondamentale e utopistico.

3.2 Inversione della storia: il cocciò e il cerchio della poesia

Ripartiamo dalla pace, «der Friede». Il termine, che in una poesia scritta una settimana prima del componimento qui analizzato compariva in un costrutto negativo («...auch keinerlei/Friede»; NKG 257), assume in *Weil du den Notscherben fandst* il ruolo di soggetto agente. La “pace” sussiste nel luogo devastato e “informa due popoli”. In tedesco il termine *Friede* deriva da

⁶³² Buber, *Vom Geist des Judentums*, in *Martin Buber Werkausgabe*, 3, p. 108.

⁶³³ Così anche per Felstiner, *Paul Celan*, p. 309.

frei e designa una condizione di calma e armonia, di appianamento di uno stato bellicoso.⁶³⁴ La lingua ebraica aggiunge a questa connotazione il significato di pienezza, di completa felicità e prosperità.⁶³⁵ La completezza di *Shalom* (שָׁלוֹם) ispira le parole di speranza per la futura opera del Messia, “Principe di pace” nelle Sacre Scritture (Isaia 9:6, Michea 5:4-5) e si riferisce alla sua rivelazione come tempo di pace (Aggeo 2:7-9, Isaia 2:2-4, 11:1-9). Nell’Ebraismo, *Shalom* – oltre che una formula di saluto e di commiato – è uno dei principi basilari della Torah: «Le sue vie sono vie deliziose, e tutti i suoi sentieri sono pace (*Shalom*)» (Proverbi 3, 17). Ciò che i profeti ebrei chiamano *Shalom*, spiega il teologo olandese Willem Silvester van Leeuwen, è l’intreccio che unisce Dio, gli esseri umani e tutta la creazione, alla giustizia, alla realizzazione e alla gioia.⁶³⁶ Lo stesso Nome di Dio è “Pace” (Giudici 6,24) e la radice di *Shalom* si ritrova anche in moltissimi nomi propri come Salomone, Salomé, Schlomo, Shulamit, Scholem, etc.

Nella coscienza linguistica di Celan – che nel sostantivo intravedeva, forse, anche il nome della madre Friederike – «Friede» non è soltanto il vago contrario di “guerra”. Nel momento in cui Israele iniziava concretamente a combattere per i suoi confini, l’idea di “pace” come pienezza, completezza e compimento messianico, si affaccia nella poesia e alla mente del Tu che trova il «Notscherben» dell’unità e della redenzione. L’affermazione che compare ai versi 6 e 7 («Vielleicht ist es wahr,/ daß hier der Friede zwei Völker besprach») è altamente ambigua. Letta sullo sfondo dell’imminente Guerra dei sei giorni, i “due popoli”, che potrebbero sussumere (semplificando), i cittadini degli Stati arabi e gli israeliani, sono pensati in un processo di creazione e di definizione identitaria a partire da una “pace” data come già associata col rinvenimento del coccio al verso 1.⁶³⁷ La pace che “informò” i popoli sembrerebbe, essa stessa, composta da pezzi di ceramica riassettrati, cui mancava l’ultimo, il «Notscherben» che avrebbe consentito il completamento della o delle forme ultime, che nella poesia appaiono nel verso finale come «Tongefäß[e]». L’immagine può riferirsi alle “due” entità – «zwei Völker» – create linguisticamente («besprach») «aus Tongefäßen», complemento di materia, origine e provenienza, causa o moto da luogo. A partire da (due?) vasi di terracotta necessariamente rotti – dato che la poesia comincia esibendo, in primo luogo, un frammento di uno di essi – il Tu che pensa ad alta

⁶³⁴ “Ferne”, in DWDS, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/Friede>>, ultimo accesso: 17.08.2023.

⁶³⁵ Lo stesso senso, osserva Henri Meschonnic, si conserva nei nomi di Salomone e della Sulamita del *Cantico dei Cantici*, cf. Meschonnic, *Les Cinq Rouleaux*, p.51, n.1.

⁶³⁶ Willem Silvester VAN LEEUWEN, *Eirene in het Nieuwe Testament, een semasiologische, exegetische bijdrage op grond van de Septuaginta en de Joodsche literatuur*, H. Veenman & Zonen, Wageningen 1940, p. 112s. Qui anche per una panoramica sulle diverse traduzioni possibili di *Shalom* in tedesco.

⁶³⁷ Cf. anche Felstiner (*Paul Celan*, p. 309) che allude anche alla possibilità che i “due popoli” rappresentino i “tedeschi” e gli “ebrei”. Su questo punto torneremo più avanti, cercando *nel testo* le “prove” a sostegno di questa ipotesi.

voce («hören dich denken») immagina la pace come un'unità composta di due parti precedentemente separate e rimesse in insieme come in un σύμβολον, “simbolo”, dal tema del verbo greco συμβάλλω, che significa mettere insieme, congiungere qualcosa con qualcos'altro.⁶³⁸

Nella Grecia antica, σύμβολον aveva il significato di “tessera di riconoscimento” o “tessera hospitalitatis (dell'ospitalità)”, in virtù dell'usanza di spezzare in due metà una tessera di terracotta, una medaglia, oppure un anello, e di conservarlo come patto e testimonianza dell'ospitalità data e ricevuta, ovvero come segno di riconoscimento del legame tra due individui o famiglie che possono ritrovarsi, a dispetto del tempo trascorso, grazie al fatto che i due pezzi combaciano. Ogni produzione umana che, attraverso la fabbricazione di manufatti materiali e non, stabilisce un legame fra individui separati, così come tra un individuo e la comunità di appartenenza, è inevitabilmente simbolica, spiega Fabiana Gambardella ne *L'animale autopoietico*; questo tipo di produzioni permettono a persone assolutamente estranee di riconoscersi nella partecipazione a una storia comune, nella condivisione di un mondo, malgrado le trasformazioni del tempo.⁶³⁹ Segni di riconoscimento sono i due cocci, unici e diversi tra loro, come i caratteri di due individui appartenenti a diverse generazioni e stirpi, oppure alla stessa, ma separati dagli anni. Simboli sono i vasi ricomposti alla fine di *Weil du den Notscherben fandst*, vasi simbolici, non tanto secondo la logica rappresentativa consolidata dall'uso moderno del termine “simbolo”, come segno e rimando a una realtà esterna,⁶⁴⁰ quanto piuttosto in base alla funzione messianica dei recipienti rotti nel mito luriano, utopicamente vòlti alla ricostituzione di un ordine (non necessariamente composto di due soli elementi) e della giustizia cosmica di *Shalom*.

Il coccio ritrovato che innesca il pensiero di pace (*Friede-Shalom*) pre-figura la ricomposizione di un intero, la fine dell'esilio, della separazione e del confino, preannunciando, quindi, la possibilità della reintegrazione, di riconoscersi in un legame (matrimoniale?) in cui venir riaccolto o in una terra, in una casa simbolica o concreta dove fare ritorno.⁶⁴¹ «Ich fühle mich schlecht, unfrei, gefangen, gebrandmarkt», annotava Celan il 24 aprile 1967 nel diario che teneva in clinica⁶⁴² e il 5 maggio, nonostante la soddisfazione per aver scritto trentacinque poesie,

⁶³⁸ Cf, “simbolo”, in *Treccani*, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/simbolo_\(Dizionario-di-filosofia\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/simbolo_(Dizionario-di-filosofia))>, ultimo accesso: 18.08.2023.

⁶³⁹ Emanuela GAMBARDELLA, *L'animale autopoietico. Antropologia e biologia alla luce del postumano*, Mimesis, Milano 2010, p. 108.

⁶⁴⁰ Cf, “simbolo”, in *Treccani*, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/simbolo_\(Dizionario-di-filosofia\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/simbolo_(Dizionario-di-filosofia))>, ultimo accesso: 18.08.2023.

⁶⁴¹ Dopo la separazione dei coniugi, voluta da Gisèle, Celan era infatti alla ricerca di un nuovo appartamento. Cf. Badiou, *Bildbiographie*, p. 378s.

⁶⁴² Ivi, p. 378.

dichiarava di sentire ancora il giogo di essere sotto tutela («das Joch, die Tutel»⁶⁴³). L'otto maggio Celan vede avvicinarsi il giorno del suo rilascio temporaneo, quel 23 maggio in cui avrebbe ripreso il corso all'ENS, e si lascia invadere da un sentimento di vittoria sulla vita e sulla malattia.⁶⁴⁴ *Weil du den Notscherben fandst*, scritta il 12 maggio 1967, coniuga, pertanto, il piano personale del poeta, escluso dalla vita sociale e di coppia, con quello della realtà storica contemporanea concernente Israele, evocando, grazie alle letture quotidiane, anche quello della cosmologia luriana, ritrovata in Scholem assieme a quel «Notscherben» che rimanda al mito della frantumazione dei recipienti, *Shevirat Ha-Kelim*, che è insieme principio dell'esilio universale e presupposto di salvezza e speranza, pace e libertà (*Shalom-Friede*).

Ma torniamo al testo: il coccio ritrovato, frammento di vaso e scintilla luminosa («Ziw»⁶⁴⁵), determina un'inversione di rotta rispetto alle condizioni di partenza; un residuo concreto del passato, marcato dall'urgenza, dalla miseria e dalla necessità, permette ai secoli-ombra, fino a quel momento irredenti, di riposare (*Shalom* è Ειρήνη nel Nuovo Testamento in greco e, cioè, “pace” anche nel senso di calma, tranquillità, riposo⁶⁴⁶). Il passato si quietava, le ombre riescono ad ascoltare i pensieri del Tu, che si dipanano nella strofa seguente, «hier». Il luogo dove accadde che, “forse”, “la pace informò due popoli” è lo stesso in cui, ora, nel presente della poesia, il Tu incappa in un pensiero, dopo aver ritrovato, in un passato non troppo lontano dal presente dell'elocuzione, il «Notscherben». Il componimento si presenta come un'area *archeologica*, in senso etimologico, come ἀρχαιολογία, ossia “discorso sulle cose antiche”, e anche nel senso concreto del termine, che può riferirsi qui al disseppellimento che ha portato alla scoperta di cose significative concernenti l'ordine del linguaggio e la cultura materiale di un popolo antico. Il «Notscherben» attira l'attenzione su di sé e sul passato, che tace per ascoltare una formulazione inaudita, una verità inespressa sul passato stesso, riportato a coincidere, a fine poesia, con l'integrità dei vasi e con la pace di due popoli “informati” proprio “da” quei *Tongefäße*. Presente, passato e futuro sono percepiti dalla coscienza linguistica del Tu, risvegliata dal rinvenimento casuale di una traccia di memoria, dalla forma di una parola proveniente da un discorso antico.

Forse Celan sta ripensando qui alla modalità in cui un pensiero, colando come sabbia da un recipiente all'altro («aus den Urnen», «aus den Totenkesseln», come «aus Tongefäßen»), aveva

⁶⁴³ Ibidem.

⁶⁴⁴ In un appunto di traduzione per il *Desdichado* di Nerval, a cui lavorava in quel periodo, Celan scrive, infatti, in tono ottimistico: «Notiz für El Desdichado : / Den Acheron durchschwamm (besiegt) ich, zweimal durchsiegt ich ihn». Ivi, p. 379.

⁶⁴⁵ Per Felstiner (*Paul Celan*, p. 309), la poesia è un commento alla precedente, che si chiude proprio sulla “luce” di «Ziw»: è il coccio ritrovato e insieme ciò che per Celan ha significato ritrovare l'ebraico nella clinica.

⁶⁴⁶ Cf. Van Leeuwen, *Eirene in het Nieuwe Testament*, p. 112.

già descritto la meta-poeticità di tanti componimenti anteriori.⁶⁴⁷ Forse, leggendo della “rottura dei vasi” in Scholem, egli ha rivisto quegli antichi cocci e cinerari che già almeno da *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen* avevano intessuto trame destinali amare per il poeta e per la comunità ebraica di cui faceva parte. Anche in *Weil du den Notscherben fandst*, infatti, il coccio precede sintatticamente i recipienti interi: «Notscherben – Tongefäße», come «Scherben – Aschenkrüge» nella poesia del 1938, invertendo il legame consequenziale intero-rotto e tornando a ricomporre, poi, nel verso finale, uno di quei recipienti sani presenti in loco, che nella poesia antica avevano la funzione di raccogliere e “raccordare le lacrime”. Il senso della riacquisita compiutezza in una forma intera, espressa alla fine di entrambi i componimenti, si ripercuote in *Weil du den Notscherben fandst* sulla struttura complessiva della poesia, distribuita su sette versi, numero mistico della pienezza e della perfezione divina, della totalità di spazio, tempo e universo, nella numerologia cabalistica e in ambito cristiano, dove il sette è il simbolo del Nuovo Testamento e, perciò, del compimento raggiunto nell’opera nuova.⁶⁴⁸ Il numero sette si lega al fenomeno della scrittura come attesa della parola “nuova”, rinvenuta qui tra le macerie e destinata a compiersi nel pensiero espresso e ascoltato, “informato”, come nel passato celaniano, “da” vasi di terracotta, svuotati e ri-riempiti, anche qui, messianicamente, come le diciassette brocche («siebenzehn Krüge») de *Die Schwelle des Traumes*, rifluite vent’anni più tardi nella meta-riflessione messa in atto in *Keine Sandkunst mehr* («Wieviel/ Stumme?! Siebenzehn»)⁶⁴⁹.

Il coccio richiama l’intero, il vuoto preannuncia il pieno in un tempo poetico scandito dai travasi celaniani e, perciò, discontinuo, percepito da una coscienza che ritiene il presente in figure e “simboli”, nel senso di aggregazioni di due o più elementi, conformazioni risultanti da una traiettoria non teleologica, ma direzionata, quasi biologicamente, “destinalmente”, verso il “fine” della propria evoluzione (cf. *supra*, p. 189). Le immagini della poesia rimandano alla propria presenza materiale nel testo che avviene; il deittico «hier» tradisce la propria funzione poetologica, che dice l’eccezionalità dell’evento che porta il pensiero a installarsi nel tempo attraverso la lingua pronunciata. L’ipotesi congetturale, esibita nella seconda strofa, si svolge nell’interiorità del Tu e

⁶⁴⁷ Anche Wiedemann rimanda a *Der Sand aus den Urnen* in NKG, *Kommentar*, p. 955.

⁶⁴⁸ Cf. *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, Bd. V, hg. v. Gerhard Friedrich, Kohlhammer, Stuttgart 1954, p. 460: «Viele Bücher des Alten und des Neuen Testaments haben eine Siebenheit als Bauplan, bestehen aus sieben Kapiteln mit je sieben Unterkapiteln, usw. Außerdem steht die Sieben als Symbolzahl für das Neue Testament, für Erfüllung, Vollkommenheit und Ganzheit». Cf. anche Fussl, “*Geschenke an Aufmerksame*” e, in particolare, il capitolo “Die Siebenzahl”, pp. 83-88.

⁶⁴⁹ Su questo importante esempio di ripresa, che purtroppo non riusciamo ad approfondire in questa sede, rimando a: Bevilacqua, *Lecture celaniane*, pp. 175-192; Bollack, *Le projet s’invente dans le poème. Sur le silence comme source du dire (Keine Sandkunst mehr...)*, in Colin, *Argumentum e silentio*, pp. 113-153; Barbara WIEDEMANN, «für die Anfänge zeugt» – Paul C.s Frühwerk in der »Atemwende«, in Buhr/Reuß, *Atemwende. Materialien*, Königshausen, Würzburg 1991, 225-234.

allo stesso tempo sulla pagina scritta e davanti al lettore, come un fenomeno sonoro che richiama l'attenzione su di sé. La sonorità del modellarsi delle connessioni mentali nel linguaggio è il risultato di un'auscultazione profonda, quasi che il Tu si sia abbassato a giacere assieme al coccio, per sentire e placare gli «Schattenjahrhunderte» che, in effetti, riposano “accanto a te” in un paesaggio di residui, detriti e ombre, raggiunte qui non mediante una catabasi (come in *Mittags* o *Die Ewigkeit*), ma grazie all'avvicinamento di mente e corpo al suolo dove sono i morti (come in *Engführung*). Questa sonorità è riprodotta fonicamente nell'alternarsi di fricative e dentali negli ultimi tre versi, a mimare il passaggio dei pensieri che, da dentro a fuori, si muovono, si accumulano, si apprendono e si scontrano, producendo un fruscio significante. Come *Nacht*, poesia che si srotolava precipitando come pietrisco, sasso su sasso, al ritmo di un rumore di cocci («ein Scherbenton»), sensibile («hörbar») e concepibile («denkbar»), così *Weil du den Notscherben fandst* rende il concepito sonoro, affinché questo possa a sua volta venir recepito dall'orecchio di un altro, che sente i pensieri del Tu, leggendo la poesia.

Quest'insistenza sugli aspetti sonori e formali della poesia ci porta a notare anche un altro dettaglio importantissimo dal punto di vista poetologico e, cioè, l'inversione che sta alla base del processo di ricostituzione dell'intero, dal punto di vista semantico, dei vasi di terracotta, *Tongefäße*, a partire da un *Not-scherben*. L'inversione è un meccanismo di alterazione delle immagini molto produttiva in Celan, ci dice Werner Hamacher in *The Second of Inversion*, affermando che le figure celaniane non sono

metaphors for representation but rather metaphors of metaphorizing; not images of a world, but images of the production of images; not the transcription of voices, but the writing of the nicked voices of poetry itself. They inscribe themselves as the script of alteration, by themselves exposed to this very alteration.⁶⁵⁰

Invertire il punto di vista sull'immagine, attirando l'attenzione sul meccanismo meta-riflessivo oltre che sul significato dell'immagine ribaltata, è in Celan anche un gesto etico e politico che si lega alla necessità di accogliere non soltanto un evento spaventoso nella storia europea, ma di integrare un'altra logica e un pensiero altro, perfino giudaico, nel modo di percepire la realtà dei lettori germanofoni. Divenire ebrei («ma kann zum Juden werden, wie mann zum Mesnchen werden kann»; «man kann verjuden»⁶⁵¹) significava esporre la lingua all'inversione, costringere la lettura da destra verso sinistra, accogliendo la prospettiva ebraica nel tedesco scritto. Dopo la

⁶⁵⁰ Hamacher, *The Second of Inversion*, p. 291s.

⁶⁵¹ TCAM 130.

distruzione dell'insediamento umano, qui una *Wüstung*, è necessario bagnarsi nella storia, chinandosi ad ascoltare i morti e invertendo i significati ordinari nella nuova forma poetica, dove si può leggere, adottando la prospettiva “invertita” delle lingue semitiche, la “necessità” e il “patimento”, *Not* nel suono *Ton*, letto da destra verso sinistra, e *Shalom* dietro a «Friede». ⁶⁵² Tra le maglie della poesia risuona anche la morte, *Tod*, come pure nell'antica *Kreuzung* «Rot – Tor», esibita alla fine dei versi 4 e 5 di *Kristall*, secondo Wiedemann. ⁶⁵³ L'inversione nasce da una frantumazione traumatica, da un evento del passato («das, was geschah»⁶⁵⁴) che imprime una nuova legge di necessità nella lingua, come pure nel destino degli uomini, o di due popoli che, da entità separate: *das Hebräische* e *das Deutsche*, riconfluiscono, poi, nell'unica vera patria del poeta, nell'unica risorsa identitaria: la lingua.

