

ISSN: 0547-2121

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

Direttore: Augusto Guarino

Comitato scientifico: Maria Teresa Cabré, Anne J. Cruz,
Giovanni Battista De Cesare, Marco Modenesi, Amedeo Quondam,
Augustin Redondo, Claudio Vicentini, Maria Teresa Zanola

Comitato di redazione: Federico Corradi, Paola Gorla, Salvatore Luongo,
Lorenzo Mango, Teresa Gil Mendes, Encarnación Sánchez García, Carlo Vecce

Segreteria: Jana Altmanova, Giovanni Rotiroti

LX, 1

Gennaio 2018

Tutti i contributi sono sottoposti alla doppia revisione anonima tra pari (*double blind peer review*).

Gli studiosi che intendano proporre contributi per l'eventuale pubblicazione sulla Rivista possono inviarli all'indirizzo: annaliromanza@unior.it.

Per ulteriori informazioni si invita a consultare il sito:
www.annaliromanza.unior.it.



UNIVERSITA DEGLI STUDI DI NAPOLI
"L'ORIENTALE"

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LX, 1

LETTERATURA E PSICANALISI

Numero tematico a cura di

Augusto Guarino e Giovanni Rotiroti

NAPOLI
2018

INDICE

Prefazione a cura di Augusto Guarino e Giovanni Rotiroti pag. 7

SAGGI:

Stefano Agosti, <i>Parola della poesia e parola dell'altro</i>	11
Mario Ajazzi Mancini, <i>Kafkiano? Ein bescheidener Beitrag zur „Kafkologie“</i>	25
Simone Berti, <i>Il testimone involontario e le parole dell'esilio</i>	31
Elen Botros El Malek, <i>Sublimazioni sadiane: 'cœur' e 'imagination'</i>	41
Irma Carannante, <i>La "dimensione" romena di Eugène Ionesco. Idee per un progetto di ricerca</i>	59
Ilaria Detti, <i>L'arte del racconto e il racconto ad arte</i>	75
Federico Fabbri, <i>Utopia della lingua</i>	83
Giulia Lorenzini, <i>Una verità che ha di menzogna sembianza</i>	89
Nicola Mariotti, <i>Il dado stellato. La scrittura libera la speranza in dote alla distruzione</i>	95
Marco Ottaiano, <i>Psicanalisi e creazione narrativa: il 'sacrificio' dello psicoterapeuta ne La mujer loca di Juan José Millás</i>	101
Anna Maria Pedullà, <i>Fusini e Serpieri lettori di Shakespeare</i>	109
Mattia Luigi Pozzi, <i>Solleticare la mancanza: Žižek e il soggetto scabroso</i>	121
Giovanni Rotiroti, <i>Resto di cenere. All'ascolto della parola ferita di Paul Celan</i>	145
Giovanni Sias, <i>L'impossibile abitare dell'uomo</i>	177
Carlo Vecce, <i>Un ricordo d'infanzia</i>	185
Alberto Zino, <i>"Avere un fuori, ascoltare ciò che ne viene". Inconscio e Blanchot</i>	197

RECENSIONI:

- Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, Edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Quodlibet, Macerata 2018, 368 pp. (Margherita De Blasi) pag. 209
- Rosario Pellegrino, *Charles de Brosses, "Lettere dall'Italia"*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2017, 196 pp. (Michele Bevilacqua) 211
- Giuseppe Mazzocchi, *Molte sono le strade. Spiritualità, mistica e letteratura nella Spagna dei secoli d'oro (con un'appendice novecentesca)*, a cura di Paolo Pintacuda, Liguori, Napoli 2018, 402 pp. (Paola Zito) 213
- ABSTRACT DEI SAGGI** 219

SAGGI

GIOVANNI ROTIROTI

RESTO DI CENERE ALL'ASCOLTO DELLA PAROLA FERITA
DI PAUL CELAN

Sin dalle origini della psicoanalisi, la cura con Freud può essenzialmente definirsi come una cura attraverso la parola e l'ascolto, ma allo stesso tempo anche come una cura della parola e dell'ascolto. Freud individuò a partire dalla clinica dell'isteria un legame elettivo tra l'atto della parola e il suo ascolto. Ma ascoltare non significa sentire. Ascoltare – in senso psicanalitico – vuol dire innanzi tutto sospendere il giudizio, andare ben oltre la fenomenologia, cioè oltre il “residuo” fenomenologico rappresentato dalla coscienza, la quale è impossibilitata a sospendere (o a “mettere tra parentesi”) sé stessa. Se, per il fenomenologo, il mondo dei fenomeni esiste solo attraverso la sua correlazione con la coscienza apportatrice di senso, per lo psicoanalista, il senso del mondo e della coscienza risiede in un ambito detto “transfenomenologico”¹, vale a dire in un al di là del fenomeno, quale l'inconscio, e tale senso sfugge necessariamente all'apprensione diretta.

Da questo punto di vista, Roland Barthes affermava – in sintonia con Jacques Lacan – che non è più possibile definire “l'ascolto come un atto intenzionale di audizione (ascoltare significa *voler* sentire, in modo pienamente cosciente), attualmente gli si riconosce il potere, quasi la funzione, di esplorare terreni sconosciuti: nel campo dell'ascolto è incluso non solo l'inconscio, nel senso tipico del termine, ma anche, se così si può dire, le sue forme laiche: l'implicito, l'indiretto, il supplementare, il differito. L'ascolto si apre a tutte le forme di polisemia, di so-

¹ Cfr. N. Abraham, *L'écorce et le noyau*, Flammarion, Paris 1978.

vraderminazione, di sovrapposizione, disgregando la Legge che prescrive l'ascolto diretto, univoco. L'ascolto è stato per definizione, *applicato*; oggi gli si chiede piuttosto di *lasciar manifestare*"². L'abilità di colui che pratica l'ascolto, l'analista, sarà quella di distinguere, differenziare ciò che si sente, si ode, da ciò che si ascolta. Alberto Zino scrive: "L'udito, ciò che viene udito, non è l'ascolto, anche se fra i due c'è dell'implicazione. Ciò che è considerato udibile, è l'unico modo di rendere transitivo l'ascolto, di soggettualizzarlo, di trovarne un autore. L'ascolto, in tal modo astratto dal vuoto che comporta, non può che confermare, a un tempo connettere e chiudere il conto"³.

Nel libro intitolato *All'ascolto*, Jean-Luc Nancy riprende la questione dell'ascolto aperta da Lacan e da Barthes e punta sulla "confessione *auricolare*"⁴ connessa all'ontologia del segreto e della *risonanza*. Nell'ascolto avviene una "disimmetria" in cui il "sentire" neutralizzerebbe l'ascolto. Questa è la pratica più diffusa nella filosofia, in particolare nella fenomenologia. Sembra che il filosofo non sia più capace di ascolto oppure abbia voluto sostituire all'ascolto "qualcosa che sarebbe piuttosto dell'ordine dell'*intendere*". Lo scritto di Nancy sostanzialmente denuncia il peccato originale che la fenomenologia ha procurato all'ascolto. L'essere si manifesterebbe, appare come verità ultima nel fenomeno, in questo modo l'ascolto fenomenologico annullerebbe la risonanza di fondo, "l'eco della figura nuda nella profondità aperta". L'ascolto invece designerebbe il luogo dell'ascoltare in segreto, il potere della sorpresa in una conversazione o in una confessione. Ma quale segreto svelerebbe l'ascolto? La voce... dell'*Altro*. Prestare l'orecchio significa ascoltare la voce dell'*Altro*, essere all'ascolto della *sua* voce, che risuona nel fondo abissale del linguaggio. È "una intensificazione e una cura, una curiosità o un'inquietudine" che mostra uno stato teso, attento e anche angoscioso nella sua componente inconscia. Nancy non lo dice esplicitamente ma lo fa intendere. Ciò significa che l'ascolto non è una percezione come per il "sentire". Sentire significa comprendere, sentir dire o sentirsi parlare. In fondo al sentire è come se ci fosse una risonanza fonda-

² R. Barthes, *Ascolto*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 249-250.

³ A. Zino, *Labilità dell'analista*, "Trieb", settembre 1982, n. 1, pp. 113-114.

⁴ J.-L. Nancy, *All'ascolto*, Raffaello Cortina, Milano 2004, p. 5 e segg.

mentale, "una profondità prima o ultima di *sensò* stesso (o della verità)". Sentire significa comprendere il senso. Ascoltare, invece, "è essere tesi verso un senso possibile, e quindi non immediatamente accessibile". In tale senso possibile si stabilisce una spaziatura che è quella dove abita il soggetto, meglio, il senso del soggetto stesso. E tale senso "consiste nel rinvio". La struttura del rinvio è il luogo del soggetto, il quale non è altro che la forma di questo rinvio. "Un soggetto *si sente*: è la sua proprietà e la sua definizione. Vale a dire che si ode, si vede, si tocca, si gusta, ecc. e si pensa o si rappresenta, si avvicina e si allontana da sé, e sempre così si sente sentire un *sé* che *si sfugge* o che *si ritaglia*" nel mondo, nell'*Altro*. L'ascolto permetterebbe dunque un accesso a sé perché in esso il soggetto si rinvia e si invia in un continuo rilancio. Il sentire ha a che fare con la vista, mentre l'ascoltare con l'udito. Fra di essi non vi è reciprocità. È come se il soggetto abitasse in un luogo sonoro ed egli divenisse soggetto nella misura in cui la sua voce vi risuona. La logica dell'ascolto fa appello a un'altra logica quindi, non quella della manifestazione, ma quella dell'evocazione.