Ma andiamo più a fondo, leggiamo in quel «Ton» finale tutto ciò che la lingua vi ha inscritto, strato su strato. *Ton*, la parola che Lutero utilizza per tradurre ogni passo biblico in cui l'uomo è un vaso di terracotta nelle mani di Dio, ⁶⁵⁵ è un sostantivo maschile che designa primariamente un tipo di roccia sedimentaria clastica a grana fine, l'“argilla” che si usa da sempre per la produzione del vasellame. Il termine, di origine germanica, è derivato dall'alto-tedesco protomoderno *tahen, than*, forma ottenuta da *dāhen, tāhen*, alto-tedesco medio per “creta” (*Töpfererde*), “argilla” (*Lehm*) e “vaso di terracotta” (*irdenes Gefäß*). Il sostantivo germanico originario, **panhōn*, designava, nello specifico, la “terra resa compatta e densa tramite essiccazione” (*schrumpfende, dichter werdende Erde*), significato rimasto attivo nelle forme derivate di *dicht* (“denso”) e *gedeihen* (“crescere, prosperare”) per influsso della radice indoeuropea **tenk-*, che vuol dire “restringersi, addensarsi, solidificarsi”. ⁶⁵⁶ La parola *Ton* rende, perciò, visibile l'addensarsi (*dicht werden*) di un materiale primo, composto da piccoli grani rocciosi, in una forma nuova, come un *Ge-dicht*.

Attraverso questa associazione, passiamo alla seconda etimologia possibile di *Ton*, che il dizionario Kluge riconduce al greco *tóvoς*, termine proveniente dalla radice indogermanica **ten*,

⁶⁵² Cf. Felstiner, *Paul Celan*, p. 309. Su questa possibilità si veda anche: PERELS, *Erhellende Metathesen*, p. 162.

⁶⁵³ Wiedemann, *Antschel Paul*, p. 236.

⁶⁵⁴ Circonlocuzione che Celan preferiva a *Holocaust* e *Shoah*. Cf. *Bremer Rede*, in *GW III*, p. 186.

⁶⁵⁵ Geremia 18,3-4: «und ich gieng ... in des töpfers haus, und sihe, er arbeitet eben auf dem scheiben. und der topf so er aus dem thon machet, misriet ihm unter henden, da machet er widerum ein andern topf, wie es im gefiel...sihe (spricht der herr), wie der thon in des töpfers hand, also seit auch ir vom hause Israel in meiner hand»; Isaia 45, 9: «spricht auch der thon zu seinem töpfer, was machstu?»; Naum 3, 14: «bessere deine festen, gehe in thon und tritt den leimen, und mache starke zigl» e Daniele 2, 34: «der (stein) schlug das bilde an seine füsze, die eisen und thon waren, und zermalmet sie».

⁶⁵⁶ “Ton”, in *DWDS*, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/Ton>>, ultimo accesso: 22.10.2021.

che esprimeva i significati di “tendere”, “allungare” (*dehnen, spannen*).⁶⁵⁷ Come significato di base è accolto: “ciò che può essere tirato e steso”, mentre in greco e in latino il termine fu usato per designare, nello specifico, l’elasticità di una corda tesa, il tendersi di un nervo (tendine) o di una corda di lira, di cetra, o delle corde vocali durante l’elocuzione e nel canto. Successivamente *Ton* giunse a esprimere l’effetto sonoro di uno strumento e assunse anche il significato di “intervallo” musicale. A partire dal Medioevo, è attestato, poi, il senso di *Ton* come *Geräusch*, “rumore”, “suono” in generale, comprendendo anche lo spettro di suoni non musicali, come “crepito”, “chiasso”, “rombo”, “squillo”, “schiocco”, e “rumore di qualcosa che si infrange”, ma anche “clangore”, “fragore”, “tintinnio”, “fremito”, oppure designando l’eco e la risonanza di un qualsiasi fenomeno sonoro. Nel diciottesimo secolo il termine diventò più specifico grazie al consolidamento dei saperi nel campo della fisica della propagazione del suono: *Ton* fu allora usato col senso di *Schall*, manifestazione sonora prodotta dalla vibrazione di piccolissime particelle di aria e dei corpi circostanti, la quale produce un effetto, una sensazione (*Empfindung*), sull’apparato uditivo dell’orecchio.⁶⁵⁸ *Ton* diventò, in seguito, anche la melodia, un pezzo compiuto ed eseguito con uno strumento musicale o cantato, accompagnato da un testo, e fu usato, in particolar modo, per indicare gli aspetti metrico-musicali del *Lied*, in contrapposizione alla parte testuale.

Il “tono” è qualcosa che c’è e che si oppone al silenzio, esso è presente, positivo, posto. È un rumore o una musica, un singolo fono o un intervallo, *viva vox* nel tempo, come le parole di una poesia letta ad alta voce. Abbiamo già accennato al modo di intendere la musicalità in poesia di Celan, alla necessità espressa in diversi scritti poetologici di adottare toni più grigi, di permettere anche al silenzio, al «furchtbaren Verstumme[n]» di penetrare nella lirica, facendo deflagrare il dettato per dire l’indicibile. Anche l’impronunciato («das Unausgesprochene») può, così, risuonare nel segno poetico che si caratterizza, come si legge in *Schliere (Sprachgitter)*, come «ein durchs Dunkel getragenes Zeichen, / vom Sand (oder Eis?) einer fremden / Zeit für ein fremderes Immer / belebt und als stumm / vibrierender Mitlaut gestimmt».⁶⁵⁹ Questi versi si nutrono della lettura della *Geologie* di Lotze e di un altro volume, *Die Literaturen Indiens von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, di Helmuth von Glasenapp. Qui Celan legge di come l’anima della poesia si manifesti grazie a ciò che non viene detto, ma che tuttavia, proprio grazie al “tono” organizza una

⁶⁵⁷ Kluge, p. 798.

⁶⁵⁸ “Thon”, in *Grimm*, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=T06100>>, ultimo accesso: 28.09.2022.

⁶⁵⁹ NKG 100. Sull’argomento si veda anche la lettera di Celan a Johannes Bobrowski del 24.11.1959: «Was kann man in dieser Welt und dieser Zeit einem Brief (oder einem Gedicht) denn mitgeben als eben dies: ein Unausgesprochenes, eben noch ›Stimmhaftes‹, das, ach, so selbstverständlich ist?». Reinhart TGAHRT, *Johannes Bobrowski oder Landschaft mit Leuten. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs*, (Marbacher Kataloge 46), Marbach a. N. 1993, p. 425.

struttura dell'attesa, risuonando nell'orecchio attento del lettore. A pagina 158 del volume, acquistato da Celan già nel 1954, il poeta tratteggia a margine, con tripla linea, il seguente passo:

die Seele der wahren Poesie ist das Unausgesprochene, der <Ton> (dhvani), auf welchen sie gestimmt ist. Der Grad der Vollkommenheit einer Dichtung bestimmt sich deshalb danach, ob sie bei dem empfänglichen Hörer oder Leser neben den Vorstellungen, die in ihm das Wort des Dichters weckt, noch solche Gedanken hervorruft, die nicht mit Worten ausgedrückt wurden oder ausgedrückt werden können.⁶⁶⁰

Nel suo abbozzo del saggio radiofonico *Die Dichtung Ossip Mandelstamms*, Celan rende esplicita la natura di questa tensione tra detto e non detto, tra presenza e assenza, che le poesie di Mandel'stam recano impressa nelle fibre del dettato e nel tono della loro voce, in quel caratteristico «schmerzlich-stumme[s] Vibrato» percepibile ovunque: «in den Intervallen zwischen den Worten und den Strophen, in den <Höfen>, in denen die Reime und die Assonanzen stehen, in der Interpunktion».⁶⁶¹ Una tale vibrazione, che è la voce tremula di chi parla sulla soglia tra il suo «schon nicht mehr» e il suo «immer noch», è determinata dal tempo, dai diversi tempi in cui è calato il soggetto che scrive e, quindi, la poesia scritta, in cui risuonano

die Stunde und der Äon, der Herzschlag und die Weltuhr. Sie sprechen zueinander, treten zueinander – sie bleiben inkommensurabel. Dadurch entsteht im Gedicht jene Bewegtheit und Spannung, an der wir es erkennen: noch immer tritt Zeit hinzu, partizipiert Zeit. In einem solchen Zeithof stehen die Gedichte Ossip Mandelstamms.⁶⁶²

Con «Zeithof», termine husserliano cui abbiamo già accennato e che ricorre più volte negli appunti e nelle poesie di Celan, Husserl intende «l'estensione di un punto presente nella doppia direzione di passato e futuro», osserva Camilla Miglio, come il ricordo di una melodia sentita a un concerto.⁶⁶³ Celan utilizza il termine per descrivere l'«alone temporale» che circonda la poesia e

⁶⁶⁰ Helmuth VON GLASENAPP, *Die Literaturen Indiens von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Akademische Verlagsanstalt Athenaion, Potsdam 1929 (BPC, data di acquisto: 02.04.1954), p. 158. Nel *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, è approfondita la parentela con i termini di origine vedica e sanscrita *dhūniḥ* 'scrosciante, rumoreggiante, fragoroso' (*rauschend, brausend, tosend*), *dhvānati* 'tuona, suona' (*tönt*), dalla radice indoeuropea comune ricostruita come **dhyen-*, **dhun-* col significato di rimbombare, tuonare, risuonare (*dröhnen, tönen*). Cf. "Ton²", in *DWDS*, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/Ton#wb-2>>; ultimo accesso: 07.10.2022. Così anche nel Kluge, p. 798.

⁶⁶¹ Cf. Celan, *Die Dichtung Ossip Mandelstamms*: «Es ist dieses Spannungsverhältnis der Zeiten, der eigenen und der fremden, das dem Mandelstamm'schen Gedicht jenes schmerzlich-stumme Vibrato verleiht, an dem wir es erkennen». M 198s.

⁶⁶² TCAM 71.

⁶⁶³ «Qui è palese che l'intero fenomeno di ricordo, mutatis mutandis, ha esattamente la stessa costituzione che la percezione della melodia. Tale costituzione comporta, come nella percezione, un punto privilegiato: al «punto-ora»

di cui essa si impregna, come una spugna: «Gedichte sind poröse Gebilde»; «Das Gedicht } offen/porös, spongiös».⁶⁶⁴ Uno *Zeit-hof* è un'area recintata (*Gehöft*) e una corte (*Hof*), uno spazio circondato da mura o palizzate, un cerchio e un circondario (*Kreis, Bezirk*), uno spazio circolare delimitato, ma non chiuso, permeabile e relazionale, comunicante con l'esterno.⁶⁶⁵ Nello *Zeithof* della poesia il tempio proprio-altro degli eventi è "circoncluso" («circonclouté»⁶⁶⁶) in una forma unica e aperta, individuata e parlante la propria lingua, la lingua della propria cerchia, ossia di tutto ciò che partecipa al vortice temporale (originale, «ursprünglich», nella terminologia di Walter Benjamin) della poesia.

Tra il «Notscherben» e i «Tongefäß[e]» di *Weil du den Notscherben fandst* c'è stata, come abbiamo visto, un'inversione: dal coccio che esibiva l'urgenza e il bisogno di un'azione, all'azione stessa, poetica, che ha prodotto a fine componimento i vasi di terracotta, i quali, a propria volta, rimandano ai cocci dell'inizio, derivanti da loro. La lettura è sospinta da un moto circolare che in sette versi determina un'inversione simile a un'involuzione, che non procede semplicemente all'indietro, riconducendo al punto di partenza, ma si sposta in avanti su una traiettoria curvilinea che determina la ricostituzione, ovvero la nuova creazione di un intero, non conchiuso. La circolarità della poesia mima il movimento del pensiero stesso che dal presente del qui e ora ("forse è vero/ che *qui*", vv. 5-6), si avvicina (materialmente, corporalmente, linguisticamente) al passato ("la pace *informò* due popoli", v. 6), incontrando, di nuovo, il futuro nei vasi di terracotta (v. 7) che sono allo stesso tempo forme inedite e ri-attualizzate a partire dal singolo coccio, proveniente da un *hic et nunc* del passato (vv. 1-2), ritrovato affinché "oggi" si produca un effetto (vv. 3-4), in una catena di infiniti *Zeithöfe* che la poesia riapre e rimesta, riattiva attualizzandoli. Non stupisce che il meccanismo dell'inversione si sovrapponga poetologicamente all'immagine del cerchio, che attraversa tutta la poesia di Celan, dal *Frühwerk* allo *Spätwerk*,⁶⁶⁷ e che in una poesia di

[*Jetztpunkt*] della percezione corrisponde un punto-«ora» del ricordo. Percorriamo la melodia nella fantasia e «quasi» udiamo il primo suono, poi il secondo, e così via. Ogni volta, nel «punto-ora» c'è sempre un suono (o una fase di suono). I suoni anteriori non sono però cancellati nella coscienza. Con l'apprensione del suono che appare ora, quasi udito ora, si fonde il ricordo primario dei suoni or ora quasi uditi e l'aspettazione (protenzione) dei prossimi. Il punto-«ora» recupera nella coscienza un alone temporale [*Zeithof*] che consiste in una continuità di apprensioni di ricordo, mentre il ricordo complessivo della melodia consiste in un continuum di tali continui di alone temporale, e, quindi, di continui apprensionali del tipo descritto. [...] D'altra parte, la rimemorazione è rimemorazione presente essa stessa, originariamente costituita e, poi, appena stata. Essa si costruisce in un continuum di dati originari e ritenzioni e, insieme, costituisce (o, piuttosto, ri-costituisce) una oggettualità immanente o trascendente di durata (a seconda che sia diretta in senso immanente o trascendente)». Cito da Miglio, *Ricerca*, p. 103.

⁶⁶⁴ M 146, Nr 262.2 e TCAM 104.

⁶⁶⁵ Cf. Miglio, *Ricerca*, p. 94.

⁶⁶⁶ PC/ GCL 651.

⁶⁶⁷ Cf. ad esempio, una delle prime attestazioni nel finale di una poesia del *Frühwerk*, *Air*: «Keiner der Kreise/ hat uns erreicht./ Alles bleibt leise./ Alles bleibt leicht» (NKG 344), i "cerchi" nell'acqua de *Ich hörte sagen*: «Ich hörte sagen,

Atemwende, la prima scritta in una clinica psichiatrica, renda esplicita la precisa circostanza in cui il pensiero incontra e accomuna, accerchia Io e Tu in un «Denkkreis» dove dentro e fuori partecipano insieme al tempo dell'esistenza, contornata dalle parole della poesia.⁶⁶⁸

La poesia di cui si è appena detto si chiama *Irrennäpfe*, “ciotole di dementi” e stabilisce, sin dai primi versi, un legame tra i recipienti per i pasti di individui debilitati dagli stenti (figure ritornanti in *Die Ewigkeit* e *Oranienstrasse I*) e le affezioni causate dalla malattia mentale. Il cerchio è per Celan l'immagine dell'umano che si manifesta e scrive, resiste in mezzo a ciò che è vano, apparentemente vuoto di senso, come un cumulo di detriti, oppure *wahn-sinnig* e, quindi, escluso da qualsiasi cerchia (*Denkkreis*, *Freundeskreis*, etc.). *Kreis* è la figura poetologica che più somiglia al meridiano; è la traiettoria percorsa dall'Io che scrive e che parla nel *Meridian* («Ich bin, auch hier, in Ihrer Gegenwart, diesen Weg gegangen. Es war ein Kreis»⁶⁶⁹); è l'insieme infinito dei punti in cui si situa l'uomo, il cerchio di Keplero, come Celan riporta a Otto Pöggeler in una lettera non inviata del 29 agosto 1961: «Gott ist symbolisiert durch die Kugel. Der Schnitt durch die Kugel ist der Kreis; dieser bezeichnet den Menschen».⁶⁷⁰ E in un'altra poesia, l'ultima in cui ricorre la parola «Kreis», il cerchio ridiventa la forma finale, ricostituita a partire dai cocci di una percezione alterata dalla malattia mentale, dalla follia e dalla solitudine. *Es wird*, poesia “israelitica” – scritta per Ilana Shmueli il 13 dicembre 1969, al ritorno dall'unico viaggio di Celan a Gerusalemme – si apre, in effetti, su un recipiente invisibile, utopisticamente presagito nella sua funzionalità ultima, ottenuta in un tempo impossibile, non ora e non qui, ma attraverso una modalità certa, che è quella dell'Io che si alza e raccoglie i frantumi, unisce i puntini e traccia il cerchio magico della poesia («Das Gedicht beschreibt Kreise – Lebenskreise»⁶⁷¹), che è poi anche il bordo di un recipiente visto dall'alto, il vaso presagito in partenza:

«es sei/ im Wasser ein Stein und ein Kreis/ und über dem Wasser ein Wort,/ das den Kreis um den Stein legt» (NKG 67, vv. 1-4), oppure i «Kreise» di *Engführung* (v. 122 e 127).

⁶⁶⁸ Cf. “Appendice” n° 41.

⁶⁶⁹ TCAM 11.

⁶⁷⁰ Il passo recita: «Vielleicht darf ich Ihnen eine kleine «meridianhafte» Geschichte dazu erzählen? Als ich aus Darmstadt zurückkam, stieß ich in einem Sammelband über den Barock auf ein Kepler-Zitat. Es lautete ungefähr (ich zitiere aus dem Gedächtnis) so: «Gott ist symbolisiert durch die Kugel. Der Schnitt durch die Kugel ist der Kreis; dieser bezeichnet den Menschen. | Ja, es gibt wohl (und das hat wohl andere als literarische Gründe) Zusammenhänge. Kommunizierende Röhren und Gefäße, - es gibt ein (schwer zu «ortendes») Zueinander. Es gibt [...] die Liebe und ihre Behältnisse!». Non inviata, D 90.1.934. Cito da M 373-374.

⁶⁷¹ TCAM 121.

ES WIRD etwas sein, später,
das füllt sich mit dir
und hebt sich
an einen Mund

Aus dem zerscherbten
Wahn
steh ich auf
und seh meiner Hand zu,
wie sie den einen
einzig
Kreis zieht.⁶⁷²

Il *Krug* delineato in trasparenza dalle parole della prima strofa, il «Kreis» tracciato dalla mano nella strofa conclusiva, si completano nella prospettiva invertita dallo «zerscherbten/Wahn», dal punto di vista di un Io (folle?) che crea connessioni inaudite, interlinguistiche e figurative, come quella tra *Kreis* e *Krug*, che in russo si incontrano proprio nel sostantivo *круг* (*krug*), che si legge [кʁу:k], ma vuol dire *Kreis* e, cioè, “cerchio”, “giro”, “cerchia di amici” e “di uomini”, “anello”; esprimendo anche l’idea di una “stretta”, della “restrizione”, della possibilità di “restringere il campo” (сузить круг), di “cingere”, “avvicinare” e, persino, “citare”.⁶⁷³ Di questo alone semantico ed etimologico, di questo *Worthof* celaniano fondamentale, ci parla anche Camilla Miglio, che ha definito nel suo libro più recente l’arte della composizione celaniana e della citazione, ripetizione e ripresa, come un *Ricercar*, ripercorrendo la storia di questa parola come segue:

Ricercar, dal provenzale *cercar*, rumeno *cercà*, francese *chercher*; slavo *kragu*, anello; vedico *karl car*; sanscrito *c’akra*; greco *kirkos*; latino *circum*, avverbio che significa *attorno*; tardolatino *circare*, che significa andare attorno, quasi in cerchio, come fa chi vuol trovare qualcosa; ma camminano in cerchio anche i prigionieri e i pazzi. Nel *Ricercar* è inscritta la ricerca attorno a qualcosa e vi gira la ruota della ripetizione. E solo il rumeno, conservativo, nella sua natura di lingua periferica di enclave, attesta anche *cercetà*, dal tardo latino *circitare*: ingegnarsi a trovare ciò di cui si ha bisogno, che si desidera, o che si è smarrito. Nel rumeno si aggiunge dunque, etimologicamente, il significato di cercare nella memoria qualcosa di perduto e di cui si ha bisogno.⁶⁷⁴

⁶⁷² NKG 574.