Secondo questa prospettiva, l'ascolto in psicoanalisi è un modo dell'ascoltare che non pretende di essere padrone del senso, della voce che svanisce. La voce si dilegua in una deriva ed è sempre una promessa, il suo vero prodursi scaturisce dal silenzio. Si tratta quindi dell'ascolto particolare di una voce che chiama in nome del silenzio. Essa dice molto poco, se non nulla. Essa concede il momento di uno stupore, una meraviglia e permette di considerare la parola come un evento che non si lascia avvolgere da un unico significato. Ciò che chiede, questa voce, è una sospensione, uno svuotamento capace di accoglierla come eco di una particolare disposizione soggettiva. Non è ascolto dell'ovvio, ma dell'estraneo che guadagna margine e spazio nel soffio di una parola; interrompe il tempo e irrompe nel flusso di pensiero, premendo e spingendo ad interrogarlo. Il silenzio, in questa prospettiva, non è privazione, ma una "disposizione alla risonanza", alla sua tensione. È vibrazione, grido, appello, canto.

Nell'*Allocuzione* di Brema, Paul Celan richiamava nel 1958 l'attenzione dei suoi ascoltatori sul fatto che i suoi poemi sono sempre in cammino, sono in relazione con qualcosa, sono sempre tesi verso qualcosa, verso qualche cosa che resta aperto e potrebbe essere con-diviso, verso

un Tu al quale si potrebbe parlare, verso una realtà vicina a una parola che si dispone al dialogo⁵. Nel *Discorso* in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner, nel 1960, a Darmstadt, il poeta dichiarava:

Il poema è solitario. Solitario e in cammino. Chi lo scrive gli rimane inerente. Ma allora il poema non si colloca, proprio per questa ragione, dunque già a questo punto, dentro l'incontro – *dentro il mistero dell'incontro?* Il poema tende a un Altro, esso ne ha bisogno, esso ha bisogno di un interlocutore. Lo va cercando; e vi si dedica. Ogni oggetto, ogni essere umano, per il poema che è proteso verso l'Altro, è figura di questo Altro. L'attenzione che il poema cerca di porre a quanto gli si fa incontro, il suo acutissimo senso del dettaglio, del profilo, della struttura, del colore, ma anche dei "palpiti" e delle "alusioni", tutto questo io credo non è la conquista di un occhio in gara (o in concomitanza) con apparecchiature ogni giorno più perfette: è piuttosto un concentrarsi avendo ben presenti tutte le nostre date⁶.

Le date per Celan sono sempre connesse con la genesi del poema. Infatti, un "poema in prosa" composto in romeno da Celan nel 1946, che inizia con queste parole: "Dovendo il giorno dopo iniziare le deportazioni", e che si chiude con la domanda: "Dov'è il cielo? Dove?", reca, come indelebilmente incisa, una ferita non suturabile.

A doua zi urmînd să înceapă deportările, noaptea a venit Rafael, îmbrăcat într-o vastă deznădejde din mătase neagră, cu glugă, privirile arzătoare i se încrucișară pe fruntea mea, șiroaie de vin începură să-mi curgă peste obraz, se răspîndiră pe jos, oamenii le sorbiră în somn. – Vino, îmi spuse Rafael, punîndu-mi peste umeri mei prea strălucitori o deznădejde asemănătoare cu aceea pe care o purta el. Mă aplecai înspre mama, o sărutai, incestuos, și ieșii din casă. Un roi imens de mari fluturi negri, veniți de la tropice, mă împiedica să înaintez. Rafael mă trase după el și coborîrăm înspre linia ferată. Sub picioare simții șinele, auzii șuieratul unei locomotive, foarte aproape, inima mi se încleștă. Trenul trecu deasupra capetelor noastre.

Deschisei ochii. În fața mea, pe o întindere imensă, era un uriaș candelabru cu mii de brațe. – E aur? îi șoptii lui Rafael. – Aur. Te vei ur-

⁵ P. Celan, *Il meridiano*, in *La verità della poesia*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993, p. 36.

⁶ *Ibid.*, pp. 15-16.

ca pe unul din brațe, ca, atunci când îl voi fi înălțat în văzduh, să-l poți prinde de cer. Înainte de a se crăpa de ziuă, oameni se vor putea salva, zburînd întracolo. Le voi arăta drumul, iar tu îi vei primi. M-am urcat pe unul din brațe, Rafael trecu de la un braț la altul, le atinse pe rînd, candelabrul începu să se înalțe. O frunză mi se așternu pe frunte, chiar în locul unde mă atinsese privirea prietenului, o frunză de arțar. Mă uit împrejur: nu acesta poate fi cerul. Trec ore și n-am găsit nimic. Știu: jos s-au adunat oamenii, Rafael i-a atins cu degetele sale subțiri, s-au înălțat și ei, și eu tot nu m-am oprit. Unde e cerul? Unde?⁷

Questo “poema in prosa” di Celan, scritto durante “il tempo del folklore e del metafolklore”, cioè durante la “bella stagione dei giochi di parole” trascorsa a Bucarest, fu affidato nel 1947, prima della sua *fuga* per Vienna, all’amico Petre Solomon. Secondo Solomon questo componimento serba intatto il segreto inconfessabile di Celan⁸,

⁷ P. Celan, *Scritti Romeni*, a cura di M. Mincu, tr. it. di F. Del Fabbro, Campanotto, Passian di Prato 1994, pp. 52-53 [Dovendo il giorno dopo iniziare le deportazioni, Rafael venne di notte, rivestito da una vasta disperazione di seta nera, con il cappuccio, i suoi sguardi ardenti si incrociarono sulla mia fronte, rivoli di vino incominciarono a scorrermi sulla guancia, si sparsero a terra, gli uomini bevvero nel sonno. - Vieni, mi disse Rafael, mettendomi sulle spalle troppo splendenti una disperazione simile a quella che lui indossava. Mi chinai verso la mamma, la baciai, incestuosamente, e uscii di casa. Un immenso sciame di grandi farfalle nere, venute dai tropici, mi impediva di avanzare. Rafael mi trascinò dietro di lui e scendemmo verso la linea ferroviaria. Sotto i piedi sentii le rotaie, udii il fischio di una locomotiva, molto vicina, il cuore mi si strinse. Il treno passò sopra le nostre teste. / Aprii gli occhi. Di fronte a me, su una immensa distesa, c’era un grandioso candelabro con migliaia di bracci. - È oro?! sussurrai a Rafael. - Oro. Tu salirai su uno dei bracci, così, allorché io l’avrò innalzato nell’etere, tu potrai fissarlo nel firmamento. Prima che l’alba squarci il giorno, gli uomini si potranno salvare, volando di là. Sarò io a mostrare loro la via, e tu li accoglierai. / Salii su uno dei bracci, Rafael passò da un braccio all’altro, li toccò uno ad uno, il candelabro cominciò ad innalzarsi. Una foglia mi si pose sulla fronte, proprio nel luogo in cui mi aveva toccato lo sguardo dell’amico, una foglia d’acero. Mi guardo d’intorno: non può essere questo il cielo. Passano le ore e non ho trovato niente. Lo so: giù si sono raccolti gli uomini, Rafael li toccò con le sue dita sottili, si sono innalzati anche loro, e io ancora non mi sono fermato. / Dov’è il cielo? Dove?]. Questo “poema in prosa” di Celan che recava nel dattiloscritto il titolo biffato a matita *Cerul*, è contenuto nei *Poeme în proză* e si trova nel libro di P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea Românească*, Kriterion, București 1987, pp. 192-193. Esistono due traduzioni integrali delle poesie romene di Celan in lingua italiana: una è quella procurata da Fulvio Del Fabbro sopra citata e l’altra è quella vergata da Gisèle Vanhèse in “România Orientale”, 15 (2002).

⁸ La testimonianza di Ruth Lackner, amica del poeta bucovino sin dall’adolescenza, contribuisce a illuminare in maniera decisiva il contesto storico che fa da cornice a questo “poema in prosa” di Celan conservato da Solomon. Ruth Lackner dice che nel giugno del

ed è uno dei più significativi che egli abbia mai scritto in lingua romena.

Da questo punto di vista – scrive Solomon –, il poema in prosa che si apre con le parole: *A doua zi urmând să înceapă deportările* (Dovendo cominciare le deportazioni il giorno dopo), è il più significativo, poiché evoca i tragici eventi della biografia del poeta a Cernăuți – la separazione dai genitori, la deportazione degli ebrei e altri eventi ancora. Il poema ha uno sviluppo drammatico che ricorda la celebre *Todesfuge*, fondata sulle stesse realtà e sulle stesse esperienze. L'atmosfera onirica, per me-

1942 a Cernăuți - quando il poeta era stato precettato per raccogliere i libri russi che le autorità romene avevano destinato al macero - era iniziata una seconda ondata di deportazioni degli ebrei di Bucovina in Transnistria. Gli arresti avvenivano abitualmente di notte tra il sabato e la domenica. E sapendo questo molti trovavano rifugio presso amici o parenti per una notte a settimana. Ruth afferma che questo nascondersi temporaneo era un grande tormento per la madre di Celan la quale decise che non si sarebbe più nascosta. Il padre di Celan la assecondò in questa decisione soprattutto quando venne a sapere che sua sorella Regina, il marito e la figlia erano stati deportati oltre il confine sovietico proprio la notte in cui si erano nascosti in casa d'altri. "Non ci si può sottrarre al proprio destino" disse la madre di Paul, "in Transnistria vivono già molti ebrei". I genitori di Celan evidentemente ancora non sapevano delle terribili condizioni in cui versavano i deportati in Bessarabia. Ruth invece era informata sulla reale situazione che minacciava la comunità ebraica di Bucovina e cercò di sostenere Paul nel tentativo di convincere i propri genitori a non assecondare il loro proposito sconsiderato. Rimproverando alla madre il suo atavico fatalismo e scontrandosi per la prima volta duramente con lei, Paul aveva detto al padre e alla madre di aver trovato un rifugio migliore. La cosa importante era di non lasciare la città. Ruth aveva detto a Paul di aver conosciuto un piccolo industriale romeno di nome Valentin Alexandrescu il quale era disponibile ad offrire i locali della sua fabbrica come nascondiglio per gli Antschel durante il fine settimana. Di sabato e domenica la fabbrica era chiusa e non c'era da aspettarsi dei controlli. La madre di Paul rifiutò la generosa offerta. Non aveva alcuna intenzione di cambiare la sua decisione e cominciò a preparare i bagagli per essere pronti nell'eventualità che quella notte fossero venuti a prelevarli. Paul insistette, la supplicò ma non riuscì a farle cambiare idea. Allora poco prima del coprifuoco Paul partì senza i genitori poiché era convinto di lì a poco l'avrebbero raggiunto al rifugio sicuro. Le cose andarono diversamente. Il lunedì mattina, cioè "il giorno dopo le deportazioni", Paul fece ritorno all'appartamento e trovò i sigilli alla porta d'entrata. I suoi genitori erano stati arrestati e il convoglio aveva lasciato ormai da tempo Cernăuți. Dopo qualche tempo, ricevette la notizia della morte prima del padre e poi della madre deportati in Transnistria. (Cfr. I. Chalfen, *Paul Celan. Biografia della giovinezza*, Giuntina, Firenze 2008, pp. 136-138). Ilana Shmueli, un'altra cara amica del poeta ai tempi di Cernăuți, scrive nel suo libro su Celan quanto segue: "Per Paul, il mondo di sogno della madre era crollato. Non parlava quasi mai della deportazione dei suoi genitori, però il dolore e la tormentosa colpa di chi è rimasto in vita non lo abbandonarono mai, sono sempre presenti nelle sue poesie, ma di rado in modo esplicito" (I. Shmueli, *Di' che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 - aprile 1970*, a cura di J. Leskien e M. Ranchetti, Quodlibet, Macerata 2002, p. 19).