⁶⁷³ Sulla citazione come gesto poetologico, si vedano anche Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, p. 282 e Barnert, *Mit dem fremden Wort*, p. 39.

⁶⁷⁴ Miglio, *Ricercar*, p. 70s.

E ancora:

Circitare è del resto un composto di *citare*, intensivo di *cieo* nelle sue diverse accezioni di: 1 muovere, mettere in movimento; 2 scuotere, agitare, sollevare; 3 eccitare, destare, animare, incitare, stimolare, suscitare; 4 invocare, far venire, chiamare in aiuto; 5 produrre, provocare, causare, generare; 6 chiamare per nome, da cui le espressioni *citus* (veloce), *sollicitus* (molto mosso, inquietato, impaurito da un pericolo), così come un'altra serie di verbi (*conciare, concitare, exciere, excitare, incitare, sollicitare, suscitare*).⁶⁷⁵

L'anima è sollecitata dall'Altro, da una co-incidenza, dall'incontro con un Tu, che in *Weil du den Notscherben fandst* è un pezzo di passato che ex-cita l'"idea poetica": quella «-i-» che aggiunta all'anagramma – che è una forma di "inversione" – di *Scherben*, produce lo *Schreiben*. Il rinvenimento, la *Erfindung*, innesca il moto circolare della creazione come ri-cerca e movimento del pensiero, vortice ricettivo e capiente, κίνησης poetologica che muove la mano del poeta che insegue la materia verbale, concreta e sonora (*Ton* e *Ton*), grigia come l'argilla (*tongrau*), corteggiandola e carezzandola, come un impasto di terra sul tornio («Drehscheibe»⁶⁷⁶), rotante come i ciottoli lungo il fianco di un monte (*Nacht*) o il motore di un giradischi, come il gesto meditativo della mano che disegna cerchi sul foglio, dito che insegue un pensiero sul bordo di un calice, ex-citando la mente. *Weil du den Notscherben fandst* unisce l'emergenza e la necessità, il bisogno di ripartire da un cocciato significativo per ripetere in avanti, invertendo produttivamente, nel nuovo impasto linguistico, la *figura* di pensiero e di poesia, vaso rotto e riaggregato (*figulus, fictor* ed *effigies*), che dai primordi di *Shevirat Ha-Kelim*, passando per la storia di *Hurban* e «in der Wüstung», riesca a esprimere attraverso un'est-etica della resistenza, l'u-topia di una pace-libertà di là da venire, anche se già "informata" e informante "due popoli", come Io e Tu: *fictura* aperta da fare e rifare in ogni nuovo attimo, dai recipienti al cocciato, da un cocciato ai recipienti, e da un recipiente all'altro, passando per la distruzione.

⁶⁷⁵ Ibidem.

⁶⁷⁶ «Drehscheibe» ("tornio") è una parola che Celan sottolinea in Behn (II, p. 21 e III, p. 91) proprio durante la gestazione di *Sprachgitter* (cf. *supra*, p. 193).

3. Conclusioni

Nell'ultimo capitolo del nostro lavoro, dedicato alla figura poetologica del recipiente nell'opera di Celan, abbiamo esaminato il rapporto tra vaso e coccio – anche questa figura di poesia e di pensiero – all'interno di alcuni componimenti risalenti a diverse fasi della carriera del poeta. Siamo partiti dall'analisi di una delle primissime attestazioni poetiche dell'autore, *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen*, attraverso la quale abbiamo potuto osservare l'origine di una particolare intenzione poetologica che proprio nella relazione tra «Scherben» e «Aschenkrüge» situa il fulcro attorno a cui la poesia si sviluppa, dirigendosi verso una fine che esibisce l'idea di un destino distrutto e ricostituito come i recipienti del verso 10, che hanno la funzione di raccogliere e ordinare e, dunque, di donare un senso (*Sinn e Richtung*) alle lacrime del soggetto («Zwar macht es ängstlich, hört man wie's zerbricht.../ Doch ists zu klar, damit es Tränen füge...»). La poesia mostra un esplicito intento poetologico: nelle immagini, nelle figure di suono, nella sintassi e nella morfologia delle parole, si esprime la fenomenalità di un dolore che “sgocciola”, tra verso e verso, “attaccandosi” all'orecchio-occhio di un Tu-lettore, raggiunto e destato, richiamato all'attenzione, come il soggetto del componimento dalle lacrime di rugiada. I cocci pre-figurano in *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen* la rottura dei vasi, urne di ceneri che giustificano lo spezzarsi del «Geschick» del Tu, che produce le lacrime attraverso cui viene, poi, ristabilita una coincidenza significativa (*Fügung*) e ri-tessuto l'ordito testuale. L'angoscia, il presagio, gli affetti e il dato biografico particolare che informano la poesia si legano insieme in un unico quadro esperienziale, in cui la sofferenza del singolo e la necessità della scrittura confluiscono, infine, e proprio tramite l'immagine dei vasi frantumati, nel più ampio quadro della transitorietà dell'esistenza umana.

«Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er bricht», recita un'antica espressione proverbiale tedesca, con cui si afferma il carattere effimero di ogni umano agire rispetto all'ineludibilità della morte. Come abbiamo ricostruito nel nostro breve excursus sul topos artistico-letterario della “brocca rotta”, il legame simbolico tra il corpo umano e il recipiente d'argilla si è imposto sin dall'antichità nell'immaginario popolare, influenzando, in primo luogo, la ritualità funebre di diverse culture europee e, in secondo luogo, l'iconografia e la letteratura moralista, fino a spopolare nel Settecento come motivo letterario in Francia e Germania e, in particolare nella poesia tedesca del diciannovesimo secolo. Attraverso il più celebre esemplare di brocca rotta della letteratura, *Der zerbrochene Krug* di Heinrich von Kleist, siamo, poi, tornati a Celan, osservando il modo in cui, con un paradossale contrappunto di *Gegenlicht*, prima («So lange geht der

zerbrochene Krug zum Brunnen, bis dieser versiegt ist»), e con tanta poesia successiva, ha letteralmente ribaltato l'immagine della tradizione. Il «Krug» è in frantumi, in questo *Spruch* “controluce” ma, nonostante ciò, esso continua a espletare la propria funzione: anche la brocca rotta è un recipiente, così come le «Scherben».

Di queste, abbiamo seguito il disfarsi e il ricomporsi nelle poesie di Celan da *Von Schwelle zu Schwelle* a *Sprachgitter*. Mediante alcune tracce di lettura rinvenute nel capitolo “Die Verflechtung von Erd- und Lebensgeschichte” del volume *Brockhaus Taschenbuch der Geologie*, posseduto da Celan, è stato possibile osservare come le poesie sorte in seno a tale lettura mettano in evidenza una processualità auto-generatrice, vòlta a liberare un certo tipo di discorso filosofico-teologico (Heidegger), ma anche storico-letterario (Walter Killy) sull'origine (*Ursprung*) della vita, della poesia e dell'opera d'arte in generale, dalle incrostazioni semantiche della metafisica occidentale. Attraverso la “precisione” delle scienze della terra, che indagano l'origine della vita dalla materia inorganica, le poesie *Die Halde*, *Flügelnacht* e *Nacht* ripropongono, performandolo, l'avvento della poesia davanti a un soggetto percipiente, grazie ai suoni, ai ritmi e alla fisicità delle immagini, materiale linguistico e detritico, di origine elastica come il pietrisco («Geröll») che in *Nacht* riproduce, a suon di cocci («Scherbenton»), uno scontro primordiale in cui si manifesta l'amore e si fa la poesia. La lingua “rovinata”, perché attraversata, ci dice Celan nel discorso di Brema, dal «furchtbares Verstummen» in cui è piombato l'umano, in seguito alle catastrofi del ventesimo secolo, è la lingua atomizzata (come le «harmonischen Krüge» di Ernst Jandl) di *Sprachgitter*, una lingua da indagare come un fenomeno reale e un oggetto geologico, al fine di scoprirne le stratificazioni e la potenzialità ri-generativa più autentica.

Gli sforzi cosmogonici di ri-creazione dal “nulla” che resta, e che può riportare le ceneri alla fenice e le rovine al tempio, seguono, come abbiamo visto, una traiettoria non pre-scritta, ma orientata verso la riappropriazione po-etica dello spazio poroso dell'umano. Questa logica viene sussunta in alcune poesie di *Fadensonnen* nell'ottica del misticismo ebraico e, in particolare, della cabala luriana, così come viene presentata da Gershom Scholem nei suoi scritti, che costituiscono un centro di grande interesse per Celan a partire dal periodo di gestazione di *Sprachgitter* e, in maniera più tangibile, nel 1967. L'ultima poesia analizzata nel nostro lavoro, *Weil du den Notscherben fandst*, è sorta nel contesto di un intenso confronto di Celan coi miti di creazione luriani che, come abbiamo visto, ruotano attorno a tre figurazioni principali, ossia *Tzimtzum*, o auto-eliminazione di Dio, *Shevirat Ha-Kelim*, la catastrofe della “rottura dei recipienti” e, infine, *Tikkun Olam*, la “riparazione del mondo” affidata all'agire etico del singolo individuo, che è letteralmente coinvolto nella ri-creazione, tramite il risanamento dei vasi, della potenza creatrice

primordiale e dell'intero cosmo. Ma la mistica ebraica non costituiva l'unica preoccupazione del poeta nella clinica dov'era ricoverato: gli indizi reperiti nella corrispondenza privata, la disposizione ciclica delle poesie, le piste lessicali e la presenza, nella poesia stessa, di una "pace" tra "due popoli", ci hanno permesso di leggere il movimento poetologico del finale di *Weil du den Notscherben fandst*, ricostitutivo e liberatorio insieme, anche nell'ottica dell'interesse del poeta per l'attualità storico-politica di Israele nel maggio 1967 e, cioè, agli albori della Guerra dei sei giorni.

Una volta ricostituito il contesto, ci siamo, poi, dedicati all'analisi testuale, coerentemente con la metodologia del nostro lavoro, ossia verificando ogni ipotesi ermeneutica nella fenomenalità del testo e alla luce della poetologia che si costituisce, facendosi nel testo stesso. Per quanto riguarda le immagini del "coccio" e dei "recipienti", abbiamo, perciò, osservato, da una parte, la centralità di queste immagini nella creazione del senso del componimento, che si apre e si chiude su di loro e abbiamo riflettuto, dall'altra, sulla ripresa stessa come gesto *poetologico*, riguardante, cioè, la logica che sottende la creazione e non la mera ripetizione di una singola immagine o metafora, in quanto *mot isolé*, tra una poesia e l'altra. In *Weil du den Notscherben fandst*, in particolare, il meccanismo poetologico fondamentale, applicato alle figure, è, come abbiamo mostrato, l'inversione produttiva del segno linguistico, che si verifica tra il «Notscherben» e i «Tongefäß[e]» e anche, sul piano diacronico, tra lo «Scherbenton» di *Nacht* e il «Notscherben» della poesia del 1967.

Questo meccanismo fa sì che la lettura, procedendo da cima a fondo e dal fondo raggiungendo la cognizione dell'inversione della parola *Not*, venga poi risospinta circolarmente verso l'inizio, riattraversando, cioè, tutti i tempi (verbal) che strutturano il senso del discorso, fino ad arrestarsi, *nuovamente* sui *Ton-gefäße*. L'esperienza ermeneutica risulta, infatti, grazie a questo modo di procedere intimamente ebraico, strutturalmente rinnovata dall'interno: per sussistere e avere senso, la poesia necessita di essere letta non soltanto da sinistra verso destra, ma da destra verso sinistra, lasciando intrudere nel tedesco una regola di lettura semitica che, forzando l'involuzione, libera, in realtà, tutte le forze generatrici della poesia. Concentrandoci, in seguito, sulle specificità linguistiche, sonore e materiche del *Ton*, considerando la storia delle sue stratificazioni semantiche e alcune occorrenze celaniane della parola, siamo poi giunti a constatare, anche attraverso alcune poesie successive a *Weil du den Notscherben fandst*, la prossimità poetologica delle immagini del "recipiente" e del "cerchio" (*Kreis*), che si riscontra sul piano tutto umano della processualità del fare poesia. Come l'argilla modellata sul tornio, il pensiero poetico è ri-cercato sul bordo di un bicchiere in *Es wird*, segno tracciato dalla mano di un Io che, proprio

dai cocci di un «Wahn» che reca l'accento acuto dell'oggi, si rialza e forma il cerchio della poesia. Su quest'ultima *Denkfigur* celaniana abbiamo concluso il terzo capitolo del nostro lavoro che, da *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen a Weil du den Notscherben fandst*, ha inteso mostrare la logica ri-generativa che tiene insieme, creandolo di volta in volta, il senso del grano di terra in rapporto all'impasto di argilla, del frammento rispetto al vaso e della singola parola («Einzelwort», «mot isolé») nel sistema relazionale della poesia.

CONCLUSIONE

I tre capitoli del nostro studio ci hanno permesso di tracciare un percorso tematico e cronologico all'interno dell'opera di Celan, attraverso il quale abbiamo indagato differenti aspetti di una questione riguardante, da una parte, il rapporto tra il testo e la singola immagine nel processo ermeneutico e, dall'altra, le specificità delle immagini dei recipienti in quanto *figure poetologiche*. Abbiamo scelto i recipienti come oggetto del nostro lavoro per diversi motivi: innanzitutto perché «Krug», «Urne», «Becher», «Gefäß» sono tra le parole più ricorrenti nelle poesie di Celan, dal *Frühwerk* in poi, sebbene la critica non le abbia considerate se non ai primordi, subito dopo la pubblicazione di *Mohn und Gedächtnis* (Schwarz, Neumann, Rühmkorf), e secondo una prospettiva derivata in maniera acritica dagli approcci della comparatistica di Hugo Friedrich (*Die Struktur der modernen Lyrik*) e Gustav René Hocke (*Die Welt als Labyrinth. Manie und Manierismus in der Europäischen Kunst und Literatur*), in voga negli anni Cinquanta, che non si confaceva alle proprietà estetiche dell'oggetto di studio. A partire da allora e fino ai casi più recenti (Bekker), i recipienti sono stati oggetto di indagini tematiche e lessicali, volte a isolare un *Krugmotiv* sovraordinato rispetto alle singole manifestazioni testuali e in base al quale poter operare in maniera indifferenziata sostituzioni metaforiche del tipo: «Krug» – «Ort der Schatten» – «Tod» (Neumann). Tali studi hanno costituito un terreno fertile per le critiche e le stroncature – ma talvolta anche per gli scritti di plauso – piovute sulle prime pubblicazioni dell'autore e basate su attacchi diretti a immagini singole come triti rimasugli di un passato lirico da superare (Rühmkorf), o come prove filologiche per dimostrare filiazioni e operazioni di plagio nel contesto del caso Goll (Abel, etc.).

Come dimostrò già Peter Szondi nelle sue *Celan-Studien* (1972), queste derive interpretative non rendono merito alla complessità della poesia e delle stesse figure celaniane, che sono da leggersi come fenomeni relazionali immanenti al testo, il quale si fonda su una logica inscindibile dalle intenzioni poetiche e dall'esistenza storica dell'autore. In considerazione di ciò, abbiamo, pertanto, adottato una metodologia di ricerca che ci permettesse di studiare ogni "singola" immagine dentro al suo contesto, proponendo, cioè, una serie di letture integrali di testi scelti, all'interno dei quali poter verificare filologicamente le nostre ipotesi, definite di volta in volta in base alle circostanze storico-biografiche entro cui è sorto il testo in questione, alla luce delle interpretazioni già esistenti, oppure proponendo nuovi confronti critici con motivi e topoi della tradizione, in base ai quali poter valutare la specificità della ricerca poetica celaniana. In ognuna delle letture proposte siamo riusciti a ricostruire il profilo poetologico dei rispettivi

recipienti coinvolti, non *mots isolés* né metafore (pure, surrealiste, o moderniste), ma *figure di pensiero* dinamiche (Benjamin), auto-riflessive e ricorrenti, perché costantemente ri-attualizzate secondo l'angolo di inclinazione dell'esistenza del poeta nei diversi momenti della propria carriera.

Nel primo capitolo abbiamo proposto, nello specifico, un'interpretazione della poesia *Ferne*, che ci ha permesso di osservare le dinamiche testuali operanti anche in altri componenti del *Frühwerk* e, in particolare, in quelli che più esplicitamente esibiscono l'immagine del «Krug». Quanto è emerso ci ha consentito di identificare alcune figure che, pur alludendo a un universo di senso esterno al poema, come quella del *Tränenkrüglein*, sono in grado di imporsi, in ultima istanza, per la concretezza con cui partecipano alle interazioni umane, esibite nella semantica e nella struttura dei testi, che costituiscono il cuore della poetica dialogica dell'opera giovanile, basata sull'interazione empatica tra due soggetti, uno dei quali, l'Io lirico, si fa di volta in volta portavoce di un processo di attraversamento condiviso del dolore, culminante nella presa di parola. Questo tipo di intenzione poetologica, che permane nel periodo post-czernowitziano e fino a *Mohn und Gedächtnis*, ci ha portato a riflettere sul rapporto, già evidenziato da alcuni studi recenti (Ryland) tra la metafora surrealista dei “vasi comunicanti”, assunta a principio morale e politico in André Breton (*Les Vases communicants*) e le immagini celaniane dei recipienti. Proprio l'atto comunicativo in quanto modello poetologico immanente («Es gibt kommunizierende Gefäße»), scandito da una temporalità *à deux*, impedisce alla metafora surrealista in quanto tale di sussumere al livello teorico la poetica dialogica celaniana. Come abbiamo visto, il rapporto intimo e memoriale, amoroso ed erotico con un Tu femminile oppure amicale, tra sodali-poeti, strutturante nella raccolta del 1953, si bagna, in effetti, sia dell'accento “acuto dell'oggi”, sia di quello “grave della storia”, sollevando, proprio grazie all'esemplare polisemia delle figure dei recipienti, le più scottanti questioni etiche, antropologiche e teodicali del Secondo dopoguerra, così come le abbiamo incontrate durante la lettura de *Die Krüge e Zähle die Mandeln*.