glio dire da incubo, che avvolge la prosa di Celan, non annulla, ma al contrario mette in risalto l'orrore degli eventi evocati. La parola chiave di questa prosa è *deznădejdea* (la disperazione): il personaggio di nome Rafael (probabile analogia con l'angelo biblico) è vestito "într-o vastă deznădejde din mătase neagră" ("in una vasta disperazione di seta nera") e getta sulle spalle del narratore un manto simile. Rafael cerca di salvare gli uomini condannati alle deportazioni con l'aiuto di un candelabro innalzato verso il cielo – il simbolo è abbastanza evidente: soltanto la fede in Dio può concedere la salvezza a questi sventurati. Ma questo elevarsi al cielo si dimostra essere vano e derisorio, poiché il narratore alla fine si chiede: "Unde e cerul? Unde?" ("Dov'è il cielo? Dove?")⁹.

Tutte le poesie di Celan sono colpite dall'"accento acuto della storia". Anche i suoi scritti romeni non fanno eccezione a questa regola. A partire dalla costruzione di uno scenario surreale di un "sogno dentro il sogno", questo componimento celaniano "attesta la necessità di insufflare alla lingua poetica l'ispirazione del versetto biblico"¹⁰. Attraverso il senso singolarmente autobiografico racchiuso nella perifrasi verbale "A doua zi urmînd să înceapă deportările", il poema di Celan traccia una temporalità imminente nella lingua romena che marca il tratto di un passato che ritorna alla memoria, ma che riguarda essenzialmente un problema di avvenire. Il poema anticipa, brucia le tappe, malgrado la memoria radicata nella singolarità dell'evento. "A doua zi urmînd să înceapă deportările" diventa la segnatura del poema, la sua "cosa", la sua "causa" più propria¹¹. Il tempo del poema è la sua deportazione, è un tempo che necessita di essere cancellato per conservarlo, per custodirlo in quanto commemorazione dell'evento. Questa deportazione imminente del senso, che appartiene al passato, prepara il poema alla possibilità di eccederlo per trasportarlo al di là della sua cifra irredimibile, quasi che la memoria delle deportazioni possa disporsi, trasciversi, nell'assoluta singolarità di un ritorno che, attraverso l'impiego della perifrasi verbale romena, accenna a un "futuro anteriore"¹².

⁹ P. Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, a cura di G. Rotiroti, tr. it. di I. Caranante, postfazione di M. Țuglea, Mimesis, Milano - Udine 2015, p. 161.

¹⁰ D. Cohen-Lévinas, "Où est le ciel?", *Paul Celan Revue Europe*, septembre-octobre 2016, n° 1049-1050, p. 127.

¹¹ J. Derrida, *Schibboleth per Paul Celan*, Gallio, Ferrara 1991, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 40.

“Il poema parla”, dice Celan, testimonia di sé stesso a partire da sé. “Conserva la memoria delle proprie date”, “parla sempre nel suo nome proprio”¹³. Esso raccoglie in sé una molteplicità, una costellazione di luce e di tenebra, una configurazione segreta di luoghi per la memoria¹⁴. Diversi eventi singolari possono concentrarsi in una data e devono rimanere infinitamente estranei gli uni con gli altri. Tutto ciò assume appunto la rilevanza di un nome proprio¹⁵. Il nome Rafael, da questo punto di vista, racchiude in sé più di un enigma. La sua cifra riguarda “il segreto dell’incontro”, ossia un segreto incontrato casualmente con la data stessa. Rafael è un nome, una “cripta”¹⁶ che reclama dal lettore di Celan di essere dissigillata, per sprofondarvisi, ascoltarne il silenzio. La sua cifra retorica è di essere una “metafora a un solo termine”¹⁷, un simbolo, un contrassegno (al limite, una parola d’ordine) che permette al senso di non richiudersi in sé stesso – precipitando in un significato univoco o in un discorso uniformato –, ma di aprirsi alla molteplicità (e infinità) di parole idiomatiche che non appartengono necessariamente al sistema normativo della lingua. Rafael è lo *schibboleth* dell’apertura stessa del poema che promana, per così dire, dalla coagulazione celaniana di altri testi poetici¹⁸. È il ripristino dell’ordine simbolico – dopo la sua

¹³ P. Celan, *Il meridiano*, in Id., *La verità della poesia*, cit. p. 14.

¹⁴ J. Derrida, *Schibboleth per Paul Celan*, cit., p. 39.

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶ A proposito della cripta, Derrida scrive: “La cripta costituisce un altro *fôro*: (for)cluso, quindi interno a lui stesso, interno segreto all’interno del grande spazio aperto, e al contempo, esterno a esso, esterno all’interno. Qualunque cosa se ne scriva/vi si scriva, le superfici parietali della cripta non separano semplicemente un *fôro* interno da uno esterno. Fanno del *fôro* interno un fuori escluso all’interno del dentro” (J. Derrida, *F(u)ori. Le parole angolate di N. Abraham e M. Torok*, prefazione a Id., *Il Verbario dell’Uomo dei Lupi*, a cura di M. Ajazzi Mancini, Liguori, Napoli 1992, p. 51).

¹⁷ S. Agosti, *Grammatica della poesia. Cinque studi*, Alfredo Guida, Napoli 2007, p. 11).

¹⁸ Intorno a questo poema celaniano si possono infatti cogliere, dal punto di vista intertestuale, frammenti di altri poemi in lingua romena, come per esempio: *Herța VII* di Fundoianu-Fondane, *Uneori obișnuiesc să stau și în fața unui felinar și să fluier* di Gherasim Luca, *Fuchsiada* di Urmuz, *Venere și Madona* di Eminescu, ecc., che vengono rielaborati con la particolare tecnica della “picto-poesia” di Ilarie Voronca e Victor Brauner. L’aspetto di “trascendenza” che si appalesa in questo singolare poema di Celan è in realtà l’effetto dell’inconsistenza semiotica dei fenomeni stessi dei poemi degli autori romeni che genealogicamente l’hanno preceduto, nel senso che il “fondamento trascendente” del poema celaniano non è altro che un effetto secondario dello scarto assolutamente immanente dei fenomeni segnifici stessi dei testi che Celan ha preso in prestito dagli autori che gli hanno aperto la strada della poesia romena. In questa prospettiva, lo spettro “trascen-

orrenda dissoluzione – che presiede al linguaggio nella sua infinita e sempre in atto traducibilità¹⁹. Rafael è la traccia inconfondibile del senso che resiste, la *Cosa* del poema che soggiace nel fondo della sua persistente (e malinconica) domanda di determinazione certa e che, inevitabilmente, si offre nella sua enigmaticità come indeterminabile. Nella sua intransigente onnicomprensività²⁰, Rafael rappresenta la quintessenza dell'angelo custode e la suggestione rilkiana è senz'altro presente in questo testo celaniano²¹. Inoltre, il fatto che Rafael giunga in seguito alla perifrasi verbale "A doua zi urmînd să înceapă deportările, noaptea a venit Rafael", richiama alla memoria del lettore anche l'angelo di Walter Benjamin, il quale procede verso il futuro con la testa rivolta al passato, come figura immanente o dimensione occulta della messianicità che Celan ha racchiuso in questo poema in prosa²².

Rafael è dunque a prima vista un angelo, in quanto testimonia il segreto dell'incontro in quanto segreto, trasmettendo l'invisibile in quan-

dente" della *Cosa* stessa del poema è dato dagli intertesti rotti, franti, frammentati, per cui abbiamo molteplici prospettive parziali di lettura che non sono altro che il prodotto della distorsione dell'immanenza stessa, ossia dello scarto che essa anamorficamente produce nel testo.

¹⁹ Cfr. M. Țuglea, *Paul Celan și avangardismul românesc*, Pontica, Constanța 2007.

²⁰ Rafael ("Dio ha guarito") è considerato uno dei quattro (o sette) arcangeli. È l'angelo che nella Bibbia accompagna in viaggio il giovane Tobia. Per spiegare il suo nome si è pensato ai Rephaim, esseri ctoni dell'antica Siria connessi all'idea della fertilità. Non si sa se sono "esseri divini" o "spiriti" oppure abitanti del sottosuolo. Nell'Antico Testamento i giganti sono chiamati Rephaim o Refaiti. Nella gnosi ebraica del Talmud Rafael è lo spirito planetario associato al sole; nella magia moderna è invocato fra l'altro come arcangelo dell'aria. Cfr. A.-M. Gerard, *Dizionario della Bibbia*, Rizzoli, Milano, 1989.

²¹ Per Rilke l'angelo rappresenta la creatura nella quale è già realizzata la trasformazione del visibile nell'invisibile cui gli esseri umani naturalmente tendono. Nelle *Elegie duinesi* gli angeli nella grande unità abbracciano vita e morte, e scorgono nell'invisibile un superiore livello della realtà.

²² Ecco il noto passo di Benjamin: "C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenerli, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta" (W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, p. 80).

to invisibile²³, ma è anche *altro* da ciò che il suo nome vuole univocamente determinare. Rafael parla: “Vieni, mi disse Rafael, mettendomi sulle spalle troppo splendenti una disperazione simile a quella che lui indossava”. Nell’atto di parola il tu diventa io nella dilatazione avvolgente della disperazione, e l’io, identificandosi con il tu, *fa malinconicamente uno con il reale della perdita*: “Mi chinai verso la mamma, la baciai, incestuosamente, e uscii di casa. Un immenso sciame di grandi farfalle nere, venute dai tropici, mi impediva di avanzare”.

Rafael, nella sua indeterminatezza, riflette l’“ombra dell’oggetto” amato, non smette di vagare attorno alla “cripta” che è deportata nel suo nome, incarnandosi nel corpo del poema stesso. Si tratta di un’identificazione occulta e immaginaria, di un “criptofantasma”²⁴ che, a causa della sua natura inconfessabile, è difficile da dire, quasi impronunciabile. Rafael porta nel suo nome le insegne del lutto e designa una realtà dolorosa, una ferita spalancata che, anziché essere negata o rifiutata, ha, in qualità di “criptonimo” o di “allosema”²⁵, la possibilità stessa di essere nominata. Questa ferita aperta nel cuore del poema ha un modo di essere enigmatico sul piano del discorso e viene a cristallizzarsi retoricamente attorno a identiche nozioni. Da questo punto di vista, Rafael dissimulando la perdita dell’oggetto d’amore allestisce una costruzione fantasmatica segreta: segreta perché indicibile, indicibile perché il suo enunciato potrebbe realmente far ammutolire.

Ma il “poema – dice Celan – è solitario. Solitario e in cammino”²⁶. La parola del desiderio ha la possibilità di ritornare, di mettersi di nuovo in marcia, dopo essere passata attraverso la strettoia della lingua straniera, dove la vita e la morte sono portati da Celan in direzione di una differenza più profonda. Ed è forse questa la ragione per cui il poema, secondo Celan, “ha dovuto passare attraverso la propria mancanza di risposte, attraverso un terribile mutismo, attraverso le mille tenebre impenetrabili di una parola assassina”²⁷. La parola che dice la *Cosa* del

²³ Cfr. M. Cacciari, *L’angelo necessario*, Adelphi, Milano 1986.

²⁴ Sulla nozione psicoanalitica di “criptofantasma” si veda sempre N. Abraham e M. Torok, *Il Verbario dell’Uomo dei Lupi*, cit.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 15.

²⁷ P. Celan, *Allocazione*, cit., p. 35 (traduzione lievemente modificata).

poema “ha attraversato questo luogo dell’evento. È passata e ha potuto di nuovo tornare alla luce, arricchita di tutto questo”²⁸, ha avuto cioè la possibilità di affermare qualcosa di nuovo, un senso nuovo, sfondando la barriera assordante del silenzio. Ecco le parole di Celan: “ho cercato di scrivere poesie: per parlare, per orientarmi e comprendere dove mi trovavo e dove dovevo andare perché per me prendesse forma una qualche realtà. Era, lo vediamo, evento, movimento, cammino, era il tentativo di guadagnare una direzione”²⁹. Solo in tal modo il mondo può ancora sopravvivere per il poeta. Il simbolo può tornare di nuovo ad essere simbolizzabile nell’*après-coup* dell’evento catastrofico.

Negli ultimi anni della sua vita, Celan – che aveva rivolto le sue coordinate poetiche a nord del futuro – confesserà all’amico Solomon che “il suo meridiano si sta dirigendo sempre più a est”³⁰, cioè in direzione di quei suoi amici poeti romeni, che furono i primi a essere testimoni non solo dei suoi amori e della sua grande passione per la vita, ma che avevano assistito alla pubblicazione di uno dei più grandi capolavori del secondo novecento europeo, la traduzione romena di *Todestango* ovvero *Tangoul Morții* (*Il Tango della Morte*)³¹.

Questa traduzione fu fatta a quattro mani con lo stesso Solomon e apparve in anteprima a Bucarest il 2 maggio del 1947 sulla rivista marxista “Contemporanul”, prima della pubblicazione, avvenuta nel 1952 all’interno del volume *Mohn und Gedächtnis*, del poema in lingua originale con il titolo definitivo *Todesfuge*. La traduzione di *Tangoul Morții* non si limita al passaggio da una lingua all’altra, ma riguarda anzitutto i transiti segreti e sconosciuti all’interno di una stessa lingua, lungo le sue commisure inter- e intra-linguistiche quasi a testimoniare, nella cifra di questo componimento, una “toccata” e “fuga” musicale, tra le due lingue, sui bordi mortali e al contempo erotici dell’abisso. In questa tra-

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ In una lettera del 23 novembre 1967 Celan rivela a Petre Solomon che alcune poesie di *Atemwende* mostrano che il suo meridiano “a nord del futuro” è sempre più rivolto “a est”, come in una sorta di “anamnesi” scritturale. Le cruciali esperienze vissute in Romania ritornano prepotentemente alla memoria nonostante la distanza geografica, linguistica e temporale. Si veda P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, cit., p. 238.

³¹ La riproduzione anastatica del poema *Tangoul Morții* è contenuta in J. Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press, New Haven and London 2001, p. 29.

duzione romena di *Tangoul Morții* ne va dell'identità di una lingua, la quale si può affermare come identità a sé solo se si apre alla differenza straniera dentro di sé. Questo evento accade una sola volta³². Petre Solomon ha avuto la fortuna di essere il vicino testimone, l'attore, ma soprattutto il complice di questa segreta esperienza del farsi della traduzione³³. Celan, nel gesto della traduzione con l'amico, ha voluto condividere nella lingua che fino ad allora aveva ospitato le sue prime poesie, qualcosa del suo segreto, il segreto della parola e dell'evento, così difficile da rivelare.

Il Tango della Morte si intreccia a filo doppio con *Todesfuge*. Le voci si inseguono ripetendo con entrate successive le stesse frasi o frasi leggermente variate. I versi hanno misura variabile, dai più brevi ad altri insolitamente lunghi; le rime sono assenti. È una "danza macabra", scrive Solomon, una danza dei morti che deve molto all'"ebbrezza degli abeti" della tradizione del folclore romeno su uno sfondo mitico, storico e creaturale³⁴. In *Todesfuge* come nel *Il Tango di Morte* risuona a quattro riprese la frase "Der Tod ist ein Meister aus Deutschland", "e moartea un meșter german". In Romania le ombre del "Maestro" si erano, tuttavia, già annunciate negli anni 1937-38. Quando i Legionari della Guardia di

³² Su tale aspetto si veda lo studio di M. Ajazzi Mancini, *A nord del futuro. Scritture intorno a Paul Celan*, Clinamen, Firenze 2009.

³³ Come scrive Cepraga: "Si tratterebbe, dunque, di una traduzione alla quale ha collaborato attivamente l'autore, non solo fornendo chiarimenti e spiegazioni sui significati del testo, ma anche, come sembra di capire, suggerendo traduttori romeni di parole ed espressioni tedesche non pienamente comprese dal traduttore. La situazione è in qualche modo bizzarra: avremmo a che fare, da una parte, con un traduttore, Petre Solomon, che non padroneggia perfettamente il tedesco, cioè la lingua di partenza, dall'altra, con un autore che è invece bilingue, che si è già cimentato con ottimi risultati nella composizione di versi romeni e ha tradotto, con successo, Cechov e Lermontov dal russo in romeno. [...] *Tangoul Morții* sarebbe, cioè, a nostro avviso, una vera e propria autotraduzione, vale a dire un testo in buona parte autoriale allestito da Celan con la complicità e la collaborazione di Petre Solomon, il cui apporto tuttavia è difficilmente definibile nella sua sostanza ed estensione" (D.O. Cepraga, *Înstrăinare și autotraducere: câteva observații despre exilul lingvistic al lui Paul Celan in Terra Aliena: L'esilio degli intellettuali europei*, Padova-Venezia, 31 maggio - 2 giugno 2012, Atti del Convegno, a cura di D.O. Cepraga e A. Vrânceanu Pagiardini, Editura Universității din București, București 2013, pp. 223-241).

³⁴ In particolare, *Tangoul Morții* richiama alcuni versi di *Ale mortului*. Si veda Constantin Brăiloiu, *Consigli al morto*, cura e traduzione di D. O. Cepraga, Stampa Alternativa, Pavona 2005.

Ferro, dopo la morte del loro “capitano” Codreanu, andarono al potere, il destino del popolo ebraico era segnato³⁵. Questo crimine e questo segreto indicibili si imprimono in maniera indelebile nella lingua romena e fanno traccia nella memoria. Ormai tutti devono sapere, anche in Romania. Non ci sono più “alibi”. La vera poesia non può più morire. È l’insalvabile che rende possibile la salvezza. È pura resistenza che sopravvive allo stesso sterminio.