Nel secondo capitolo del nostro lavoro abbiamo analizzato alcune poesie appartenenti alle raccolte *Von Schwelle zu Schwelle* e *Fadensonnen*, passando per una breve parentesi riguardante *Sprachgitter* e ponendo l'accento sulla particolare dinamica poetologica del *travaso* come gesto poetico ed esistenziale, delineantesi in alcune poesie esemplari, e specialmente in *Assisi* e *Die Ewigkeit*. Abbiamo constatato come la “comunicazione” tra recipienti, resa visibile attraverso il versamento e la raccolta di liquidi o materiali pulviscolari, non si intenda, anche qui, come un principio fisso e immutabile, ma si renda percepibile ogni volta tra due persone, entità o circostanze storiche distinte, così come tra due momenti di una vita (*Zeithofe* husserliani), tra i quali si instaura

un dialogo e una coincidenza consapevole, una *ripresa* (Kierkegaard) determinata dalle leggi interiori del singolo individuo. Dalla letteralità del travaso in *Assisi* («Füll die Krüge um»), abbiamo, perciò, indagato il significato di altri travasi, intermittenti ma ininterrotti, tra vita e poesia, testi e avantesti, a ridosso della scrittura di *Mittags* e *Die Ewigkeit*. Analizzando quest'ultima e tenendo conto del contesto biografico, delle tracce di lettura rinvenute nei volumi della biblioteca di Celan, e di un particolare *Konzept* riguardante l'attualità della cultura etrusca nelle varie fasi genetiche della poesia, abbiamo potuto osservare come l'immagine poetica sia sottomessa, tanto da un punto di vista paradigmatico ed esterno al testo, quanto all'interno del testo stesso, attraverso specifiche figurazioni di versamenti e travasi, al giogo di continue riattualizzazioni. Queste impediscono di definire in maniera stabile e definitiva la natura cangiante dell'immagine, che risulta, in questo modo, coerentemente con le intenzioni dell'autore, radicalmente *déjouée*.

L'ultimo capitolo del presente lavoro, che abbiamo dedicato alle immagini dei cocci («Scherben») nelle poesie del *Frühwerk*, di *Sprachgitter* e *Fadensonnen*, ci ha consentito di tracciare un percorso ermeneutico che approfondisce con sfumature essenziali il nostro discorso sui recipienti in Celan. A partire dall'analisi di *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen*, abbiamo osservato il dipanarsi delle immagini dei recipienti in frantumi in alcune poesie giovanili, interrogandoci sul rapporto che queste intrattengono coi topoi di lunga durata nella tradizione poetica occidentale, dall'incontro al pozzo di matrice biblica, all'idillio pastorale, all'iconografia della ragazza con la brocca rotta. Come abbiamo potuto osservare, di questo motivo letterario e popolare («Der Krug geht solange zum Brunnen bis er bricht»), che allude alla caducità della vita umana, alla crucialità di un momento topico, spesso legato alla perdita dell'innocenza, oppure alla morte, resta a malapena traccia nella poesia di Celan. Il poeta motiva, infatti, le immagini dei cocci attraverso una riflessione personale nutrita di tradizioni e storie parallele, che spaziano dai miti di creazione della cabala luriana alle funzionalità dei recipienti funerari nelle civiltà antiche. Mettendo in luce i numerosi processi generativi, imprestati al mondo della geologia e della biologia, che hanno informato la poetica dei “detriti” di *Sprachgitter*, di capitale importanza per lo sviluppo dell'opera celaniana più matura, abbiamo poi mostrato, nell'ultima tappa del nostro lavoro, come questi processi si leghino, in *Weil du den Notscherben fandst* (*Fadensonnen*), a un discorso ancor più profondamente pregno di una riflessione poetologica incentrata sull'“origine”. In un unico movimento originario, tutto il materiale significativo del testo (sotto ogni aspetto figurativo-linguistico-ritmico) si raccoglie in un momento (storico-biografico) cruciale, giustificando il verificarsi dell'ultimo fenomeno poetologico osservato, ossia, dell'inversione

prodotta in seno alle parole dei recipienti, che da una presunta compiutezza finale (*Tongefäße*), rimandano a una rottura “originaria”, che si intra-vede nel coccio del primo verso (*Notscherben*) e nella «Wüstung», nel cosmo luriano e nell’inaudita presenza dell’ebraico nel tedesco, che rimescola le forme e apre i significati, aprendo allo stesso tempo la lettura all’utopia di una nuova e di sempre nuove sfide ermeneutiche, che ripartano di volta in volta dal coccio di “emergenza” che richiama l’attenzione, come un *mot isolé*, chiedendo di essere redento dall’interno del pensiero che lo ha concepito, che lo ha fatto-poesia.

APPENDICE

Antologia

I. Frühe Gedichte

1

Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen,
da tausend Blätter hin zu dir ihr leis-
hinübertriefend Heimweh weiterstrählen...

Die höher schwiegen, greifen in den Kreis
Um dein Gehör und stören aus den Lehnen
Den Schlummer deiner Einsamkeit im Weiß.

Denn alles Spinnen ist heut klar im Licht;
Und gläsern haben Falter Züge
In Fahrt gesetzt in dein Geschick, das nicht

die Scherben kannte und die Aschenkrüge.
Zwar macht es ängstlich, hört man wie's zerbricht...
Doch ists zu klar, damit es Tränen füge...

2

FINSTERNIS

Die Umen der Stille sind leer.

In Ästen
staut sich schwarz
die Schwüle sprachloser Lieder.

Die Pfähle der Stunden
tasten stumpf nach einer fremden Zeit.

Ein Flügelschlag verwirbelt.

Den Eulen im Herzen
tagt Tod.
In deine Augen stürzt Verrat –
Mein Schatten ringt mit deinem Schrei –
Der Osten raucht nach dieser Nacht. . .
Nur Sterben
sprüht.

3

Weiß sind die Tulpen: neige dich über mich.
Die Nacht tauscht Wind für fächernde Hände ein.
Sag:
es werden die Falter schwärmen?
Sag:
mein Mund wird der einzige Kelch sein?
Und du schließt die Augen vor rosigem Schimmer?
Sag?

Denn diesmal – fühlst du? – läßt dich mein Arm nicht mehr
in die Welt . . .

Weiß sind die Tulpen: neige dich über mich!

4

Hellgelb der Fernen. An Blättern
rätselt der Abend mit schlummerndem Finger,
löst in den Bildern der Gärten
das späte Gestirn deiner Nacht.
Trau ihm nicht. Meide ihn.
Über das Tor
schwärmen die Dohlen den lautlosen Büschen zu.
Hellgelb der Fernen . . . welchem Zwielficht
weicht unsre Stunde aus? Dieselben Wunder
wenden sich fort nun und tasten
blau die schillernde Trunkenheit ab:
aus niemandes Becher
trank ich das Gift.
Doch irr von dem Schlaftrunk der Riesen,
raub ich den schimmernden Käfern das Augenlicht.

5

WALD

Im Efeu, im Immergrün
will wieder dein Schimmer blühen.
Bald ist es trüber hier:
falt ich mich über dir?

Es zündet das Regenlicht
den Fluch nicht, den Segen nicht . .
Kelch, der sich stumm erhellt:
welchem die Schlummerwelt?

Die ich von den Hügeln trag
erlosch mir vom Flügelschlag . .

Riefen die Farne sie?
Triefen und tarnen sie . . .

Im Efeu, im Immergrün
will wieder dein Schimmer blühen.
Bald ist es trüber hier;
falt ich mich über dir?

6

LAUTLOSE, Liebliche, Leichte:
den knospenden Fernen beichte.

– Ich habe verschüttet die Nacht aus dem Krug.
– Es war nicht Nacht darin genug.

– Ich habe die purpurnen Gräser geknickt.
– Es hat ja das Männlein im Monde genickt.

– Ich habe die glimmenden Glocken gequält.
– So hat es der einsame Glöckner gewählt.

– Ich ließ zwei sinkende Hände versprühen.
– Es werden die klimmenden Fäuste blühen.

7

SAITENSPIEL

Knüpfte, mein Finger, Brand
in die Harfe, in ihr Haar.

Die Stille nicht, nicht deine Hand
löschen das Dunkel im Faltenband. . .

Denk wie der Seidelbast war.

In den Krügen häufen die Stunden Schuld.

(Schlummerlied – was es verschweigt?
Spiegel – wem er dich zeigt?
Sternbild – wohin es steigt?)

Doch ein Traum, ein Traum braut Tumult.

Diese Nacht wird mein Herzschlag sein.
Das Schneewehn mein Blut.

Schlägst du darüber dein
Augenlid, Ruth?

8

STUNDENWECHSEL

Im Glas des Herzens seltsam grünen Schweiß,
versäumt mein Mund den Schluck vom letzten Wein?
›Was innen zittert – heb es und befreis,
und wieg, und wiege es nicht ein!‹

Der Nacht sind die Kobolde nackt entsprungen.
(Um zu erzählen, wie die Tränenkette würgt?)
Sie haben an der Herzwand lang gerungen,
und für die Zeit mit ihrem Blut gebürgt . . .

Die Stunde aber überholt sie, unbekümmert,
daß sie statt Flammen Rosenkränze zähle . . .
Und aus den Krügen, die ihr Schritt zertrümmert,
taucht in dein schwarzes Auge meine Seele.

9

WELT IN DEINEN BLICK ZU BANNEN,

strahlt mein Aug vom leisen Wind,
trieb ich Beile in die Tannen,
schürft ich, wo die Schätze sind,

riß ich Falken aus den Flügen,
stampft ich Hütten in den Staub,
schöpft ich Wasser mit den Krügen,
rauscht ich lange mit dem Laub,

hing ich mich an fremde Schritte,
hüllt ich mich in buntes Tuch,
zog ich durch der Nebel Mitte,
löst ich mich in Wohlgeruch –

Aber erst entstellt
schweig ich – und bin Welt?

10

FERNE

Der schwarze Brunnen und nicht mehr dein Auge
hält den gefangen, der dir so entrückt.
Die schwere Welt versucht mit trüber Lauge,
ob ihm das Wunder seiner Hände glückt.

Der blinde Vogel aus dem blassen Abend
legt ihm der Sehnsucht Perlen um den Hals,
daß er, sich mit der Nacht im Tag vergrabend
der Welt entwelkt des süßen Wundenmals.

Du warst das Leben und der fremde Wein,
in den ich weiß Holunderzweige senkte . . .
Wie schläft man unter dem Holunder ein?

Die Seele hängt sich an die leere Zahl. . .
O Mond, der Nacht verklärtes Muttermal:
wo blieb der Krug, den ich mit Tränen kränkte?

11

AUBADE

Im Dunkel nur bekenn ich mich zu dir.
In deinen Hörnern aber häuft sich Helle.
Die Morgenröte wittern wie ein Tier
dein Aug und meines vor der Tränenschwelle.

Du überspringst die Stunde, die jetzt schlug.
Wir knien nun und können weinen...
Von Kummer ist schon übertoll mein Krug –
Und deine Tränen fließen auch in meinen.

Du nennst, ein Finstrier in den Rosenbränden,
das Dunkel Drüben und die Helle Hier...
Bis dir mein Herz verflackert in den Händen...
Im Dunkel nur bekenn ich mich zu dir.

12

AEQUINOCTIUM

»Und in den Nächten, süß vom Herbstgestirn,
wird mein Herz stürzen, deines aber schweben;
dein Weg sich klären, meiner sich verwirren,
mein Aug verlöschen, deines sich beleben;

die Blüte trocknen und die Wurzel blühen;
der Berg sich auftun und die Schlucht sich schließen,
ein Arm versagen, einer sich bemühen,
ein Maß sich leeren, eines überfließen;

mein Traum versickern und dein Traum sich staun,
die Träne reden und die Träne schweigen,
mein Blut nicht glauben und dein Blut vertraun,
mein Mund sich weigern und dein Mund sich neigen . . .«

»Ach, dieser Nacht gehört von deinen Sternen keiner?«

»Sie warten bis dein Krug sich füllt wie meiner.«

13

SCHLAFLOSIGKEIT

Über die Stoppelfelder der Nacht
weh ich eigensinnig hin in dein Bereich.

Der von den Türmen rief, ist umgebracht.
Mir leuchtet Gram und vor dir bin ich gleich.

Es ist schon Dickicht, wo ich Schwüle stifte.
Hat keiner Macht, den Herzschlag zu verringern?
Ich weiß die Sprüche und du weißt die Gifte.
Der Kelch für beide grünt in meinen Fingern.

14

BEIM WEIN

Possen von Gauklern und leichten Gesellen
bietet mein Blut der beseligten Maid.
Lächelnd bedrängen sie Klänge und Wellen;
Kaum noch verbirgt sie den süßen Bescheid.

Kind, wenn dich nun über irdenen Krügen
leuchtend ein luftiger Zauber berückt,
weiß ich dich scheu meinem Willen genügen,
heiß schon von spielender Säumnis beglückt...

Spannt nicht die Hand den versunkenen Fächer,
dass ich dich, Fremde, versonnen verlier?
Was meine Schwermut gelöscht hat im Becher,
brennt und gebärdet sich riesig an dir.

15

KLAGE

Ausgetauscht an jedem Abend bricht
dein Gesicht verborgen aus den Händen;
ich erreich dich einzig an den Enden,
wo du schmal geblieben bist und schlicht.

So bin ich dir manchmal nah und fang
mit den Fingern eine flüchtige Gebärde,

die du ausgestreut auf eine fremde Erde,
fern von uns und unserm Rosenhang...

Ach, wie hast du jeden Atemzug vertan!
Wie zerbrach dir jeder schon im Fluge!
Und wie hätt ich ihn gefasst in meinem Krüge-
und nun reicht er, knapper, keinen Feuerspan...

Und wie wär dein Atem hell geblieben...
und nun spielst du, stumm, ein taubes Spiel...
O wie unsre Träume flammend trieben!
Kind, wie fiel dein Wandeln! Fiel, zerfiel...

16

MÜDIGKEIT

Jenes Licht, die Welt der Käfer
stürzt vorbei an meiner Hand.
Meine Freunde, meine Schläfer:
wohin sinkt mein rotes Land?

Du, Versunkenheiten alle
sammelnd in dem großen Krug,
sieh nicht hin, wie ich zerfalle
in die Tiefe, die mich trug.

In der Welt aus Rausch und Reben,
der ich dien und nicht mehr taug,
bleibt dein braunes Haar mein Leben,
und mein Tod dein grünes Aug.

II. Der Sand aus den Urnen

17

AM BRUNNEN

Wie heb ich sag, auf brüchigen Gelenken
den Krug voll Nacht und Übermaß?
Versonnen ist dein Aug von Angedenken;
von meinem Schritt versengt das hohe Gras.

Wie dir das Blut, wenn Sterne es befiehl,
ward mir die Schulter einsam, weil sie trug.
Blüht *du* der Art von wechselnden Gespielen,
lebt *sie* der Stille aus dem großen Krug.

Wenn sich die Wasser dir und mir verfinstern,
sehn wir uns an – doch was verwandeln sie?
Dein Herz besinnt sich seltsam vor den Ginstern.
Der Schierling streift mir träumerisch die Knie.

18

MOHN

Die Nacht mit fremden Feuern zu versehen,
die unterwerfen, was in Sternen schlug,
darf meine Sehnsucht als ein Brand bestehen,
der neunmal weht aus deinem runden Krug.

Du musst der Pracht des heißen Mohns vertrauen,
der stolz verschwendet, was der Sommer bot,
und lebt, dass er am Bogen deiner Brauen
errät, ob deine Seele träumt im Rot.

Er fürchtet nur, wenn seine Flammen fallen,
weil ihn der Hauch der Gärten seltsam schreckt,
daß er dem Aug der süßesten von allen
sein Herz, das schwarz von Schwermut ist, entdeckt.

19

DIE SCHWELLE DES TRAUMES

Mit schwieligen Händen liest du mir auf die Körner der Stille.
Es war meine Seele ihr Sieb, gefüllt sind nun siebenzehn Krüge:
die Stadt, wo du weilst über Nacht. Im Fenster schwankt die Kamille:
ich aß hier zu Abend vom Staub ihrer Blüte...Erträge

auch sie dieses Schweigen wie du? Und sind nicht zwei Schwestern zuviel?
Ich geh noch vors Haus zu forschen nach Wasser im Sande:
leer blieb der letzte, der achtzehnte Krug, dem die Blume der Wiesen entfiel.
Wie seltsam dahingilbt dein Haar! Ich löse die blaue Girlande.

20

AM LETZTEN TOR

Herbst hab ich in Gottes Herz gesponnen,
eine Träne neben seinem Aug geweint...
Wie dein Mund war, sündig, hat die Nacht begonnen.
Dir zu Häupten, finster, ist die Welt versteint.

Fangen sie nun an zu kommen mit den Krügen?
Wie das Laub verstreut, ist vertan der Wein.
Missest du den Himmel mit den Vogelzügen?
Lass den Stein die Wolke, mich den Kranich sein.

DAS EINZIGE LICHT

Die Lampen des Schreckens sind hell, auch im Sturm.
 Am Kiel der laubigen Kähne nahen sie kühl deiner Stirn;
 du wünschst, sie zerschellten an dir, denn sind sie nicht Glas?
 Du hörst auch schon triefen die Milch, daß du trinkst aus den
 Scherben
 den Saft, den im Schlaf du geschlürft aus den Spiegeln des Winters:
 es ward dir das Herz voller Flocken, es hing dir das Aug voller Eis,
 die Locke quoll dir von Meerschaum, sie warfen mit Vögeln nach
 dir . . .
 Dein Haus ritt die finstere Welle, doch barg es ein Rosengeschlecht;
 als Arche verließ es die Straße, so wardst du gerettet ins Unheil:
 O weiße Giebel des Todes – ihr Dorf wie um Weihnacht!
 O Schlittenflug durch die Luft – doch du kehrtest zurück,
 erklimmst als ein Knabe den Baum, dort hältst du nun Ausschau:
 es schwimmt jene Arche noch nah, doch füllen die Rosen sie ganz,
 doch eilen die Kähne heran mit den flackernden Lampen des
 Schreckens:
 vielleicht, daß die Schläfe dir birst, dann springt ihre Mannschaft
 an Land,
 dann schlägt sie die Zelte hier auf, dann wölbt sich dein Schädel
 zu Himmeln –
 es quillt dir die Locke von Meerschaum, es hängt dir voll Flocken
 das Herz.

III. Mohn und Gedächtnis

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 blühn, 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.

23

Nachts ist dein Leib von Gottes Fieber braun:
mein Mund schwingt Fackeln über deinen Wangen.
Nicht sei gewiegt, dem sie kein Schlaflied sangen.
Die Hand voll Schnee, bin ich zu dir gegangen,

und ungewiß, wie deine Augen blaun
im Stundenrund. (Der Mond von einst war runder.)
Verschluchzt in leeren Zelten ist das Wunder,
vereist das Krüglein Traums – was tuts?

Gedenk: ein schwärzlich Blatt hing im Holunder –
das schöne Zeichen für den Becher Bluts.

24

MARIANNE

Fliederlos ist dein Haar, dein Antlitz aus Spiegelglas.
Von Auge zu Aug zieht die Wolke, wie Sodom nach Babel:
wie Blattwerk zerpfückt sie den Turm und tobt um das
Schwefelgesträuch.
Dann zuckt dir ein Blitz um den Mund – jene Schlucht mit den
Resten der Geige.
Mit schneeigen Zähnen führt einer den Bogen: O schöner tönte das Schilf!
Geliebte, auch du bist das Schilf und wir alle der Regen;
ein Wein ohnegleichen dein Leib, und wir bechern zu zehnt;
ein Kahn im Getreide dein Herz, wir rudern ihn nachtwärts;
ein Krüglein Bläue, so hüpfest du leicht über uns, und wir schlafen . . .
Vorm Zelt zieht die Hundertschaft auf, und wir tragen dich
zechend zu Grabe.
Nun klingt auf den Fliesen der Welt der harte Taler der Träume.

25

Die Hand voller Stunden, so kamst du zu mir – ich sprach:
Dein Haar ist nicht braun.
So hobst du es leicht auf die Waage des Leids, da war es schwerer
als ich . . .
Sie kommen auf Schiffen zu dir und laden es auf, sie bieten es feil
auf den Märkten der Lust –
Du lächelst zu mir aus der Tiefe, ich weine zu dir aus der Schale, die
leicht bleibt.
Ich weine: Dein Haar ist nicht braun, sie bieten das Wasser der See,
und du gibst ihnen Locken . . .
Du flüsterst: Sie füllen die Welt schon mit mir, und ich bleib dir
ein Hohlweg im Herzen!
Du sagst: Leg das Blattwerk der Jahre zu dir – es ist Zeit, daß du
kommst und mich küssest!
Das Blattwerk der Jahre ist braun, dein Haar ist es nicht.

26

DAS GEHEIMNIS DER FARNE

Im Gewölbe der Schwerter besieht sich der Schatten laubgrünes Herz.
Blank sind die Klingen: wer säumte im Tod nicht vor Spiegeln?
Auch wird hier in Krügen kredenzt die lebendige Schwermut:
blumig finstert sie hoch, eh sie trinken, als wär sie nicht Wasser,
als wär sie ein Tausendschön hier, das befragt wird nach dunklerer Liebe,
nach schwärzerem Pfühl für das Lager, nach schwererem Haar...

Hier aber wird nur gebangt um den Schimmer des Eisens,
und leuchtet ein Ding hier noch auf, so sei es ein Schwert.
Wir leeren den Krug nur vom Tisch, weil uns Spiegel bewirten:
einer springe entzwei, wo wir grün sind wie Laub!

27

DER SAND AUS DEN URNEN

Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens.
Vor jedem der wehenden Tore blaut dein enthaupteter Spielmann.
Er schlägt dir die Trommel aus Moos und bitterem Schamhaar;
mit schwärender Zehe malt er im Sand deine Braue.
Länger zeichnet er sie als sie war, und das Rot deiner Lippe.
Du füllst hier die Urnen und speisest dein Herz.

28

DIE KRÜGE

An den langen Tischen der Zeit
Zechen die Krüge Gottes.
Sie trinken die Augen der Sehenden leer und die Augen der Blinden,
die Herzen der waltenden Schatten,
die hohle Wange des Abends.
Sie sind die gewaltigsten Zecher:
Sie führen das Leere zum Mund wie das Volle
Und schäumen nicht über wie du oder ich.

29

So schlafe, und mein Aug wird offen bleiben.
Der Regen füllt' den Krug, wir leerten ihn.
Es wird die Nacht ein Herz, das Herz ein Hälmlein treiben –
Doch ists zu spät zum Mähen, Schnitterin.

So schneeig weiß sind, Nachtwind, deine Haare!
Weiß, was mir bleibt, und weiß, was ich verlier!
Sie zählt die Stunden, und ich zähl die Jahre.
Wir tranken Regen. Regen tranken wir.

30

So bist du denn geworden
wie ich dich nie gekannt:
dein Herz schlägt allerorten
in einem Brunnenland,

wo kein Mund trinkt und keine
Gestalt die Schatten säumt,
wo Wasser quillt zum Scheine
und Schein wie Wasser schäumt.

Du steigst in alle Brunnen,
du schwebst durch jeden Schein.
Du hast ein Spiel ersonnen,
das will vergessen sein.

31

ZÄHLE DIE MANDELN

Zähle die Mandeln,
zähle, was bitter war und dich wachhielt,
zähl mich dazu:

Ich suchte dein Aug, als du's aufschlugst und niemand dich ansah,
ich spann jenen heimlichen Faden,
an dem der Tau, den du dachtest,
hinunterglitt zu den Krügen,
die ein Spruch, der zu niemandes Herz fand, behütet.

Dort erst tratest du ganz in den Namen, der dein ist,
schrittst du sicheren Fußes zu dir,
schwangen die Hämmer frei im Glockenstuhl deines Schweigens,
stieß das Erlauschte zu dir,
legte das Tote den Arm auch um dich,
und ihr ginget selbdritt durch den Abend.

Mache mich bitter.
Zähle mich zu den Mandeln.

IV. Von Schwelle zu Schwelle

32

IM SPÄTROT

Im Spätrot schlafen die Namen:
einen
weckt deine Nacht
und führt ihn, mit weißen Stäben entlangastend
am Südwand des Herzens,
unter die Pinien:
eine, von menschlichem Wuchs,
schreitet zur Töpferstadt hin,
wo der Regen einkehrt als Freund
einer Meeresstunde.
Im Blau
spricht sie ein schattenverheißendes Baumwort,
und deiner Liebe Namen
zählt seine Silben hinzu.

33

ASSISI

Umbrische Nacht.
Umbrische Nacht mit dem Silber von Glocke und Ölblatt.
Umbrische Nacht mit dem Stein, den du hertrugst.
Umbrische Nacht mit dem Stein.

Stumm, was ins Leben stieg, stumm.
Füll die Krüge um.

Irdener Krug.
Irdener Krug, dran die Töpferhand festwuchs.
Irdener Krug, den die Hand eines Schattens für immer verschloß.
Irdener Krug mit dem Siegel des Schattens.

Stein, wo du hinsiehst, Stein.
Laß das Grautier ein.

Trottendes Tier.
Trottendes Tier im Schnee, den die nacktste Hand streut.
Trottendes Tier vor dem Wort, das ins Schloß fiel.
Trottendes Tier, das den Schlaf aus der Hand frißt.

Glanz, der nicht trösten will, Glanz.
Die Toten – sie betteln noch, Franz.

V. Sprachgitter

34

Nacht

Kies und Geröll. Und ein Scherbenton, dünn,
als Zuspruch der Stunde.
Augentausch, endlich, zur Unzeit:
bildbeständig,
verholzt
die Netzhaut –:
das Ewigkeitszeichen.
Denkbar:
droben, im Weltgestänge,
sterngleich,
das Rot zweier Münder.
Hörbar (vor Morgen?): ein Stein,
der den andern zum Ziel nahm.

VI. Die Niemandrose

35

EINIGES HANDÄHNLICHE,
finster,
kam mit den Gräsern:
Rasch – Verzweiflungen, ihr
Töpfer! –, rasch
gab die Stunde den Lehm her, rasch
war die Träne gewonnen –:
noch einmal, mit bläulicher Rispe,
umstand es uns, dieses
Heute.

36

ICH HABE BAMBUS GESCHNITTEN:
Für dich, mein Sohn.
Ich habe gelebt.

Diese morgen fortgetragene
Hütte, sie
steht.

Ich habe nicht mitgebaut: du
weißt nicht, in was für
Gefäße ich den

Sand um mich her tat, vor Jahren, auf
Geheiß und Gebot. Der deine
kommt aus dem Freien – er bleibt
frei.

Das Rohr, das hier Fuß faßt, morgen
steht es noch immer, wohin dich
die Seele auch hinspielt im Ungebundenen.

37

DIE SILBE SCHMERZ

Es gab sich Dir in die Hand:
ein Du, todlos,
an dem alles Ich zu sich kam. Es fuhren
wortfreie Stimmen rings, Leerformen, alles
ging in sie ein, gemischt
und entmischt
und wieder
gemischt.

Und Zahlen waren
mitverwoben in das
Unzählbare. Eins und Tausend und was
davor und dahinter
größer war als es selbst, kleiner, ausgereift
und
rück- und fortverwandelt
in
keimendes Niemals.

Vergessenes griff
nach Zu-Vergessendem, Erdteile, Herzteile
schwammen,
sanken und schwammen. Kolumbus,
die Zeitlose
im Aug, die Mutter-
Blume,
mordete Masten und Segel. Alles fuhr aus,

frei,
entdeckerisch
blühte die Windrose ab, blätterte
ab, ein Weltmeer
blühte zuhauf und zutag, im Schwarzlicht
der Wildsteuerstriche. In Särgen,
Urnen, Kanopen
erwachten die Kindlein
Jaspis, Achat, Amethyst – Völker,
Stämme und Sippen, ein blindes

Es sei

knüpfte sich in
die schlangenköpfigen Frei-
Tae -: ein
Knoten
(und Wider- und Gegen- und Aber- und Zwillings- und Tausendknoten),
an dem
die fastnachtsäugige Brut
der Mardersterne im Abgrund
buch-, buch-, buchstabierte,
stabierte.

VII. Atemwende

38

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.

Nichts erwürfelt. Wieviel
Stumme?
Siebenzehn.

Deine Frage – deine Antwort.
Dein Gesang, was weiß er?

Tiefimschnee,
Iefimnee,
I – i – e.

39

DAS STUNDENGLAS, tief
im Päonienschatten vergraben:

wenn das Denken die Pfingst-
schneise herabkommt, endlich,
fällt ihm das Reich zu,
wo du versandend verhoffst.

40

KAIMAUER-RAST, rittlings,
im Schatten der
von obenher aufgefächerten
Trümpfe – deine

abgegriffenen
Hände, gröber als je,

greifen anderswohin.

Die schöpfende, wieder
und wieder
überschwappende, umzugießende
Schale voll Galle.

Die leicht
herübergeneigten,
flußaufwärts gesteuerten
Wandergefäße, dicht
an deinem Knieschorf vorbei.

Quader, reit.

Grauglaube neben mir,
trink
mit.

41

IRRENNÄPFE, vergammelte
Tiefen.

Wär ich – –

Nun ja, wär ich
die – wohin gebogene? –
Esche draußen,

ich wüßte dich zu begleiten,
leuchtendes Graugericht mit
dem dich durchwachsenden, schnell
herunterzuwürgenden Bild
und dem enggezogenen,
flackernden
Denkkreis um euch
beide.

VIII. Fadensonnen

42

IN DER EWIGEN TEUFE: die Ziegelmünder
rasen.
Du brennst ein Gebet ab
vor jedem.

Buchstabentreu, auf dem Notsteg,
stehen Hinauf und Hinunter,
den Mischkrug voll blasigen
Hirns.

43

ZUR RECHTEN – wer? Die Tödin.
Und du, zur Linken, du?
Die Reise-Sicheln am außerhimmlischen
Ort
mimen sich weißgrau
zu Mondschnalben zusammen,
zu Sternmauerseglern,
ich tauche dorthin
und gieß eine Urnevoll
in dich hinunter,
hinein.

44

BEI GLÜH- UND MÜHWEIN, nekronym
lang vor der Zeit,
laß ich die Gläserwelt – und nicht nur sie –
Revue passieren

und roll mich in ein steifes Segel, mastenstark,
die Enden tief im Hohlzahn eines Ankers,

und leg mir einen Nabel zu, zwischen den Mitten,
aus unter fetten Sternen
in der gerunzelten Flut,
die sie um-eist,
rotgehurtem
Kork.

45

DIE EWIGKEIT altert: in
Cerveteri die
Asphodelen
fragen einander weiß.

Mit mummelnder Kelle,
aus den Totenkesseln,
übern Stein, übern Stein,
löffeln sie Suppen
in alle Betten
und Lager.

46

WEIL DU DEN NOTSCHERBEN FANDST
in der Wüstung,
ruhn die Schattenjahrhunderte neben dir aus
und hören dich denken:

Vielleicht ist es wahr,
daß hier der Friede zwei Völker besprach,
aus Tongefäßen.

IX. Lichtzwang

47

MUSCHELHAUFEN: mit
der Geröllkeule fuhr ich dazwischen,
den Flüssen folgend in die
abschmelzende Eis-
heimat,
zu ihm, dem – nach wessen
Zeichen zu ritzen? –
Feuerstein im
Zwergbirkenhauch.

Lemminge wühlten.

Kein Später.

Keine
Schalurne, keine
Durchbruchscheibe,
keine Sternfuß-
Fibel.

Ungestillt,
unverknüpft, kunstlos,
stieg das Allverwandelnde langsam
schabend
hinter sich her.

48

MIT DER ASCHENKELLE GESCHÖPFT
aus dem Seinstrog,
seifig, im
zweiten

Ansatz, aufeinanderhin,
unbegreiflich geätzt jetzt,
weit
außerhalb unser und schon – weshalb? –
auseinandergehoben,
dann (im dritten
Ansatz?) hinters
Horn geblasen, vor das
stehende
Tränentrumm,
einmal, zweimal, dreimal,
aus unpaariger,
knospend-gespaltener,
fahniger
Lunge.

49

ORANIENSTRASSE I

Mir wuchs Zinn in die Hand,
ich wußte mir nicht
zu helfen:
modelln mochte ich nicht,
lesen mocht es mich nicht –

Wenn sich jetzt
Ossietzkys letzte
Trinkschale fände,
ließ ich das Zinn
von ihr lernen,

und das Heer der Pilger-
stäbe
durchschwiege, durchstünde die Stunde.

50

BRUNNEN-
artig
ins Verwunschnete getieft,
mit doppelt gewalmten
Tagträumen drüber,

Quaderringe
um jeden Hauch:

die Kammer, wo ich dich ließ, hockend,
dich zu behalten,

das Herz befehligt

den uns leise bestrickenden Frost
an den geschiedenen
Fronten,

du wirst keine Blume sein
auf Urnenfeldern
und mich, den Schrifträger, holt
kein Erz aus der runden
Holz-Lehm-Hütte, kein
Engel.

X. Nachlass – Niemandrose

51

Noch einmal

Noch einmal schlug ich dein Buch auf: ich habe
das dir
entstiegene Feuer gesehn:
kein Brand wars, keine
Glut, kein Aschen-
geschwister.

Ein Auen-, ein Augen-
wesen. Zwei-
händig, seelen-
gesichtig, nie-
farben, namendurchzuckt.

Senkrecht, gegen
den Achsen-
laut dieser
mit dir verschollenen Erde,
stand die Gestalt:

An den Gelenken, da,
wo der Glanz auseinandertritt, um
des Ungefäßes willen,
wohin die Zeit strömt, nach
dem Bild ihres Bildes, nach
ihrem Aberbild, – da
stand, hinter dem
Lungenbaum aus
der Kalk-, der Men-
schenzeit, ein
verzweifelter Atem, der
blies, der
blies.

XI. Nachlass - Schneepart

52

BRUNNENGRÄBER im Wind:

es wird einer die Bratsche spielen, tagabwärts, im Krug,
es wird einer kopfstehn im Wort Genug,
es wird einer kreuzbeinig hängen im Tor, bei der Winde.

Dies Jahr

rauscht nicht hinüber,
es stürzt den Dezember zurück, den November,
es gräbt seine Wunden um,
es öffnet sich dir, junger
Gräber-
brunnen,
Zwölfmund.

53

ICH TRINK WEIN aus zwei Gläsern
und zackere an
der Königszäsur
wie Jener
am Pindar,
Gott gibt die Stimmgabel ab
als einer der kleinen
Gerechten,
aus der Lostrommel fällt
unser Deut.

XII. Nachlass – Zyklus Ilana

54

ES WIRD etwas sein, später,
das füllt sich mit dir
und hebt sich
an einen Mund

Aus dem zerscherbten
Wahn
steh ich auf
und seh meiner Hand zu,
wie sie den einen
einzig
Kreis zieht.

Gz. 1942
(mit Blumen übergeben)

Ich gehe, Ruth. Und auch jetzt, wo ich endlich vorüber sein mußte, reißt
ich noch...

Ich kann nicht mehr so allein sein, Ruth, trotzdem du da bist. Und ich kann
nicht sehen, wie du allein bist und weit fort von mir. Und ich weiß, daß ich
an allem nichts zu ändern vermag.

Wenn du es jetzt nicht kannst, wirst du noch eines Tages alles übersehen und es
verstehen.

aus so viel blühenden Stunden löst ich mich nun und aus deiner Händen, meinen
Tränenkruglein...

Deine schwarzen Augen trag ich in meinem Herzen.

Ruth. geliebte.

94.165.2/2

1. Lettera di Paul Celan a Ruth Kraft dell'agosto 1942. Fonte: DLA Marbach, D: Celan, Paul, D. 94.165.2/2

2. VIII. 1942.

Rüth, liebe, gestern habe ich Deinen zweiten Brief bekommen. Den ersten wollte ich gleich beantworten, kam aber nicht dazu. Verzeih, daß ich an Edith geschrieben habe, ich habe über zwei Wochen überhaupt keine Post und was fürchterlich besorgt, weil ich nicht wußte, was es mit Dir für Vermuten und Befürchtungen, es mir die etwas zugeht.

Ich danke Dir für Deine Briefe, Rüth.

Es schmerzt mich mir, daß ich immer im Recht war und daß meinem Herr meinem Stolz so oft zerbrechen mußte, denn das ist schwer. Das hast Du vielleicht nicht gemerkt, ich aber weiß es besser: es hat mich sehr verändert.

In meinen Händen habe ich das Leben umgetauscht gesehen in sehr viel Bitterkeit, schließlich aber in einer Menschlichkeit, die mir einen Weg vorschreibt, den ich einmal vernichtet habe zu gehen und den ich noch gehen werde, aufrecht und überlegt.

Liebe, daß ich meine Gedichte bei Dir weiß, beglückt mich und macht mich häufig ungeduldig. Schlaflosigkeit mir oder Träumen, sind sie ^{von} ~~das~~ aufgeblühte Leben fast, der leise Schlag der Vampiren und der Weg von Dunkel zu Dunkel. Die heimatlose Welt und der Schlag hässlicher Hasen. Und das Aufblühen des wechselnden Lebens.

94.165.2/5

2. Lettera di Paul Celan a Ruth Kraft del 2 agosto 1942. Fonte: DLA Marbach, D: Celan, Paul, D. 94.165.2/5

9. August 1942.

Dein Kummer müßte so groß sein, meine Ruth, wie
du den Weg zurückgegangen bist, den du, leicht und
abgewandt, von mir gingest. Nun, da du in die entgegen-
gesetzte Richtung gehst, fällt dir erst die Spur auf, von
der du damals annahmst, man merke sie nicht. Des-
wegen hast du auch das letzte Gedicht für das ge-
halten, was es nicht war. Denn es war vielleicht
mir das Lied eines verwundeten Matrosen.

Dir meines Kummers teilnehmen, knie ich noch einmal
vor dir und laß deine Hände mein Tränenkrüglein
sein. Ich habe alles nicht gewollt, meine Ruth,
glaub es mir. Das Dunkel ist enträtelt und ich
bleibe bei dir, so lang du es willst.

94.1652/6

3. Lettera di Paul Celan a Ruth Kraft del 9 agosto 1942. Fonte: DLA Marbach, D: Celan, Paul,
D. 94.165.2/6

19. VIII. 42.

Im Dunkel red ich zu Dir, meine Ruth. Ich schaue
nicht nach Dir. Ich schließe die Augen.

Ruth, mein Leben.

Wie du find ich die Worte, ich löse sie aus den Tiefen.
Die Welt ist nichts als äusser geplänkel.

Ruth, ma chérie, ma vie n'est que le battement doux
de tes cils.