Paul Celan non ha mai spiegato in pubblico il significato, in apparenza paradossale, del verso: “wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng” della *Todesfuge*. Forse una possibile condizione di lettura di questo verso è contenuta nella lettera spedita da Parigi a Petre Solomon, datata 2 agosto 1965, in cui si legge: “Le temps n’est plus à ce genre de folklore. Ni au métafolklore. Je mène, depuis longtemps, un combat, celui de la poésie solidaire de la vérité. (Sorry for that)”³⁶. Nella lettera, Celan dice all’amico che quel tempo del “genere del folklore” e del “metafolklore” è ormai finito. Inoltre, il poeta, scrivendo “poésie” con l’accento grave, e non con l’accento acuto – come vorrebbe l’ortografia francese –, sembra accennare al passo di *Der Meridian* in cui si legge: “Si possono apporre accenti differenti: l’accento acuto del presente, l’accento grave della storia – anche quella letteraria –, il circonflesso – un segno estensivo – dell’eterno”³⁷. La lettera spedita a Solomon è legata al ricordo dell’esperienza della traduzione di *Todestango* a Bucarest. Se si considerano “sotto l’accento grave della storia” le testimonianze poetiche di Celan scritte in lingua romena subito dopo la Liberazione e custodite dall’amico Solomon, *Tangoul Morții* sembra appartenere, come già altrove accennato³⁸, a quel “genere di folklore” e di “metafolklore”

³⁵ La Guardia di Ferro fu istituita da Corneliu Zelea Codreanu (1899-1938) come ala militante della Legione dell’Arcangelo Michele. Quest’organizzazione estremista, mistico-nazionalista e antisemita, fondata dallo stesso Codreanu nel 1927, si macchiò in Romania di atti terroristici sanguinari e fu duramente repressa dalle autorità – repressione avvenuta nel sangue in un clima di fortissima tensione antidemocratica e anticostituzionale, soprattutto dopo che le minoranze etniche erano state duramente colpite dai liberticidi provvedimenti legislativi promulgati, con l’avallo decisivo del re Carlo II, dal governo reazionario e spiccatamente antisemita Goga-Cuza.

³⁶ P. Solomon, *Paul Celan*, cit., p. 233.

³⁷ P. Celan, *La verità della poesia*, cit., pp. 6-7.

³⁸ Cfr. G. Rotiroti, *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l’evento rivoluzionario dell’amore*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016, pp. 127-155.

che si ispirava rivoluzionariamente al patrimonio delle ballate popolari romene, in particolare la *Miorița* e *Meșterul Manole*. Nel periodo in cui Celan era attivo in Romania questi due famosissimi documenti della poesia popolare, di tradizione orale, erano stati commentati dal punto di vista filosofico (Blaga, Botta, Cioran, Vulcănescu), filologico (Caracostea, Brăiloiu) e da quello delle credenze religiose (Sperantia, Sanielevici, Eliade). Come testimoniano emblematicamente alcuni “poemi in prosa” scritti da Celan direttamente in romeno, il poeta ebreo-bucovino non era rimasto insensibile al saggio di Mircea Eliade che si intitola *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, apparso nel 1943 a Bucarest, presso la casa editrice Publicom³⁹. In questo saggio il futuro storico delle religioni disquisiva ampiamente sul “sacrificio di costruzione” e tentava di dare una spiegazione magica alla creazione del cosmo, facendo appello al sacrificio di un essere mitico primordiale. Proprio nella leggenda di Manole appare il motivo della “morte violenta”, della “morte creatrice” e del “sacrificio di fondazione”, nonché la valorizzazione da parte del popolo romeno della morte serenamente accettata in un orizzonte metafisico e religioso ancestrale. Molto probabilmente, avendo in mente la vocazione mistico-suicidaria dei legionari sull’altare dell’ideologia nazionalistica, Celan, insieme ai suoi amici poeti di Bucarest, aveva intuito che la “ripetizione” del comportamento del gesto mitico, nell’atto di creazione *in illo tempore*, risultava fondamentale non solo per la comprensione della ballata di Manole, ma indicava nel “sacrificio” e nella “morte violenta” il senso stesso “del requiem per le vittime della prima ripetizione della fine” – indicato cripticamente nel testo celiano *Poate că într-o zi* – che traspare in tutta la sua sfolgorante evidenza prima in *Tangoul Morții* e poi nel capolavoro della *Todesfuge*. In tal senso il verso “scaviamo una fossa nell’etere e non sarà stretta” – che si riferisce inequivocabilmente ai “riti di costruzione” messi in rilievo dallo studio di Eliade – può essere letto, nel contesto storico-redazionale di *Todestango*, non tanto come la giustificazione insostenibile dell’eccidio di massa degli ebrei a partire dall’orizzonte religioso-sacrificale-folklo-

³⁹ Cfr. M. Eliade, *I riti del costruire. Commenti alla Leggenda di Mastro Manole, La Mandragola e i miti della «Nascita miracolosa», Le erbe sotto la Croce...*, Introduzione di R. Scagno, Jaca Book, Milano 1990, pp. 3-114.

rico stabilito dalla ballata di Manole, ma forse, in maniera più pertinente, come una risposta di tipo poetico-comunitario-resistenziale, che conduce *ad absurdum* la teatralità e l'enfasi del discorso politico nazionalista dei Legionari sotto l'angolo d'incidenza della morte violenta attuata orrendamente dai nazisti. In effetti, in *Tangoul Morții* (e nella *Todesfuge*), come anche nella poesia *Er* di Weissglas, sono gli ebrei ad essere realmente "sacrificati", e non i fanatici di Codreanu che si immolavano volontariamente in vista del riscatto della patria e della formazione dell'"Uomo nuovo" a seguito dei loro cruenti attentati terroristici: "la morte è un maestro tedesco", non un mastro leggendario come Manole che adempie al proprio destino di costruttore, portando fatalmente la moglie alla morte, in vista della "purificazione" del mondo.

A partire dall'interpretazione che Eliade fornisce nel suo saggio *Comenti alla leggenda di Mastro Manole*⁴⁰, il poema di Paul Celan lascerebbe dunque apparentemente intendere che i prigionieri ebrei, vittime del sacrificio rituale, siano costretti a scavare le fondamenta del Terzo Reich nei campi della morte e che, quindi, i versi "agli ebrei fischia e dà loro il comando di scavare / una fossa nella terra" riguardino proprio questo "rito di costruzione e di creazione" che proprio le ballate come quella di Mastro Manole svelano. Allo scopo di disinnescare questo effetto di "verità", oscena e totalizzante, racchiusa implicitamente nel "commento" di Eliade alla leggenda di Manole, Paul Celan – sia nella versione romena di *Tangoul Morții*, insieme a Petre Solomon, che in quella più celebre nella madrelingua tedesca *Todesfuge* – enfatizza gli elementi antitetici della contraddizione semantica ("Scaviamo una fossa nell'etere e non sarà stretta", ripetuto tre volte), producendo imprevisti effetti di senso contro lo schema logico prescritto ("giacerete in una fossa nelle nubi e non sarà stretta"), creando discontinuità nella metrica e nella sintassi e, infine, attuando anamorficamente un cortocircuito e un ribaltamento prospettico, marcatamente ideologico, in grado di mettere così al riparo il suo poema da un'esegesi improntata secondo un registro cinico e perverso che vede gli ebrei come vittime del sacrificio umano di fondazione.

Da questo punto di vista, *Tangoul Morții* è forse, per così dire, una sorta di parodia sovversiva delle interpretazioni misticheggianti e idea-

⁴⁰ Cfr. M. Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, Publicom, București 1943.

listiche delle ballate popolari molto diffuse a quel tempo in Romania. Solo in tal senso, Celan, dichiarandosi – in un poema romeno datato 3 marzo 1947 – “partigiano dell’assolutismo erotico”, si fece, prima a Bucarest e poi a Vienna, portavoce delle vittime innocenti appellandosi da un lato al dettato creaturale de *Il Cantico dei Cantici* (“Forte come la morte è l’amore”) e dall’altro lasciando emergere, in prossimità dell’*Utopia* rivoluzionaria portata avanti dai surrealisti di Bucarest che elogiavano *Malombra*⁴¹, la carica luttuosa della voce che destituisce la “poeticità” stessa della lamentazione funebre romena di tradizione popolare.

A questo punto, la prima questione che bisogna porsi in merito a un poema come *Todefuge* riguarda la funzione soggettiva della testimonianza in ambito letterario. In una situazione-limite come quella vissuta dal soggetto nel lager nazista ci si può chiedere: “Chi testimonia per il testimone?”. La risposta di Celan è netta in un’altra sua poesia famosa, *Aschenglorie*: “Niemand / zeugt für den / Zeugen” (“Nessuno / testimonia per il / testimone”), come a dire che la vera testimonianza non si poggia né su prove oggettive né su verifiche empiriche. La vera testimonianza non implica solo il campo del diritto, le aule dei tribunali o la verità storica. La testimonianza risponde solo di colui che la sostiene attraverso l’unico supporto che ha, ovvero la parola⁴².

La seconda domanda concerne il segreto. “Si può confessare il segreto, fosse anche un segreto inconfessabile?” Si direbbe che non si faccia altro nella vita e lo si constata tutti i giorni. Proprio perché il segreto è indicibile non si fa altro che tentare di dirlo. Si confessa solo ciò che è

⁴¹ Cfr. G. Luca, G. Naum, P. Păun, V. Teodorescu, Trost, *Elogio di Malombra*, in “Orizzonti culturali Italo-Romeni /Orizonturi culturale Italo-Române”, Rivista Interculturale bilingue, n. 1, gennaio 2014, anno IV <http://www.orizzonticulturali.it/it_studi_Giovanni-Rotiroti.html>

⁴² Sulla fenomenologia della testimonianza si vedano G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998 e in ambito psicanalitico A. Zino, *Lo spaesamento e il testimone*. Ventisette lezioni, ETS, Pisa 2006. A proposito di questi famosissimi versi (“Niemand / zeugt für den / Zeugen”) di Celan si vedano M. Blanchot, *Une voix venue d’ailleurs*, Gallimard, Paris 2002, pp. 69-107 e lo studio di R. Maletta, “Nessuno / testimonia per il / testimone”. *Paul Celan e le poetiche dell’assenza* in “Strumenti Critici”, Vol. 111, anno XXI, maggio 2006, fascicolo 2, Il Mulino, Bologna, pp. 207-234. Sulla “singolarità” di Auschwitz: D. Di Cesare, *Se Auschwitz è nulla. Contro il negazionismo*, il melangolo, Genova 2012.

dell'ordine dell'inconfessabile⁴³. Le lettere di Celan indirizzate a Solomon da Parigi, a questo riguardo, sono esemplari.

Un'altra domanda che ci possiamo fare è la seguente: dopo l'orrore di Auschwitz c'è spazio per il perdono? Non ci riferiamo al perdono religioso nel senso della colpa e dell'assoluzione. Nessuno, in assoluto, ha il potere di assolvere, ammesso che il perdono abbia ancora qualche significato se non in un'ottica religiosa, morale o giudiziaria. Jacques Derrida, a proposito dell'esemplarità di *Todesfuge*, afferma che il perdono è forse ancora possibile solo se vi è dell'imperdonabile. È uno strano paradosso, è uno di quelli che più inquietano le coscienze, come dire che "si può perdonare solo se non si può perdonare"⁴⁴. Primo Levi così scrive nel capitolo intitolato *La vergogna dei I sommersi e i salvati*:

Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. [...] Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i "musulmani", i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione. [...] Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi, appunto; ma è stato un discorso "per conto di terzi", il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. La demolizione condotta a termine, l'opera compiuta, non l'ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte. I sommersi, anche se avessero avuto carta e penna, non avrebbero testimoniato, perché la loro morte era cominciata prima di quella corporale. Settimane e mesi prima di spegnersi, avevano già perduto le virtù di osservare, ricordare, commisurare ed esprimersi. Parliamo noi in vece loro, per delega⁴⁵.

⁴³ Sulla questione del segreto in Paul Celan si veda in particolare J. Derrida, *Schibboleth pe Paul Celan*, cit., ma anche il libro di N. Abraham – M. Torok, *Il Verbario dell'Uomo dei Lupi*, cit., 1992.

⁴⁴ Su questo tema si vedano J. Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, Galilée, Paris 2003, naturalmente J. Derrida, *Perdonare. L'imperdonabile e l'imprescrittibile*, a cura e traduzione di L. Odello, Raffaello Cortina, Milano 2004, e anche il libro di B. Moroncini, *La lingua del perdono* che contiene *In appendice Jacques Derrida, Il seculo e il perdono*, Filema, Napoli 2007.

⁴⁵ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1999, pp. 64-65.

Non è possibile distruggere totalmente l'umano, rimane sempre qualcosa, rimane un resto, e ciò che resta, parafrasando Hölderlin, lo edificano i poeti – dopo Auschwitz – a partire dalla cenere. Per Giorgio Agamben sia la testimonianza che la poesia, collocandosi in una posizione di resto, “fondano la lingua come ciò che resta, che sopravvive in atto alla possibilità – o all'impossibilità di parlare”⁴⁶.

In *Tangoul Morții* ciò che resta è, infatti, la “cenere” nell'ultimo verso, “la cenere dei tuoi capelli Sulamith”, “cenușa părului tău Sulamith”, cosa ben diversa rispetto a “dein aschenes Haar Sulamith”, “i tuoi capelli cinerei Sulamith” della *Todesfuge*. “Il distico finale di *Todestango / Todesfuge* ripete – come scrive Dan Cepraga – per l'ultima volta il *leitmotiv* che contrappone e stringe insieme in un'unica indimenticabile immagine, l'Oro e la Cenere, Margarete e Sulamith, carnefici e vittime: *dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith*”⁴⁷. Tuttavia, là, in *Tangoul Morții*, resta comunque la cenere, vi è ancora la cenere, c'è ancora della cenere che non si è tramutata in colore. È là, resta la cenere a testimoniare la presenza di un nome. Qualcosa fa traccia nel testo di Celan tradotto in romeno. È come se in *Todesfuge* ci fosse un qualcosa che faccia sì che la *cenere si cancelli* in questo percorso di auto-traduzione, in questo ritorno alla madrelingua tedesca; è come se un qualcosa svuotasse la materialità della “traccia” della “cenere”, che in romeno era già là nella sua “concretezza”, stava ben in evidenza come “resto materiale” di un nome, non uno qualsiasi ma quello di Sulamith. Per riprendere le parole di Derrida:

– J'avais d'abord imaginé pour ma part que cendre était là, non pas ici mais là comme l'histoire à raconter : la cendre, ce vieux mot gris, ce thème poussiéreux de l'humanité, l'image immémoriale s'était d'elle-même décomposée, métaphore ou métonymie de soi, tel est le destin de toute cendre, séparée, consumée comme une cendre de cendre. Qui oserait encore se risquer au poème de la cendre ? Le mot de cendre, on rêverait qu'il fût : lui-même une cendre en ce sens, là, là-bas, éloigné dans le passé, mémoire perdue pour ce qui n'est plus

⁴⁶ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, cit., pp. 150-151.

⁴⁷ Dan Octavian Cepraga, *Înstrăinare și autotraducere: câteva observații despre exilul lingvistic al lui Paul Celan in Terra Aliena: L'esilio degli intellettuali europei*, cit., p. 239.

d'ici. Et par là, sa phrase aurait voulu dire, sans rien garder : la cendre n'est plus ici. Y fût-elle jamais?⁴⁸

Forse la cenere c'è stata, essa ha avuto anche una storia che ultimamente è venuta fuori dall'oblio in cui si era perduta, una storia al di là e prima dell'Olocausto, di questo "brucia-tutto". Questa cenere è un nome, è come la sopravvivenza alla morte dell'immagine di un nome che continua a morire, ma che si rifiuta di morire una volta per tutte, perché la malinconia amorosa del poema la richiama a una sorta di sopravvivenza spettrale, come oggetto perduto del desiderio e, tuttavia, conservato come *resto di cenere*, come potenza del poema che è pronta per incendiare nuovamente il desiderio del soggetto tra la necessità del dire e l'impossibilità della parola.

Di recente, alcuni pregevoli studi, provenienti dall'ambito italiano della romenistica, hanno saputo restituire un nome e ridonare una storia all'immagine immemoriale e decomposta di Sulamith – il cui nome, come *resto di cenere*, compare per ben tre volte in *Tangoul Morții* – rintracciando nei versi straordinari de *Le Mal des fantômes* di Benjamin Fondane, come un fermo immagine del trauma, la memoria storica dei pogrom zaristi in Ucraina, in particolare a Chișinău (1903 e 1905), contro la popolazione ebraica dell'Europa dell'Est, devastata, costretta all'esilio, i cui massacri hanno prefigurato, nell'intenzione del poema romeno di Celan, il disastro, l'annuncio stesso della Shoah⁴⁹:

⁴⁸ “- Per parte mia, avevo dapprima immaginato che cenere fosse là, non qua, ma là, come una storia da dipanare: la cenere, questa vecchia parola grigia, questo tema polveroso dell'umanità, immagine immemoriale che si era disfatta da sola, metafora o metonimia di se stessa. È questo il destino di ogni cenere, cenere separata, consumata, come cenere di cenere. Chi mai oserebbe affrontare il poema della cenere? E quanto alla parola 'cenere', mi piace immaginare che essa stessa sia davvero una cenere, nel senso di qualche cosa che fu, là, in fondo, lontanissima nel passato, memoria perduta per tutto ciò che non appartiene più al qui. Di conseguenza, la sua frase avrebbe inteso significare, senza più: la cenere non è più qui. Ma è mai stata qui?” (J. Derrida, *Ciò che resta del fuoco*, tr. it. di S. Agosti, SE, Milano 2000, pp. 12-13).

⁴⁹ Sulla figura di Sulamite in Fondane e in Celan si vedano: I. Carannante, “Forte come la morte è l'amore”: Amurgul Sulamitei tra Paul Celan e Benjamin Fondane, in *Études romanes. Hommages offerts à Florica Dimitrescu et Alexandru Niculescu*, 2 voll., coordinate de D. O. Cepraga, C. Lupu, L. Renzi, Editura Universității din București, București 2013, pp. 152-167; G. Vanhese, *La poésie française de Benjamin Fondane et l'écriture du désastre*, in *Études romanes. Hommages offerts à Florica Dimitrescu et Alexandru Niculescu*, cit., pp. 783-794.

Mon père, c'est cela qui te rend misérable.
 Tu penses à ton jeune garçon que tu as emmené en voyage,
 qui est si gentil en marin, mais si bête pour son âge,
 il ne sait pas encore naviguer dans la mer des visages,
 il a un monde en lui-même et rarement quitte le fond
 pour respirer à la surface comme font les poissons,
 il ne comprend rien à ce meeting de fantômes
 que l'on roule d'un bout à l'autre du royaume
 il a des yeux de marin, il est si fier de son rôle,
 il trouve si jolies en photo les scènes de viol,
 il bâille quand on chante le Cantique des Cantiques,
 tu lui parais trop noire, bergère Sulamite.
 – Sulamite, je t'ai vue. Tu gisais sur la terre russe
 ouverte comme un jeune melon, parmi le bric-à-brac
 d'un univers hagard jeté sur le marché aux puces!
 Elle chante encore en moi ta chevelure rousse
 – non, on n'a pas encore fusillé le Cosaque!
 Une vieille couvrait de toile cette nature morte.

Sulamite, si jamais je t'oublie... C'est là que
 mon enfance est morte
 sous les yeux de mon père. Oh! que j'avais sommeil.
 Le Tsar avait permis que ces morts fussent mis en cercueil,
 tandis que d'autres morts maigres comme une prière
 debout, sur les débris fumants,
 n'osaient pas, n'osaient plus sangloter vers leur Dieu⁵⁰.