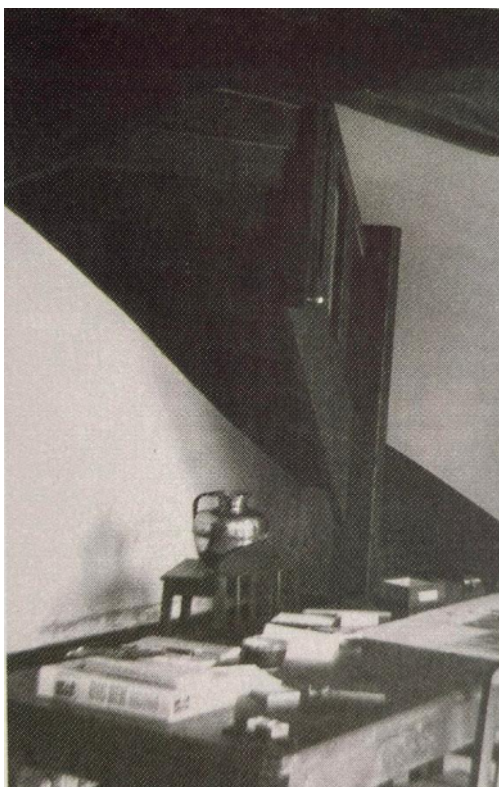
L'éloignement n'est, au moment où j'écris ces lignes,
que celui les parois transparentes, de nos cœurs étrange-
ment lumineux.

Je t'embrasse sur les yeux, sur ta bouche, sur tes
seins.

Paul

94.1652/7

4. Lettera di Paul Celan a Ruth Kraft del 19 agosto 1942. Fonte: DLA Marbach, D: Celan, Paul, D. 94.165.2/7.



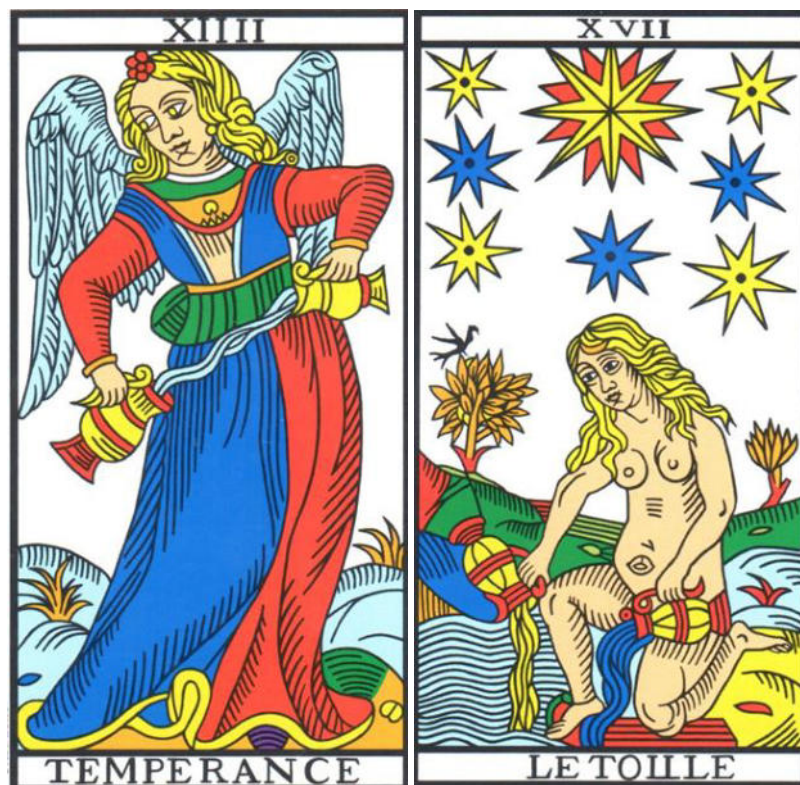
5. La «came» nel sottoscala della casa di Moisville. Fonte: Badiou, *Paul Celan. Bildbiographie*, p. 266



6. La «piccola bilancia» acquistata da Celan ad Amsterdam nel 1964. Fonte: Badiou, *Paul Celan. Bildbiographie*, p. 307.



7. Temperanza, Tarocchi del Mantegna, incisione tedesca su carta (1530-1561). Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0617-135



8. Arcano XIII e XVII dei Tarocchi di Marsiglia. Fonte: Marianne COSTA, Alejandro JODOROWSKY, *La via dei tarocchi*, trad. it. Michela Finassi Parolo, Feltrinelli, Milano 2014, p. 218 e 238.



9. Foto di Gisèle Celan-Lestrange nel cortile del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia (gennaio 1965). Fonte: lascito di Paul Celan e Gisèle-Celan Lestrange (proprietà privata di Éric Celan).



10. Giacigli funerari in un tumulo della necropoli di Cerveteri (Foto: Miriam Miscoli)



11. *Tant va pot a riviere...*, disegno, ca. 1485. Baltimore, Walters Art Gallery, ms. 313.

Fonte: Gisela ZICK, *Der zerbrochene Krug als Bildmotiv des 18. Jahrhunderts*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 31 (1969), pp. 149-204: 150; URL:<<https://www.jstor.org/stable/24655923>>; ultimo accesso 22/02/2023.



12. *Tant va le pot à l'eau...*, disegno, ca. 1510, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 24 461.

Fonte: Gisela ZICK, *Der zerbrochene Krug als Bildmotiv des 18. Jahrhunderts*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 31 (1969), pp. 149-204: 150; URL:<<https://www.jstor.org/stable/24655923>>; ultimo accesso 22/02/2023.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni citate delle opere e delle lettere di Paul Celan

- Paul CELAN, *Edgar Jené und der Traum vom Traume. Mit 30 Abbildungen und einer Vorbemerkung von Otto Basil*, Agathon, Wien 1948.
- , *Gedichte 1938-1944*. Mit einem Vorwort von Ruth Kraft, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986.
- , *Das Frühwerk*, hrsg. von Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989.
- , Nelly SACHS, *Briefwechsel*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993.
- , *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, 16 Bände, begründet von Beda Allemann; besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991-2017.
- , *Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, hrsg. von Heino Schull in Verbindung mit Michael Schwarzkopf, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1996.
- , *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, hrsg. von Jürgen Wertheimer, Bernard Böschstein und Heino Schull, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999.
- , *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hrsg. von Beda Alleman und Stefan Reichert, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2000.
- , Gisèle CELAN-LESTRANGE, *Briefwechsel: mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric*, 2 Bände, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001.
- , *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. und kommentiert v. Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003.
- , *Mohn und Gedächtnis. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, bearbeitet von Heino Schull unter Mitarbeit von Christiane Braun, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004.
- , „Todesfuge“ und andere Gedichte. *Poèmes choisis et commentés par Barbara Wiedemann*, Suhrkamp BasisBibliothek (59), Frankfurt a. M. 2004.
- , *La bibliothèque philosophique/Die philosophische Bibliothek*, Catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter, Patrick Alac et Bertrand Badiou, Éditions Rue d’Ulm, Paris 2004.
- , *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlass*, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005.
- , Ingeborg BACHMANN, *Herzzeit. Der Briefwechsel*, hrsg. und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2009.
- , Klaus und Nani DEMUS, *Briefwechsel: mit einer Auswahl aus dem Briefwechsel zwischen Gisèle Celan-Lestrange und Klaus und Nani Demus*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2009.
- , *Die Gedichte. Neue Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*, Hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin, Suhrkamp, 2018.
- , »etwas ganz und gar Persönliches«. *Briefe 1934-1970*, ausgewählt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2019.
- , *L’antologia italiana*, a cura di Dario Borso, notttempo, Milano 2020.

Altre opere citate

- Theodor W. ADORNO, *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hrsg. von R. Tiedemann unter Mitwirkung von G. Adorno, S. Buck-Moss und K. Schultz, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997.
- Beda ALLEMAN, *Das Gedicht und seine Wirklichkeit*, in «Etudes germaniques», 25 (1970), pp. 266-274.
- Hans Christian ANDERSEN, *Mutter Holunder*, in Id., *Gesammelte Märchen*, 2 Bde., Manesse Verlag, Zürich 1960.
- Jan ASSMANN, *Tod und Jenseits im alten Ägypten*, Beck, München 2001.
- Erich AUERBACH, *Figura*, in *Archivum Romanicum*, 22 (1938), pp. 436-489.
- , *St. Francis of Assisi in Dante's Commedia*, in «Italica», 22 (1945), pp. 166-79.
- , *Studi su Dante*, a cura di Dante Della Terza, Feltrinelli, Milano 1985.
- Rose AUSLÄNDER, *Die Musik ist zerbrochen. Gedichte 1957-1963*, Fischer, Frankfurt a. M. 1993.
- Bertrand BADIOU, Clément FRADIN, Werner WÖGERBAUER, *Paul Celan*, Cahier de L'Herne n°130, Éditions de l'Herne, Paris 2020.
- , *Paul Celan. Bildbiographie*, in Zusammenarbeit mit Nicolas Geibel, mit einem Essay von Michael Kardamitsis, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2023.
- , *Maintenir, maintenant. Essai d'interprétation de l'impératif poétique de Celan « steh »*, in *Celan-Jahrbuch 12* (2023), pp. 19-64.
- Bernard BANOUN, Jessica WILKER (a cura di), *Paul Antschel à Tours (1938-1939). Documents*, PUF, Tours 2006.
- Arno BARNERT, *Mit dem fremden Wort. Poetisches Zitieren bei Paul Celan*, Stroemfeld, Frankfurt am Main 2007.
- Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Gallimard-Le Seuil, Paris 1977.
- , *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Le Seuil, Paris 1980.
- Marco BARTOLI, *La nudità di Francesco. Riflessioni storiche sulla spogliazione del Povero d'Assisi*, Edizioni Biblioteca Francescana, Milano 2018.
- Antonino BASILE, *La rottura del bicchiere nei riti nuziali. Atti del congresso di studi etnografici italiani, Napoli 1952*, Napoli 1953, pp. 351-358.
- , *Un'usanza funebre popolare: la rottura rituale del bicchiere*, in «Folklore» 9. 1/2 (1954), pp. 8-15.
- Giorgio BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, Einaudi, Torino 1962.
- Ludwig BECHSTEIN, *Sämtliche Märchen*, Artemis & Winkler, Düsseldorf 2005.
- Hugo BEKKER, *Paul Celan: Studies in His Early Poetry*, Rodopi, Amsterdam 2008.
- Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, 7 voll., unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershorn Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972-1999.
- , *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1998
- Giuseppe BEVILACQUA, “Eros – Nostos – Thanatos”, in Paul CELAN, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori-Meridiani, Milano 1998.
- , *Letture celaniane*, Le Lettere, Firenze 2001.

- , *Auf der Suche nach dem Atemkristall. Celan-Studien*, München, Hanser, 2004, p. 117-31; trad. it. di Massimo Baldi in *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*, a cura di M. Baldi e Fabrizio Desideri, Firenze University Press, 2008, p. 3-14.
- , “Paul Celan a Cerveteri”, in «Belfagor», 66. 1 (2011), pp. 39-45.
- Maurice BLANCHOT, *Le dernier à parler*, Fata Morgana, Montpellier 1984.
- Günther BLÖCKER, *Gedichte als graphische Gebilde*, in *Tagesspiegel*, 11.10.1959.
- Alfred BODENHEIMER, Shimon SANDBANK, *Poetik der Transformation: Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*, De Gruyter, Berlin 1999.
- Christiane BOHRER, *Paul-Celan-Bibliographie*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1989.
- Jean BOLLACK, J.-M. WINKLER, W. WÖGERBAUER (a cura di), *Sur quatre poèmes de Paul Celan. Une lecture à plusieurs*, «Revue des sciences humaines», 223, Septentrion, Lille 1991.
- , *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, PUF, Paris 2001.
- , *L’Écrit. Une poétique dans l’œuvre de Paul Celan*, PUF, Paris 2003.
- Yves BONNEFOY, *Osservazioni sullo sguardo. Picasso, Giacometti, Morandi, Donzelli*, Roma 2003.
- Dario BORSO, *Celan in Italia. Storia e critica di una ricezione*, Prospero Editore, Novate Milanese 2020.
- Renate BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, *Éléments surréalistes dans la littérature allemande du XXe siècle*, in «Études littéraires», 3.3 (1970), pp. 283-301.
- , *Allegorische Züge in der Lyrik Paul Celans*, in «Etudes germaniques», 25 (1970), pp. 251-265.
- Helmut BÖTTIGER, Lutz DITTRICH, *Elefantenrunden. Walter Höllerer und die Erfindung des Literaturbetriebs*, Literaturhaus Berlin, Berlin 2005.
- , *Paul Celans Zerrissenheit. Ein jüdischer Dichter und der Deutsche Geist*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2020.
- Timothy BOYD, *“Dunkeler gespannt”: Untersuchungen zur Erotik der Dichtung Paul Celans*, Winter, Heidelberg 2006.
- Gabriele BRANDSTETTER, Sybille PETERS (Hrsg.), *De figura: Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, Fink, München 2002.
- Georges BRAQUES, *Le Jour et la nuit*, Gallimard, Paris 1988,
- André BRETON, *Les Vases communicants* (1932), Gallimard, Paris 1955.
- , *Œuvres complètes*, éd. par Marguerite Bonnet, 3 voll., Gallimard, Paris 1988.
- Leo BRUCKENTHAL, *Geschichte der Juden in der Bukowina*, Olamenu Publishers, Tel-Aviv 1962.
- Theodor BRÜGGEMANN (a cura di), *Kristalle. Moderne deutsche Gedichte für die Schule*, Kösel, München 1967.
- Martin BUBER, *Das dialogische Prinzip*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1994.
- , *Werkausgabe, 3: Frühe jüdische Schriften 1900-1922*, bearbeitet, eingeleitet und kommentiert von Barbara Schäfer, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 2007.
- , *Werkausgabe, 17: Chassidismus II*, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 2016.
- Hermann BURGER, *Paul Celan: auf der Suche nach der verlorenen Sprache*, Artemis Verlag, Zürich 1974.

- Ernst BUSCHOR, *Attische Lekythen der Partheonzeit*, in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 2 (1925), pp. 167-199.
- George Miller CALHOUN, *Homeric Repetitions*, in «University of California Publications in Classical Philology», 12 (1933), pp. 1-25.
- Francesco CAMERA, *Paul Celan. Poesia e Religione*, Il melangolo, Genova 2003.
- Marco CASU (a cura di), *Was heißt Stiften? Heidegger interprete di Hölderlin*, Studi Germanici, Roma 2020.
- Israel CHALFEN, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1979.
- , *Paul Celan. Biografia della giovinezza*, La Giuntina, Firenze 2008.
- Germinal ČIVIKOV, *Interpretationsprobleme moderner Lyrik am Beispiel Paul Celans*, Rodopi, Amsterdam 1984.
- Amy-Diana COLIN, *Paul Celan: Holograms of Darkness*, Indiana University Press, Bloomington 1991.
- , Edith SILBERMANN (a cura di), *Paul Celan – Edith Silbermann. Zeugnisse einer Freundschaft. Gedichte, Briefwechsel, Erinnerungen*, Fink, Munich, Paderborn 2010.
- Rémy COLOMBAT, *Hugo Friedrich et les incertitudes de la modernité*, in: «Revue d'Allemagne», 16 (1984), pp. 591-615.
- Andrei CORBEA-HOISIE (a cura di), *Paul Celan. Biographie und Interpretation./ Biographie et interprétation*, Hartung-Gorre, Konstanz 2000.
- , George GUTU; Martin A HAINZ (a cura di), *Stundenwechsel: neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weissglas*, GGR-Beiträge zur Germanistik (9), Paideia, București 2002.
- Marianne COSTA, Alejandro JODOROWSKY, *La via dei tarocchi*, trad. it. Michela Finassi Parolo, Feltrinelli, Milano 2014.
- Helmuth DE HAAS, *Mohn und Gedächtnis. Über die Gedichte von Paul Celan*, in *Neue Literarische Welt*, 13 (1953).
- Adrian DEL CARO, *The early poetry of Paul Celan: in the beginning was the word*, Louisiana State university press, Baton Rouge 1997.
- Klaus DEMUS, *Das schwere Land*, Fischer, Frankfurt a. M. 1958.
- Claire DE OLIVEIRA, «Autre est le chant des fontaines...». *Intégration et transformation de l'altérité dans l'Élégie transylvaine d'Adolf Meschendörfer*, in «Études germaniques», 2 (2011), pp. 479-489.
- D. D'EREDITÀ – I. FANTAPPIÈ – C. Miglio, *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media, 2007-2014*, Sapienza Università Editrice, Roma 2014.
- Jacques DERRIDA, *Schibboleth: pour Paul Celan*, Editions Galilée, Paris 1986.
- Fabrizio DESIDERI (a cura di), *Paul Celan: la poesia come frontiera filosofica*, Studi e saggi, 65, Firenze University Press, Firenze 2008, pp. 123-137.
- Flavia DI BATTISTA, Tommaso GENNARO, Matteo IACOVELLA, Camilla MIGLIO, Giulia PUZZO (a cura di), *Lessico europeo. Sezione tedesca: il movimento*, Sapienza Università Editrice, Roma 2018.
- Andrea DI MAIO, *Versare il sangue. Simbolo, metafore, interpretazioni (alla luce di Bonaventura)*, in *Il sangue della redenzione*, Tau Editrice, Todi 2019.

- Jürgen W. EINHORN, *Franziskus im Gedicht. Texte und Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000*, Franziskanische Forschungen (Heft 46), Butzon & Bercker, Kevelaer 2004.
- Brigitta EISENREICH, *Celans Kreidestern. Ein Bericht*, mit Briefen und anderen unveröffentlichten Dokumenten, unter Mitwirkung von Bertrand Badiou, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2011.
- Paul ÉLUARD, *Facile*, ph. de Man Ray, GLM, Paris, 1935.
- Gilda ENCARNAÇÃO, *Fremde Nähe. Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017.
- Michael ESKIN, "Schwerer werden. Leichter sein": *Gespräche um Paul Celan. Mit Durs Grünbein, Gerhard Falkner, Aris Fioretos und Ulrike Draesner*, Wallstein, Göttingen 2020.
- John FELSTINER, *Paul Celan: Poet – Survivor – Jew*, Yale University Press, New Haven 1995.
- Bernard FASSBIND, *Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte von Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Lévinas*, Fink, München 1995.
- Johann Jean FIRGES, *Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Paul Celans ausgehend vom Wortmaterial*, Dissertation, Universität zu Köln 1959.
- Clément FRADIN, *Des lectures aux poèmes: Étude sur la bibliothèque de Paul Celan en 1967*, Tesi di dottorato, Université de Nantes, 2018.
- Gerhard FRIEDRICH, *Theologische Wörterbuch zum Neuen Testament*, Kohlhammer, Stuttgart 1954.
- Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1956.
- Gisela FUCHS, *Der Becher des Sonnengottes. Zur Entwicklung des Motivs "Becher des Zorns"*, LIT Verlag, Münster 2003.
- Irene FUSSL, "Geschenke an Aufmerksame": *hebräische Intertextualität und mystische Weltauffassung in der Lyrik Paul Celans*, Niemeyer, Tübingen 2008.
- Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans <Atemkristall>*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973.
- Emanuela GAMBARDELLA, *L'animale autopoiético. Antropologia e biologia alla luce del postumano*, Mimesis, Milano 2010.
- Axel GELLHAUS, *Enthusiasmos und Kalkül: Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, Fink, München 1995.
- , *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, in *Celan-Jahrbuch 6*, hrsg. v. Thomas Speier, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 1995, pp. 51-91.
- , *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer*, eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich [10. Mai bis 26. Oktober 1997 Schiller-Nationalmuseum Marbach, Ende Januar bis Mitte März 1998 Stadthaus Zürich], Deutsche Schillergesellschaft, Marbach a. N. 1997.
- , Karin HERMANN (a cura di), "Qualitativer Wechsel": *Textgenese bei Paul Celan*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010.
- Mariaenrica GIANNUZZI, *Paul Celan e l'uso politico della storia naturale*, in «Studi Germanici», 8 (2016), pp. 67-102.