Grazie alla singolare esperienza della traduzione del poema *Tangoul Morții*, Celan e Solomon hanno condiviso nell'amicizia questo *resto di cenere* – anzi *letteralmente* hanno condiviso alcuni “débris fumants” del poema di Fondane – cioè hanno spartito un qualcosa che è dell'ordine del segreto. Il segreto è un oggetto di niente, quasi evanescente, che appartiene alla sfera della conoscenza ma anche dell'ignoranza. Il segreto si offre e si nasconde, riguarda freudianamente i legami e i dislegami nelle cose dell'amore. Il segreto è al cuore della poesia di Celan. Ma la poesia fa appello ad un altro ordine del segreto, a quello cioè presidiato

⁵⁰ B. Fondane, *Le mal des fantômes*, a cura di P. Beray e M. Carassou con la collaborazione di M. Jutrin, introduzione di H. Meschonnic, Non lieu/Verdier, Lagrasse 2006, pp. 33-34.

dalla parola. Non è unicamente il segreto indicibile, ineffabile, inconfessabile, dell'evento inaudito, catastrofico dello sterminio, ma è anche l'altro ordine del segreto, quello della domanda d'amore, dell'appello rivolto all'Altro, nel dono del poema. Per Celan, come si è visto, la parola, in particolare quella che si indirizza all'Altro, è l'aver luogo stesso del poema, è il segreto di un incontro impossibile che allo stesso tempo si è reso possibile, perché l'evento stesso dipende essenzialmente dalla sua unicità. A partire da questo evento traumatico, e in direzione dell'Altro, il segreto nella scrittura poetica di Celan, anche dopo Auschwitz, partecipa sempre dell'esperienza della parola e del silenzio, ed è ciò che si rapporta inconsciamente all'ordine del linguaggio, alla libertà di pensare, di creare e di amare ancora.

Verso la fine degli anni '50 – dopo aver pubblicato alcune raccolte poetiche che gli avevano dato una certa notorietà in Occidente, ed essere incappato, suo malgrado, nelle spire dell'odio di Claire Goll che lo accusava, ingiustamente, di aver plagiato il marito Yvan Goll – Celan sentì il bisogno, a distanza di dieci anni dalla pubblicazione de *Il Tango della Morte*, di riallacciare il “filo interrotto della corrispondenza”⁵¹ con Petre Solomon. Ecco il frammento di una lettera inviata nel 1957 all'amico:

Tu dici che le distanze sono cresciute – no, Petrică, non sono cresciute, al contrario. I silenzi sono gli stessi, le parole, pronunciate da *qui* – come non si somiglierebbero, dette di là o di qua? Chi non è solo? Chi non è assalito da ogni tipo di paure, atomiche o altre? Non sono diventato né più europeo né più occidentale. Non ho molti amici. A quella “fama” di cui mi parli – potresti aggiungere ancora altre virgolette. Vivo anch'io, scrivo anch'io versi talvolta, ho tradotto alcuni libri, non essenziali, sono stato un tempo traduttore a Ginevra (*Bureau International du Travail*), nell'ultimo anno sono stato lettore di lingua tedesca all'*École Normale*⁵².

Ciò che ha spinto Celan a rivedere il pregiudizio negativo che aveva nei confronti di Cioran – visto che il *Précis de décomposition* è annoverato,

⁵¹ P. Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., p. 181.

⁵² Cfr. P. Celan, *Scritti romeni*, cit., p. 77 (traduzione lievemente modificata).

in questa lettera, tra i “libri non essenziali” tradotti da lui⁵³ – sarà stata presumibilmente la testimonianza che lo stesso Cioran aveva condiviso con lui a Parigi in relazione alla sua straordinaria amicizia con Benjamin Fondane, “il cui tragico destino ossessionava Paul Celan”⁵⁴ sin dai tempi della composizione-traduzione di *Tangoul Morții*, secondo quanto riporta lo stesso Solomon nel suo libro.

Poeta, filosofo, drammaturgo e cineasta, Benjamin Fondane, amico di Tzara, Brâncuși, Voronca, Brauner, Sernet, aveva lasciato la Romania negli anni Trenta per portare in una Parigi cosmopolita, il fermento delle avanguardie romene⁵⁵. La decisione di Fondane, maturata in Francia nel 1930, di consegnare alle stampe romene la raccolta di poesie *Prive-liști (Vedute)* – i cui testi, per la maggior parte “rielaborati”⁵⁶, erano ap-

⁵³ Uno dei libri tradotti da Celan tra il 1952 e il 1953 - considerato “inessenziale”, forse semplicemente perché apparteneva a un ex ammiratore di Corneliu Zelea Codreanu, il quale però aveva avuto, agli occhi del poeta esule della Bucovina, il merito di essere stato amico, a Parigi, di Benjamin Fondane e di aver inutilmente tentato di salvarlo dalla deportazione ad Auschwitz - è appunto il *Précis de décomposition* di Cioran. L'autore del *Sommario di decomposizione* racconta così il suo primo incontro con Celan: “La traduzione tedesca del *Précis* si rivelò difficile. L'editore Rowohlt si era rivolto a una signora incompetente. Il risultato fu catastrofico. Bisognava trovare qualcun altro. Uno scrittore romeno, Virgil Ierunca, che dopo la guerra aveva diretto in Romania una rivista letteraria [“Agora”] in cui apparvero le prime poesie di Celan, me lo raccomandò caldamente. Conoscevo Celan soltanto di nome; abitava, come me, nel Quartiere latino. Accettò la mia proposta, si mise al lavoro e lo condusse a termine con una rapidità sbalorditiva” (Cfr. E.M. Cioran, *Incontri con Paul Celan*, in *Fascinazione della cenere*, a cura di M. A. Rigoni, il notes magico, Padova 2005, p. 45). Riguardo al posto di lettore di lingua tedesca all'École Normale Supérieure, menzionato da Celan nella lettera inviata a Solomon, Cioran racconta: “Celan, a quel tempo, viveva molto modestamente e non aveva nessuna possibilità di trovare un posto accettabile. Difficilmente lo si immagina in un ufficio. A causa della sua suscettibilità morbosa per poco non perse un'occasione unica. Il giorno stesso in cui stavo per andare a pranzo da lui seppi che il posto di lettore di tedesco all'École Normale Supérieure era vacante e che la nomina di un lettore era imminente. Cercai di convincere Celan che bisognava a ogni costo fare un passo urgente presso il germanista dal quale tutto dipendeva. Mi rispose che non ne avrebbe fatto niente, che il professore in questione lo trattava con freddezza e che non voleva assolutamente esporsi ad un rifiuto, sicuro secondo lui. Dato che ogni insistenza mi sembrava vana, rientrando ebbi l'idea di mandargli con la posta pneumatica un biglietto in cui attiravo la sua attenzione sulla follia di lasciar perdere un'occasione simile. Alla fine, chiamò il professore e la cosa fu sistemata in qualche minuto. “Mi sono sbagliato sul suo conto”, mi disse dopo” (*Ibid.*, p. 47-48).

⁵⁴ P. Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., p. 77.

⁵⁵ Cfr. O. Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane*, Oxus, Paris 2004.

⁵⁶ Come testimonia la pregevole edizione critico-filologica delle poesie di B. Fundoianu, *Opere I, Poezia antumă*, a cura di P. Daniel, G. Zarafu e M. Martin, prefazione di M.

parsi su varie riviste di Iași e di Bucarest tra il 1917 e il 1923 – va infatti inserita in un contesto storico e sociale che vedeva l'emergere delle pulsioni ultranazionaliste e antisemite legionarie diffondersi anche tra i ceti intellettuali e minacciare la tenuta democratica della vita politica della Romania. Non a caso, il volume segna il congedo definitivo di Fondane dalla lingua romena in segno di rivolta. La pubblicazione del libro, accompagnato da un suo ritratto fatto da Brâncuși, è da intendersi come una sorta di *après-coup* testuale in cui il poeta comunica ai suoi lettori in Romania non solo il suo "viraggio" intellettuale e poetologico nella direzione indicata da Rimbaud e Baudelaire, ma sembra voler anche denunciare pubblicamente, seppure in maniera cifrata, la pericolosa deriva ideologica totalitaria e liberticida che si stava progressivamente abbattendo sul paese, soprattutto nel campo dell'arte. Significativa in questo senso è la *prefazione a Privești* dedicata a Claude Sernet, dal titolo provocatorio *Parole selvagge*. Qui l'autore delinea chiaramente il contesto dei suoi poemi:

Questa poesia è nata nel 1917, al tempo della guerra, in una Moldavia piccola quanto una noce, in una crescita febbrile di distruzione. Niente di ciò che costituisce la *materia prima* di questo lirismo c'è più nella realtà. Il poeta guardava scorrere dai vetri le armate grigie e i tamburi battenti la morte; egli immaginava un universo pacifico in cui creava, *inventava*, oggi vedute di campi arati, domani l'esaltazione mistica della morte nel pane. La sua poesia descrittiva si giustificava soprattutto per il fatto che questa descrizione non aveva un modello reale, ma nasceva dalle tenebre della mente, come un'intima protesta contro il paesaggio meccanico dei proiettili, del filo spinato, dei carri armati. La natura, nei suoi poemi, sembrava elevarsi alla più grande potenza⁵⁷.

Poco prima, in questa prosa, Fondane aveva precisato l'adozione di un punto di vista "impersonale" e *postumo*, segnalato dal singolare uso della terza persona:

Martin, postfazione di I. Pop, scheda critico-bibliografica di R. Sorescu, Editura Art, București 2011.

⁵⁷ B. Fondane Fundoianu, *Vedute*, a cura di G. Rotiroi e I. Carannante, tr. it. di I. Carannante, Edizioni Joker, Novi Ligure 2014, p. 7.

Il presente volume appartiene a un poeta morto nel 1923 all'età di 24 anni. Da allora la sua traccia si perde nel continente. Coloro che l'hanno visto da qualche parte, in uno "studio" cinematografico o nell'ufficio di assicurazioni, hanno incontrato un uomo freddo e insensibile all'attività che stava svolgendo e non mostrava alcuna lacrima nello sguardo in merito al suo passato e all'energia che aveva profuso per la ricerca di un significato⁵⁸.

Più avanti, in questo stesso documento, si legge che "quel poeta" è definitivamente "morto" oppure è stato "assassinato secondo tutte le regole dell'arte", dopo aver attraversato "una lunga uremia mentale" in cui aveva osservato che la sua "volontà di realizzare e quella di essere" si erano impegnate in "una dura lotta"⁵⁹. Ciò lo porta a scrivere: "Sono sopravvissuto a colui che è caduto con la bocca per terra. Non è ancora venuto il momento di decidere se sono il morto o l'assassino"⁶⁰.