- Gwyneth HEUTER, *Star names – origins and misconceptions*, in «Vistas in Astronomy», 29 (1986), pp. 237-251.
- Véronique GÉLY, «Poésie d'à-propos, poésie fugitive, poésie de circonstance», in: Aurélie DELATTRE, Adeline LIONETTO (a cura di), *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Condé-sur-Noireau, Classiques Garnier, Corlet, 2014, pp. 11-22.
- Stephan GEORGE, *Sämtliche Werke in 18 Bänden* (1991), hrsg. von der Stefan George Stiftung, Klett-Cotta, Stuttgart 2005.
- Nicola GESS, Sandra JANSSEN (Hrsg.), *Wissensordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, De Gruyter, Berlin 2014.
- Marija GIMBUTAS, *Kurgan. Le origini della cultura europea*, Medusa Edizioni, Napoli 2010.
- , *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe*, HarperCollins, San Francisco 1991.
- Johann Wolfgang von GOETHE, *Berliner Ausgabe*, Bd. 1-16: *Poetische Werke*, hrsg. v. Aufbau-Verlag, Lektorat Deutsches Erbe, Leitung der Redaktion: Siegfried Seidel; Bd. 17-22 und Supplementband: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, hrsg. v. Siegfried Seidel, Berlin und Weimar 1960-1978.
- Jerry GLENN, *Paul Celan. Eine Bibliographie*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 1989.
- , Jeffrey D. TODD, *Paul Celan. Die zweite Bibliographie*, 1999, edizione Open source, <<https://archive.org/details/die-2.-bib/page/n1/mode/2up>> (ultimo accesso: 17/10/2022).
- Peter GOßENS, Markus MAY, Jürgen LEHMANN (a cura di), *Celan- Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2008.
- , Marcus G. PATKA (a cura di), *“Displaced”. Paul Celan in Wien 1947-1948*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001.
- Bernard GROETHUYSEN, *Anthropologie philosophique*, avant-propos de Henri Meschonnic, Gallimard, Paris 2012.
- Gunter E. GRIMM, Hans-Peter BAYERDÖRFER (a cura di), *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Athenaeum, Frankfurt a. M. 1986.
- Jacob und Wilhelm GRIMM, *Kinder- und Hausmärchen: die handschriftliche Urfassung von 1810*, herausgegeben und kommentiert von Heinz Rölleke, Reclam, Stuttgart 2007.
- , *Tutte le fiabe*, a cura di Camilla Miglio, Donzelli, Roma 2015.
- Elke GÜNKEL, *Das wandernde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1995.
- George GUȚU, *Celianiana*, 2 voll. (*Celianiana 1: Paul Celans frühe Lyrik und der geistige Raum Rumäniens; Celianiana 2: Die Lyrik Paul Celans und die rumänische Dichtung der Zwischenkriegszeit*), Frank & Timme, Berlin 2020.
- Werner HAMACHER, William D. JEWETT, *The Second of Inversion: Movements of a Figure through Celan's Poetry*, in: «Yale French Studies», 69 (1985), *The Lesson of Paul de Man* (1985), pp. 276-311.
- , Winfried MENNINGHAUS (a cura di), *Paul Celan Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988.

- Ute HARBUSCH, *Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*, Wallstein, Göttingen 2005.
- Peter HÄRTLING, *In zeilen zuhaus. Vom Abenteuer des Gedichts, des Gedichteschreibens und Gedichteslesens*, Neske, Pfullingen 1957.
- Martin HEIDEGGER, *Wegmarken*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 1976.
- , *Vorträge und Aufsätze (1936-1953)*, herausgegeben und kommentiert von Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 2000.
- Heinrich HEINE, *Sämtliche Werke - Düsseldorfer Ausgabe*, hrsg. von Manfred Windfuhr, in Verbindung mit Heinrich-Heine-Institut, Hoffman und Campe, Hamburg 1983.
- Joseph HILLIS MILLER, *Speech Acts in Literature*, Stanford University Press, Stanford 2001.
- Marianne HIRSCH, Leo SPITZER, *Ghosts of Home: The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*, University of California Press 2010.
- Gustav René HOCHE, *Die Welt als Labyrinth. Manie und Manierismus in der Europäischen Kunst und Literatur*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt 1957.
- Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke (Große Stuttgarter Ausgabe)*, 6 Bände, hrsg. von Friedrich Beissner, Kohlhammer, Stuttgart 1946.
- , *Poesie*, a cura di Giorgio Vigolo, testo tedesco a fronte, Mondadori, Milano 1971.
- Hans Egon HOLTHUSEN, *Fünf junge Lyriker II*, in *Merkur*, 74 (1954), pp. 378-390.
- , *Das verzweifelte Gedicht. "Die Niemandrose" – nach vier Jahren ein neuer Lyrikband von Paul Celan*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. Mai 1964, p. 15.
- Homer, *Die Odyssee*, übers. v. Wolfgang Schadewaldt, Rowohlt, Hamburg 1958.
- Edmund HUSSERL, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, 2. Auflage, hrsg. von Martin Heidegger, Niemeyer, Tübingen 1980.
- , *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, a cura di Alfredo Marini, FrancoAngeli, Roma 2001.
- Christine IVANOVIĆ, *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung: Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*, Niemeyer, Tübingen 1996.
- , Jürgen LEHMANN (a cura di.), *Kommentar zu Paul Celans "Die Niemandrose"*, Winter, Heidelberg 1997.
- Philippe JACCOTTET, *La ciotola del pellegrino (Morandi)*, Casagrande, Bellinzona 2007.
- Ernst JANDL, *Gesammelte Werke*, 3 voll., Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1985.
- Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Syndikat, Frankfurt a. M. 1976.
- Raymond JEAN, *La poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Éditions du Seuil, Paris 1974.
- Edgar JENÉ, Max HÖLZER, (a cura di), *Surrealistische Publikationen*, Haid, Klagenfurt 1950.
- Danielle JOUANNA, *Les Grecs aux Enfers. D'Homère à Épicure*, Les Belles Lettres, Paris 2015.
- Jakob JUD (a cura di), *Sache, Ort und Wort. Jakob Jud zum sechzigsten Geburtstag*, 12. Januar 1942, Librairie Droz/Eugen Rentsch Verlag, Genève-Zürich-Erlenbach 1943.
- François JULLIEN, *Du «temps». Éléments d'une philosophie du vivre*, Grasset, Paris 2001.
- , *La valeur allusive*, PUF, Paris 2003.
- , *Les Transformations silencieuses*, Grasset, Paris 2009.

- , *Moïse ou la Chine. Quand ne se déploie pas l'idée de Dieu*, L'Observatoire, Paris 2022.
- Wolfgang KAYSER (a cura di), *Deutsche Literatur in unserer Zeit*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1959.
- Alfred KELLETAT, "Celans 'Assisi'", in «Studi Urbinati», 2 (1971), Studi in onore di Leone Traverso, pp. 686-710.
- Petra KIEDAISCH (a cura di), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart 1995.
- Søren KIERKEGAARD, *La ripetizione. Saggio d'esperienza psicologica scritto da Costantino Constantius*, trad. it. di Enrichetta Valenziani, Bocca, Milano 1945.
- , *La Répétition. Essay d'expérience psychologique*, traduit du danois par P. H. Tisseau, Éditions Tisseau, Bazoges-en-Pareds (Vandée) 1948.
- , *La reprise*, tr. fr. di Nelly Viallaneix, Flammarion, Paris 1990.
- , *La ripresa. Tentativo di psicologia sperimentale di Constantin Constantius*, tr. it. di Angela Zucconi, SE, Milano 2013.
- Heinrich VON KLEIST, *Der zerbrochene Krug*, Reclam, Ditzingen 2014.
- Victor KLEMPERER, *LTI (Lingua Tertii Imperii). Notizbuch eines Philologen*, Reclam, Leipzig [1947] 1996.
- Lydia KOELLE, *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah*, Mathias Grünewald Verlag, Mainz 1997.
- Dorothee KOHLER-LUGINBÜHL, *Poetik im Lichte der Utopie*, Peter Lang, Bern 1986.
- Ulrich KONIETZNY, "Lesen Sie! Immerzu nur lesen, das Verständnis kommt von selbst". *Die Bedeutung von Intention und Rezeption beim Verständnis der Lyrik Paul Celans*, Utrecht, Repro SOL, 1987.
- Christoph KÖNIG, *L'intelligence du texte. Rilke – Celan – Wittgenstein*, trad. par Isabelle Kalinowski, Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2016.
- , *Philologische Fragmente zur Gegenwart. 2003, 2008/9, 2016/7*, in: «Romanische Studien», 4 (2018), pp. 315-334.
- Sabine KÖNNEKER, "Sichtbares, Hörbares". *Die Beziehung zwischen Sprachkunst und bildender Kunst am Beispiel Paul Celans*, Aisthesis, Bielefeld 1995.
- Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgois, Paris 1986.
- Jean de LA FONTAINE, *Fables*, par Pierre Michel et Maurice Martin, Paris, Bordas, 1967.
- Dieter LAMPING, *Von Kafka bis Celan; jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998.
- Elisabeth LEEKER, *Die Lauda. Entwicklung einer italienischen Gattung zwischen Lyrik und Theater*, Stauffenburg, Tübingen 2001.
- Jürgen LEHMANN (a cura di), *Kommentar zu Paul Celans "Sprachgitter"*, Winter, Heidelberg 2005.
- Willem Silvester VAN LEEUWEN, *Eirene in het Nieuwe Testament, een semasiologische, exegetische bijdrage op grond van de Septuaginta en de Joodsche literatuur*, H. Veenman & Zonen, Wageningen 1940.
- Emmanuel LÉVINAS, *Noms propres. Agnon, Buber, Celan, Delhomme, Derrida, Jabès, Kierkegaard, Lacroix, Laporte, Picard, Proust, Van Breda, Wahl, Fata Morgana*, Montpellier 1976.

- Florian LIPPERT, Marcel SCHMID (a cura di), *Self-reflection in literature*, Brill Rodopi, Leiden 2020.
- Vivian LISKA, *Die Nacht der Hymnen. Paul Celans Gedichte 1938-1944*, Peter Lang, Zürich 1992.
- , *German-Jewish Thought and Its Afterlife: A Tenuous Legacy*, Indiana University Press, Bloomington 2017.
- Tom LUTZ, *Storia delle lacrime. Aspetti naturali e culturali del pianto*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Mario LUZI, *Fraasi e incisi di un canto salutare*, Garzanti, Milano 1990.
- James K. LYON, *The Poetry of Paul Celan: an Approach*, in «Germanic Review», 39 (1964), pp. 50-67.
- Osip MANDELŠTAM, *Conversazione su Dante*, a cura di Remo Faccani, Il melangolo, Genova 1994.
- Thomas MANN, *Der Zauberberg* [1924], Fischer, Frankfurt a. M. 1988.
- M. Chr. MAENNERSDORFER, *Das Exempel der obsessiven Trauer. Textzeugnisse und Lebenszusammenhänge*, Metzler, Duisburg 2011.
- Alice MAHON, *Surrealism and the Politics of Eros, 1938-1968*, Thames & Hudson, London 2005.
- Ivan G. MARCUS, *Rituals of Childhood: Jewish Acculturation in Medieval Europe*, Yale University Press, New Haven 1996.
- Guido MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2015.
- Dietlind MEINECKE, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Gehlen, Bad Homburg v. d. H. 1970.
- Winfried MENNINGHAUS, *Paul Celan. Magie der Form*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980.
- Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris 1982.
- , *Au commencement : traduction de la Genèse*, Desclée de Brouwer, Paris 2002.
- , *Les Cinq Rouleaux: le Chant des chants, Ruth, Comme ou les Lamentations, Paroles du sage, Esther*, Gallimard, Paris 1986.
- , *Le sens du langage, non le sens des mots*, in «Cahiers Charles V», 44 (2008): *La traduction littéraire ou la remise en jeu du sens*, pp. 203-225.
- Paul MAYER, *Paul Celan als jüdischer Dichter*, Dissertation, Universität Heidelberg 1969.
- Camilla MIGLIO, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata 2004.
- , *Celan e Valéry. Traduzione di una distanza*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997.
- , *Ein kierkegaardsches Muster in Celans Poetik der Übersetzung*, in Id., Barbara H. BIANCHI, Daniela PIRAZZINI, Irene VOGT, Luca ZENOBI (a cura di), *Fremdes wahrnehmen, aufnehmen, annehmen. Studien zur deutschen Sprache und Kultur in Kontaktsituationen*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 2013, pp. 97-108.
- , *La funzione Friedrich nella poetologia antilirica di Paul Celan*, in Furio BRUGNOLO (a cura di), *La lirica moderna*, Esedra, Padova 2013, pp. 85-108.
- , *Engführungen. Celans etho-poetisches Schreiben „nach“ (und als Teil) der Natur. Ein Essay*, in: *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik*, 4 (2021), pp. 31-77.
- , *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Quodlibet, Macerata 2022.

- Manfred MILZ, *Samuel Beckett und Alberto Giacometti: das Innere als Oberfläche: ein ästhetischer Dialog im Zeichen schöpferischer Entzweiungsprozesse (1929-1936)*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2006.
- J. F. MOFFITT, *Inspiration. Bacchus and the Cultural History of a Creation Myth*, Brill, Leiden 2005.
- Ernst MÜLLER (Hrsg.), *Begriffsgeschichte im Umbruch*, Meiner, Hamburg 2005.
- Isabelle NADOLNY, *Histoire du Tarot. Origines – Iconographie – Symbolisme*, Éditions Trajectoire, Escalquens 2018.
- Rainer NÄGELE, *Text, Geschichte und Subjektivität in Hölderlins Dichtung: »Unersarbarer Schrift gleich«*, Metzler, Stuttgart 1985.
- Gerhard NEUMANN, *Die ‚absolute‘ Metapher: Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans*, in: «Poetica», 3 (1970), pp. 188-225.
- Harry NEUMANN, *Wir sprachen mit dem Preisträger Celan. Literarische Auszeichnung überreicht*, in *Die Welt*, 27.1.1958.
- Peter Horst NEUMANN, *Zur Lyrik Paul Celans: eine Einführung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1968.
- , *Wortkonkordanz zur Lyrik Paul Celans*, Fink, München 1969.
- Karsten Hvidfelt NIELSEN, Harald PORS, *Index zur Lyrik Paul Celans*, Fink, München 1981.
- Valentino NIZZO, *Archeologia e Antropologia della morte. Storia di un'idea*, Edipuglia, Bari 2015.
- NOLDEN, *Agnosthos theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Teubner, Leipzig 1913.
- Ute Maria OELMANN, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*, Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 74, Stuttgart 1980.
- Leonard, OLSCHNER (hrsg.), *Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007.
- OSTROWSKI, Marek, *Paul Celans Lyrik aus phänomenologischer Perspektive*, Wydawnictwo Uniwersytetu, Lodz 1995.
- Florence PENNONE, *Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik*, Niemeyer, Tübingen 2007.
- Christoph PERELS, *Erhellende Metathesen. Zu einer poetischen Verfahrensweise Paul Celans*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 62 (1977), pp. 158-166.
- , *Zeitlose und Kolchis. Zur Entwicklung eines Motivkomplexes bei Paul Celan*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 29 (1979), pp. 47-74.
- Hellmuth PETRICONI, *Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema*. Hamburg 1955.
- Desirée PETRIZZA, *La «neve nera»: spazio del tempo nella poesia di Paul Celan*, in: Rossana LISTA, Barnaba MAJ (a cura di), *Sulla traccia di Michel de Certeau: interpretazioni e percorsi*, Quodlibet, Macerata 2008.
- Andrea PINOTTI (a cura di), *La questione della brocca. G. Simmel, E. Bloch, M. Heidegger, T.W. Adorno*, Mimesis, Milano 2007.
- Martina PIPERNO, *L'antichità «crudele». Etruschi e Italici nella letteratura italiana del Novecento*, Carocci, Roma 2020.

- Massimo PIZZINGRILLI, “*Votre aide qui est/ m'est si précieuse*”: Paul Celans Mitarbeit an der Zeitschrift “*Botteghe Oscure*”, in: *Celan-Jahrbuch 9*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2007, pp. 7-26.
- Otto PÖGGELER, *Kontroverses zur Ästhetik Paul Celans (1920-1970)*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 25/2, 1980, pp. 202-243.
- , *Spur des Worts: zur Lyrik Paul Celans*, K. Alber, Freiburg im Breisgau-München 1986.
- , *Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichte*, Fink, München 2000.
- Ida PORENA, *Biografia ‘ma con misura’*, in *L’opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, a cura di Camilla Miglio e Irene Fantappiè, Napoli, Dip. studi comparati, 2008, pp. 29-38.
- Rio PREISNER, *Rilke in Böhmen. Kritische Prolegomena zum altneuen Thema*, in: *Rilke heute, Beziehungen und Wirkungen*, hrsg. von Ingeborg H. Solbrig und Joachim W. Stock, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975.
- Lieselotte Anne PRETZER, *Geschichts- und sozial-kritische Dimensionen in Paul Celans Werk. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung avantgardistisch-surrealistischer Aspekte*, Bouvier, Bonn 1980.
- Giulia PUZZO, *Disiecta Manus. Paul Celan: per una lessicografia relazionale*, in «*Studi Germanici*», 9 (2016), pp. 65-98.
- Marianna RASCENTE, *Metaphora absurda. Linguaggio e realtà in Paul Celan*, Franco Angeli, Milano 2011.
- Marcel REICH-RANICKI (Hrsg.), *Frankfurter Anthologie. Sechzehnter Band – Gedichte und Interpretationen*, Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1993.
- Francesco REMOTTI, *Fare umanità. I drammi dell’antropo-poiesi*, Laterza, Roma 2013.
- Godo REMSZHARDT, *Rutengänger im Stillen. Paul Celan las im Frankfurter Kunstkabinett*, Frankfurter Rundschau, 31.03.1954.
- Adelheid REXHEUER, *Sinnsuche und Zeichen-Setzung in der Lyrik des frühen Celan, Linguistische und literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu dem Gedichtband ‘Mohn und Gedächtnis’*, Bouvier, Bonn 1974.
- Rainer Maria RILKE, *Sämtliche Werke*, 6 voll., hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke; besorgt durch Ernst Zinn, Insel, Frankfurt a. M., 1992.
- Peter RÜHMKORF, *Dal lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*, in: Hans Werner Richter (Hrsg.), *Bestandsaufnahme*, München 1962, pp. 449-476.
- Charlotte RYLAND, *Paul Celan’s Encounters with Surrealism. Trauma, Translation and Shared Poetic Space*, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London 2010.
- Daria SANTINI, *Il risveglio del fauno. Il motivo della brocca negli Idilli di Salomon Gessner*, in «*CentoPagine*», II (2008), pp. 74-82.
- Paul SCHALLÜCK, *Schwarze Milch der Frühe*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.05.1953.
- Kurt SCHARLAU: *Zur Frage des Begriffes “Wüstung”*, in «*Geographischer Anzeiger*», 39 (1938), pp. 247-252.
- Friedemann SCHRENK, *Die Frühzeit des Menschen. Der Weg zum Homo sapiens*, C. H. Beck, München 2008⁵.
- Rolf SCHROERS, *Der Dichter und sein Werk*, in *Hessischer Rundfunk (Besprechung)*, 11.03.1953.

- Joachim SCHULZE, *Mystische Motive in Paul Celans Gedichten*, in «Poetica 3», 1 (1970), pp. 5-21.
- Peter Paul SCHWARZ, *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*, Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf 1966.
- Joachim SENG, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung: zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis "Sprachgitter"*, Winter, Heidelberg 1998.
- Ilana SHMUELI, *Sag dass Jerusalem ist: über Paul Celan Oktober 1969 - April 1970*, mit einem Nachwort von Matthias Fallenstein, Rimbaud, Aachen 2010.
- Samuel SINGER, *Sprichwörter des Mittelalters*, 3 voll., Helmut Lang, Bern 1944-1947.
- Thomas SPARR, *Todesfuge: Biographie eines Gedichts*, Deutsche Verlags-Anstalt, München 2020.
- Hans-Michael SPEIER (a cura di), *Celan-Jahrbuch 3*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 1989.
- , *Celan-Jahrbuch 6*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 1995.
- , *Celan-Jahrbuch 9*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2007.
- , *Celan-Jahrbuch 10*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2018.
- , *Celan-Jahrbuch 11*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2020.
- , *Celan-Jahrbuch 12*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2023.
- Heinz STĂNESCU, *Der Dichter des Nobiskruges: Immanuel Weissglas*, in: «German Life & Letters», 39 (1985), pp. 21-64.
- Andreas Maximilian STEINER, *Etruschi ed Ebrei nel Novecento: Giorgio Bassani ed Elie Wiesel*, in Giuseppe DELLA FINA (a cura di), *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*, Atti del XXIV Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria ("Annali della fondazione per il museo Claudio Faina", 24), Quasar, Orvieto 2017, p. 55-61.
- George STEINER, *A Terrible Exactness*, in: «Times Literary Supplement», 11 (1976), p. 710.
- Matthias STEINHART, *Paul Celans Entwurf einer Landschaft und die Bedeutung der Archäologie für seine Lyrik*, in: «Anabases», 7 (2008), pp. 91-115.
- Virginia R. ANDERSON-STOJANOVIĆ, *The Chronology and Function of Ceramic Unguentaria*, in: «American Journal of Archaeology», 91/1 (1987), pp. 105-122.
- Franco SUITNER, *Sul sonetto dialogato nella poesia italiana delle origini*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 5 voll., Olschki, Firenze, 1983, vol. I, pp. 93-109.
- Peter SZONDI, *Celan-Studien* (1972), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980.
- , *Briefe*, a cura di Thomas Sparr, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1993.
- , *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2011.
- Tomislav TALANGA, *Deutsche Wochentagsnamen*. in «Zagreber Germanistische Beiträge», 9 (2000), pp. 141-157.
- Reinhart TGAHRT, *Johannes Bobrowski oder Landschaft mit Leuten. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs*, (Marbacher Kataloge 46), Marbach a.N. 1993.
- Denis THOUARD, *Herméneutique critique: Bollack, Szondi, Celan*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2012.
- , *Pourquoi ce poète ? Le Celan des philosophes*, Le Seuil, Paris 2016.

- Georg TRAKL, *Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, 1, hrsg. von Walther Killy und Hans Szklener, Otto Müller, Salzburg 1987.
- Enzo TRAVERSO, *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Il mulino, Bologna 2004.
- Brian TUCKER, *Rebuke: From Trope to Event in Paul Celan's "Zähle die Mandeln"*, in «The German Quarterly», 86 (2013), pp. 357-274.
- U. VEIT, M. WÖHRL (a cura di) *Donnerkeil - Opferrmesser - Thränengefäß, Die archäologischen Objekte aus der Sammlung der Leipziger Apothekerfamilie Linck (1670–1807) im Naturalienkabinett Waldenburg (Sachsen)*, Leipzig 2014.
- Jean-Marie VERPOORTEN, «Les noms grecs et latins de l'asphodèle», in «L'antiquité classique», 31 (1962), pp. 111-129.
- Hermann VINKE, *Carl von Ossietzky*, mit einem Vorwort von Willy Brandt, Dressler, Hamburg 1978.
- P. J. VINKEN, *Some observations on the symbolism of the broken pot in art and literature*, in: «American Imago. A Psychoanalytic Journal for the Arts and Sciences», 15 (1958), pp. 149-174.
- Anthonya VISSER (a cura di), *Alltag als Genre*, Winter, Heidelberg 2009, pp. 33-52.
- Benno VON WIESE, *Die deutsche Lyrik der Gegenwart*, in *Deutsche Literatur in unserer Zeit*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1959.
- Klaus VOSWINKEL, *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung*, Lothar Stiehm, Heidelberg 1974.
- Peter WATERHOUSE, *Im Genesis-Gelände. Versuch über Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Engeler, Basel, Weil am Rhein, Wien 1998.
- , *In territorio di genesi*, trad. it. di Camilla Miglio, Castelvecchi, Roma 2021.
- Otto WEINREICH, *Das Mirakel vom zerbrochenen und wieder geheilten Gefäß*, in Günther Wille (hrsg.), *Ausgewählte Schriften, I: 1907-1921*, unter Mitarbeit von Ulrich Klein, B.R. Grüner, Amsterdam 1969, pp. 87-110.
- Dirk WEISSMANN, *Poésie, Judaïsme, Philosophie : une histoire de la réception de Paul Celan en France ; des débuts jusqu'à 1991*, Littératures. Université de Paris 3, Paris 2003.
- Barbara WIEDEMANN, *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Niemeyer, Tübingen 1985.
- , *Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ›Infamie‹*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2000.
- , *Warum rauscht der Brunnen? Überlegungen zur Selbstreferenz in einem Gedicht von Paul Celan*, in *Celan-Jahrbuch* 6 (1995), pp. 107-118.
- , *Paul Celan und Ingeborg Bachmann: Ein Dialog? In Liebesgedichten?*, in «Im Geheimnis der Begegnung». *Ingeborg Bachmann und Paul Celan*, Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn im Institut für Kirche und Gesellschaft der EKvW. 8.–9. Mai 2002. Hg. v. Dieter Burdorf. Iserlohn, 21-43.
- , «*Ins Hirn gehaun*». *Paul Celans Deutung des Wahnsinns*, in: «Germanischromanische Monatsschrift», 54/4 (2004), pp. 433-452.
- , „*Lesen Sie! Immerzu nur lesen*“. *Celan-Lektüre und Celans Lektüren*, in: «Poetica», 36 (2004), pp. 169-191.
- , „*Stückgut*“. *Zur Alltagsfracht von Paul Celans späten Gedichten*, in: Heinz-Peter PREUSSER,

- , “Charlotte Ryland, Paul Celan's Encounters with Surrealism. Trauma, Translation and Shared Poetic Space. 2010”, vol. 29, no. 3, 2011, pp. 370-376.
- , »dein goldenes Haar Margarete«. *deutsche Literatur um 1800 in Paul Celans Gedichten*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2020*, Göttingen 2021, pp. 290-318.
- Elie WIESEL, *Paroles d'étranger: textes, contes et dialogues*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- Ralf WILMS, *Das Motiv der Wunde im lyrischen Werk von Paul Celan. Historisch-systematische Untersuchungen zur Poetik des Opfers*, Tesi di dottorato, FernUniversität Hagen, 2011.
- Karine WINKELVOSS, *Rilke, la pensée des yeux*, préface de Georges Didi-Hubermann, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2004.
- Bernd WITTE, *Paul Celan. Das Gedicht nach der Shoa*, «Études Germaniques», 2021/4 (n° 304), pp. 527-546.
- Werner WÖGERBAUER, *La réfection du langage poétique dans l'oeuvre de Paul Celan*. Thèse de doctorat, Université de Paris - Sorbonne (Paris IV), 1993 [non pubblicata].
- , *L'apprenti sorcier. A propos d'un poème de Paul Celan*, in: «Revue germanique internationale», 4 (1995), pp. 157-177.
- , *Nachgedunkelt und verstellt. Zu Geschichte und Kritik des Celan- Kommentars*, in: «Geschichte der Germanistik», 27/28 (2005), pp. 17-23.
- , *Indexation historique et références personnelles. La dynamique des Études sur Celan*, in: «Revue germanique internationale», 17 (2013), pp. 91-102.
- , *Die Vertikale des Gedankens. Celans Gedicht Fadensonnen*, in: Hans- Michael SPEIER, *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart, Reclam, 2002, pp. 121-131.
- Monique YAARI, *Infra-noir, un et multiple. Un groupe surréaliste entre Bucarest et Paris, 1945-1947*, Oxford u.a. 2014 (= Art and Thought. Histories of the Avant-Garde 1).
- William Edgar YATES, *Mythopœic allusion in Celan's poem "Die Krüge"*, in «Neophilologus», 65 (1981), pp. 594-599.
- Adam ZAGAJEWSKI, *Dalla vita degli oggetti. Poesie 1983-2005*, trad. it. di Krystyna Jaworska, Adelphi, Milano 2012.
- Sandro ZANETTI, «zeitoffen». *Zur Chronographie Paul Celans*, Fink, München 2006.
- Gisela ZICK, *Der zerbrochene Krug als Bildmotiv des 18. Jahrhunderts*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 31 (1969), pp. 149-204.
- ZOLLING, *Heinrich von Kleist in der Schweiz*, Kessinger, Whitefish [1882] 2010.
- Ralf ZSCHACHLITZ, *Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwart. Paul Celans kritische Poetik*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1990.

Libri di Celan consultati (DLA)

- M.-H. ALIMEN, M.-J. STEVE (éds.), *Fischer Weltgeschichte*, Bd. I – *Vorgeschichte*, wiss. Leitung: Jean Ballack, Fischer, Frankfurt a. M. 1966.
- Manfred ALTERMANN, *Brockhaus-Taschenbuch der Geologie. Die Entwicklungsgeschichte der Erde: mit einem ABC der Geologie*, Brockhaus, Leipzig 1955.
- Friedrich BEHN, *Kultur der Urzeit*, Bd. I - III, De Gruyter, Berlin 1950.

- Rudolf BLITZ, *Die unbewältigte Vergangenheit des Menschengeschlechts: Beiträge zu einer Paläoanthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1967.
- Raymond BLOCH, *L'art et la civilisation étrusques*, Plon, Paris 1955.
- Gilbert Keith CHESTERTON, *St. Francis of Assisi*, Hodder & Stoughton, London 1951.
- DIEFFENBACHER, *Deutsches Leben im 12. und 13. Jahrhundert: Realkommentar zu den Volks- und Kunstepen und zum Minnesang. - 2. Privatleben*, De Gruyter, Berlin 1918.
- Kai DONNER, *La Sibérie*, Gallimard, Paris 1946.
- Albert DUCROCQ, *Atomwissenschaft und Urgeschichte*, Rowohlt, Hamburg 1957.
- Georges DUMÉZIL, *Mythes et Dieux des Germains : essai d'interprétation comparative*, Leroux, Paris 1939.
- A. FALLER, *Der Körper des Menschen. Einführung in Bau und Funktion*, Georg Thieme Verlag, Stuttgart 1966.
- Helmuth VON GLASENAPP, *Die Literaturen Indiens von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Akademische Verlagsanstalt Athenaion, Potsdam 1929.
- , *Die Philosophie der Inder: eine Einführung in ihre Geschichte und ihre Lehren*, Kröner, Stuttgart 1949.
- Siegmund GÜNTHER, *Physische Geographie*, 2. Aufl., Göschen, Stuttgart 1895.
- Jacques HEURGON, *La vie quotidienne chez les étrusques*, Hachette, Paris 1961.
- Gustav R. HOCKE, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst: Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart*, Rowohlt, Hamburg 1957.
- Henri HUBERT, *Les Celtes*, 3. voll., Albin Michel, Paris 1950.
- , *Les Germains*, Albin Michel, Paris 1952.
- Rudolf LANGENBECK, *Physische Erdkunde I*, De Gruyter, Berlin 1922.
- Eveline LOT-FALCK, *Les rites de chasse chez les peuples sibériens*, Gallimard, Paris 1953.
- P. MASSON-OURSSEL, H. DE WILLMAN-GRABOWSKA, Philippe STERN, *L'inde antique et la civilisation indienne*, Albin Michel, Paris 1951.
- Massimo PALLOTTINO, *Die Etrusker*, Fischer, Berlin 1965.
- Louis RENOUS, *Anthologie sanskrite. Textes de l'Inde ancienne traduits du sanskrit*, Payot, Paris 1947.
- Louis RÉAU, *Dictionnaire polyglotte des termes d'art et archéologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1953.
- Gerschom SCHOLEM, *Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem Sohar*, Schocken, Berlin 1935.
- , *Les grands courants de la mystique juive. La Merkaba – la Gnose – la Kabbale – le Zohar – le Sabbatianisme – le Hassidisme*, Übers. v. M.-M. Davy, Payot, Paris 1950.
- , *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Metzner, Frankfurt a. M. 1957.
- , *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Rhein-Verlag, Zürich 1960.
- , *Von der mystischen Gestalt der Gottheit: Studien zu Grundbegriffen der Kabbala*, Rhein-Verlag, Zürich 1962.
- Kurt SELIGMANN, *Das Weltreich der Magie. 5000 Jahre Geheime Kunst*, mit einem Nachwort von Prof. Dr. G. F. Hartlaub, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1958.
- Iouri SOKOLOV, *Le folklore russe*, Payot, Paris 1945.

Wilhelm WINDELBAND, *Geschichte der abendländischen Philosophie im Altertum*, Beck, München 1923.

Enciclopedie e dizionari

Walter BAUMGARTNER, Ludwig KOEHLER, *Hebräisches und Aramäisches Lexikon zum Alten Testament*, 2 Bde., dritte Auflage: neu bearbeitet von Walter Baumgartner, Johann Jakob Stamm und Benedikt Hartmann; unter Mitarbeit von Ze'ev Ben-Ḥayyim, Eduard Yechezkel Kutscher und Philippe Reymond, E. J. Brill, Leiden 1995.

David J. A. CLINES, *The Dictionary of Classical Hebrew*, 8 voll., Sheffield Academic Press, Sheffield 1993-2016.

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, versione 01/21, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>>. Ultimo accesso: 28.09.2022.

Dizionario Etimologico Online, Versione web del *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* di Ottorino Pianigiani, <<https://www.etimo.it/?pag=hom>>. Ultimo accesso: 04.09.2023.

Duden Wörterbuch (Online), Cornelsen Verlag GmbH, 2023, <<https://www.duden.de/>>. Ultimo accesso: 16.09.2023.

Dizionario Latino Olivetti (online), a cura di Enrico Olivetti, ed. 2003-2026, <<https://www.dizionario-latino.com/>>. Ultimo accesso: 10.09.2023.

DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, <<https://www.dwds.de/>>. Ultimo accesso: 28.09.2022.

Enciclopedia Italiana Treccani (online); <<https://www.treccani.it/enciclopedia/Enciclopedia-Italiana%29/>>. Ultimo accesso: 29.08.2023.

Jewish Virtual Library – a Project of AICE, <<https://www.jewishvirtuallibrary.org/>>. Ultimo accesso: 23.09.2023.

Friedrich KLUGE, Alfred GÖTZE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, De Gruyter, Berlin 1953¹⁶.

TLFi – Trésor de la langue Française informatisé, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, <<http://www.atilf.fr/tlfi>>. Ultimo accesso: 07.09.2023.

Max Julius Friedrich VASMER, *Ètimologičeskij slovar' russkogo âzyka*, 4 voll, Progress, Moskva 1986.

Karl Friedrich Wilhelm WANDER, *Deutsches sprichwörter-lexikon*, 5 Bde., Brockhaus, Leipzig 1873.

Wortbedeutung.info (Online-Wörterbuch), versione 2023, <<https://www.wortbedeutung.info/>>. Ultimo accesso: 16.09.2023.

D'un récipient à l'autre. Étude sur une figure poétologique celanienne.

Résumé

Cette étude est dédiée à l'analyse des figures de « récipients » dans l'œuvre de Paul Celan. Positionnée de manière critique par rapport aux approches thématiques, rhétoriques et lexicales historiquement adoptées par la critique celanienne pour enquêter sur les images récurrentes de l'auteur, notre étude utilise une perspective analytique visant à sonder la polysémie de chaque figure d'un point de vue poétologique. Chaque « récipient » est observé comme un phénomène textuel opérant dans un réseau complexe de relations intra-, inter- et extra-textuelles, que nous avons enquêté à travers des lectures intégrales de poèmes, présentées en succession. Les poèmes que nous avons analysés sont: *Ferne*, *Die Krüge*, *Zähle die Mandeln*, *Assisi*, *Die Ewigkeit*, *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen*, *Weil du den Notscherben fandst*. L'ensemble de la carrière poétique de l'auteur est parcouru à travers trois chapitres arrangés selon un ordre chronologique et thématique. Cela nous a permis, d'une part, d'approfondir les différentes facettes de la poésie et de la critique celanienne, interrogeant la nature (surréaliste, hermétique, symbolique, phénoménologique) et l'origine « seconde » des images concernées et, d'autre part, de faire ressortir les intérêts po-éthiques de l'auteur dans chaque recueil. Les figures des « récipients » indiquent à chaque fois, d'une manière performative plutôt que représentative, le chemin à suivre pour la réception correcte de la poésie de Celan, soulevant en même temps des questions fondamentales sur la posture éthique de l'individu dans l'Histoire et après Auschwitz, sur le temps, l'art, la philosophie, la tradition juive, et sur la poésie.

Mots-clés : Paul Celan (1920-1970) ; Poésie ; Poésie après Auschwitz ; Judaïsme ; Poétologie ; Analyse des textes ; Récipients ; Vases communicants.

From one vessel to the other. A study on some poetologic figures in Paul Celan's work

Summary

This study is dedicated to the analysis of the figures of “vessels” in Paul Celan's work. Critically positioned with regard to the thematic, rhetorical, and lexical approaches that have been historically adopted by Celan's critics to investigate the author's recurring images, our study employs an analytical perspective that seeks to probe the polysemy of each figure from a poetological point of view. Each “vessel” is observed as a textual phenomenon operating within a complex network of intra-, inter- and extra-textual relationships, which we have investigated by means of a series of complete readings of poems presented in succession, such as: *Ferne*, *Die Krüge*, *Zähle die Mandeln*, *Assisi*, *Die Ewigkeit*, *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen*, *Weil du den Notscherben fandst*. The entirety of Celan's poetic career is covered in three chapters, arranged both chronologically and thematically. This has enabled us to explore on the one hand the different facets of Celan's poetry and criticism, questioning the (surrealist, hermetic, symbolic, phenomenological) nature and the “secondary” origin of the images concerned and, on the other hand, to highlight the author's po-ethical interests in each collection. The figures of the “vessels” indicate in each case, in a performative rather than a representative manner, the path to follow in order to read Celan's poetry correctly, raising at the same time fundamental questions about the ethical posture of the individual in history and after Auschwitz, about time, art, philosophy, Jewish tradition, and about poetry.

Keywords : Paul Celan (1920-1970) ; Poetry ; Poetry after Auschwitz ; Judaism ; Poetology ; Text Analysis ; Jugs ; Communicating vessels.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 020 – Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Maison de la Recherche - 28 Rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études germaniques