Viene così a crollare polemicamente, nelle *Parole selvagge* di Fondane, l'idea secondo cui la poesia sia la tradizionale depositaria del "Vero"; proprio nel preciso momento storico in cui le derive xenofobe e antisemite si stanno facendo sempre più sentire nel corpo sociale del suo paese d'origine e la stessa poesia – praticata da alcune élites intellettuali emergenti – sembra veicolare un falso ed inquietante ideale estetico a valenza nazionale per lo più mitica e fascista, che va contro qualsiasi istanza di "Progresso" e di "Civiltà" universalmente condivisa. Ecco la testimonianza sconvolgente di Fondane:

Poesia! Quanta speranza ho riposto in te! Quanta cieca certezza, quanto messianismo! Ho creduto veramente che tu potessi liberare e risponderci là dove la metafisica e la morale avevano da lungo tempo serrato i battenti. Ti credevo il solo e valido metodo di conoscenza, l'unica ragione per l'essere di perdurare nell'essere. Con una lente d'ingrandimento negli occhi osservavo attentamente nel poema le mille rivoluzioni, le mille aberrazioni stellari. Solamente nel poema, il mondo irreali, che attraversiamo come fantasmi, sembrava prendere forma, divenire materia viva. Solamente nel poema, frutto di prolungati calcoli e di azzardo, il caso si riassorbiva come un filo

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

in una piaga. L'uomo si spogliava del caso, del capriccio, della generazione spontanea e proiettava fuori di sé un mondo visto *sub specie aeterni*. Il paradiso terrestre era nell'idea. L'idea era il centro e il nocciolo del poema. A quel tempo ero nudo e non lo sapevo. [...] Ho mangiato il frutto dell'albero proibito e immediatamente ho visto che ero nudo, che il Bello non era meno menzognero del Vero, del Bene, del Progresso e della Civiltà. Le parole all'improvviso mi hanno abbandonato, nella notte ho iniziato a urlare senza parole. Ero divenuto cieco con una lanterna in mano. Bruscamente ho capito che il mio paradiso terrestre con buoi, abbondanza, sterco era una menzogna; e menzogna il poema ovunque si fosse trovato. Menzogna Hugo, Goethe! Menzogna serafica Eminescu! Solo con Baudelaire e Rimbaud iniziava un barlume di verità. Di fronte a certe leggi che fin dalla nascita ci circondano, di fronte all'Evidenza con gli occhi bendati, di fronte al destino, il poema consegnava solo un *alibi*⁶¹.

Il "messaggio" di Fondane, che può apparire a prima vista severamente critico nei confronti delle sue stesse *Vedute*, è in realtà cifrato e conserva il segreto, l'ambiguità, la provocazione dell'enigma⁶².

Per Fondane – come lo sarà ancor più radicalmente per Paul Celan il quale mediterà a lungo le *Parole selvagge* in occasione della tormentata composizione del suo *Der Meridian* – il poema, sin dall'"origine", è *solidale con la verità* perché si rivolge all'altro, all'*altrove*. Il solo "*alibi*" (inteso etimologicamente con il significato di "altrove") che il poema reca con sé e in sé va, secondo Fondane, contro qualsiasi forma di "sotterfugio", di "doppio gioco", il quale è stato unicamente imposto dalla "menzogna" di una certa arte dominante, ancorata alla "preistoria" del mito nazionale e a tutte le sue aberrazioni identitarie. Quel "filo" fondaniano riassorbito "in una piaga" non desidera più piegarsi, secondo Celan, dinnanzi ai cavalli "di parata della storia", ma a quel "filo" deve necessariamente corrispondere "un atto di libertà". È "un passo" di senso nell'*assurdo* del non senso, che il poema afferma di fronte a se stesso, alla soglia di se stesso, nominando "un'origine e una

⁶¹ *Ibid.*, p. 9.

⁶² Infatti, anche Cioran rivela nel suo *portrait* questo dettaglio significativo a proposito dell'autore di *Priveliști*: "In verità, [Fondane] non si interessava tanto a ciò che un autore dice quanto a ciò che avrebbe potuto dire, a ciò che *nasconde*" (E. M. Cioran, *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, tr. it. di M.A. Rigoni, Adelphi, Milano 1988, p. 166).

destinazione". Il poema "solitario" e "in cammino" conduce "dentro il segreto dell'incontro" e diventa "colloquio" con l'Altro, "spesso disperato", nello "spazio aperto e vuoto" di quell'*altrove* che Fondane aveva già indicato nel 1930, in modo più o meno criptico e cifrato, nelle *Parole selvagge*⁶³.

Cioran è stato il primo a riconoscere che Celan e Fondane avevano "qualcosa in comune. Provenivano quasi dalla stessa area geografica della Romania: la Bucovina e la Moldavia sono province confinanti. Entrambi erano poeti ebrei ed entrambi avevano una curiosità intellettuale che non è assolutamente usuale in un poeta"⁶⁴. Tuttavia, aggiunge Cioran, "come uomini, erano molto diversi. Fondane aveva una presenza imponente, tutto si animava intorno a lui; eravamo molto lieti nel sentirlo parlare. Con Celan si avvertiva un certo disagio"⁶⁵. Celan "era così suscettibile, così vulnerabile: ogni cosa lo feriva [...]. Era un uomo ferito, nel senso metafisico e psicologico della parola"⁶⁶. Per Cioran essere poeta significa essere legato indissolubilmente alla propria lingua di origine; egli dichiara infatti radicalmente: "è impossibile scrivere una vera poesia in una lingua che non sia quella materna. Essere poeta non è affatto una scelta, la poesia si fa soltanto con parole innate, inconscie. Una seconda lingua resterà sempre una lingua conscia, qualcosa di esteriore. Ma la poesia è sempre sotterranea"⁶⁷.

Fondane, prima di diventare un "sommerso" o un "annegato" nel campo della morte di Auschwitz, aveva lasciato in eredità uno straordinario testamento contenuto ne *L'exode - Super flumina Babylonis* dal titolo *PRÉFACE EN PROSE*, che Celan, quando lavorava insieme a Petre Solomon alla traduzione di *Tangoul Morții*, aveva ben presente nella memoria⁶⁸.

⁶³ Cfr. P. Celan, *Il meridiano*, cit., pp. 3-22.

⁶⁴ E. Cioran, *Al di là della filosofia, Conversazioni su Benjamin Fondane*, a cura di A. Di Gennaro, tr. it. di I. Carannante, postfazione di G. Rotiroti, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 26.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 31. Sul rapporto immaginario tra Fondane e Celan, si veda N. Manea, *Al di là della montagna*, Il Saggiatore, Milano 2010.

⁶⁸ Si capisce che questa sarebbe stata la "vera" *PREFAZIONE IN PROSA* che Paul Celan avrebbe voluto mettere in apertura al suo *Tangoul Morții* e non la medusea didascalica scritta da Ovid Sache Crohmălniceanu nello stile del realismo socialista per eludere la

Infatti, se osserviamo con attenzione – e prestiamo un certo ascolto, tenendo sullo sfondo le parole ferite di Celan, secondo cui “il poema tende a un Altro, esso ne ha bisogno, esso ha bisogno di un interlocutore. Lo va cercando; e vi si dedica”⁶⁹ –, il centro che calamita il Reale del poema pubblicato a Bucarest è “Un om stă în casă” (“Un uomo sta in casa”) che si ripete per quattro volte in *Tangoul Morții*.

[...]

Un om stă în casă se joacă cu șerpii și scrie
el scrie ‘n amurg în Germania, Aurul părului tău
Margareta
scrie și iese în prag scapără stelele ‘n cer el își
fluieră câini
evrei-i și-i fluieră el poruncă le dă ca să sape o
groapă ‘n țarină porunca ne dă să cântăm
pentru dans

[...]

Un om stă în casă se joacă cu șerpii și scrie
el scrie ‘n amurg în Germania Aurul părului tău
Margareta
Cenușa părului tău Sulamith o groapă săpăm în
văzduh și nu va fi strâmtă
El strigă săpați mai adânc iar ceilalți cântați
arma o ‘nșfacă, o flutură, albaștrii i-s ochii
săpați mai adânc iar ceilalți cântați pentru dans mai
departe

[...]

un om stă în casă, aurul părului tău Margareta
cenușa părului tău Sulamith el se joacă cu șerpii

[...]

un om stă în casă aurul părului tău Margareta
câinii spre noi și-i asmute ne dăruie-o groapă ‘n
văzduh
se joacă cu șerpii visând e moartea un meșter german

censura comunista in Romania: “Il poema, di cui pubblichiamo la traduzione, evoca un fatto reale. A Lublino, come in molti altri *lager nazisti della morte*, una parte dei condannati era costretta a cantare e suonare la musica del *Dor*, mentre gli altri scavavano le fosse” (P. Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., p. 95).

⁶⁹ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 15.

aurul părului tău Margareta
cenușa părului tău Sulamith⁷⁰

Il verbo *a sta* in romeno ha il medesimo valore, per Celan, dello “stare” di *Stehen*. Come nota Ilana Shmueli: “*Stehen* è una parola significativa che esige di figurare sempre in tutte le sue poesie, le sue lettere e i nostri colloqui. Vuol dire: star fisso, star contro, stare dentro, entrare dentro qualcosa, stare per sé oppure stare per l’altro. E significa anche *star scritto*”⁷¹, ma ha anche il valore – come indica chiaramente Petre Solomon nel suo libro – di “resistere”⁷².

Questo “uomo” che “sta in casa” è, nella prospettiva *de-realizzante* del poema di Celan, l’interlocutore “annegato” (e non la scontata SS esecutrice materiale dello sterminio, che gioca con i capelli di Medusa, i serpenti, che fischia, dà il comando, grida). Quest’uomo, che sta in casa e scrive, è la traccia insepolta di Fondane che *parla* da uomo a uomo, che grida vendetta e parla con le stesse parole soffocate della *PRÉFACE EN PROSE*. Questo “uomo” – “nutrito di pane, di sogno, di disperazione” – “scrive” al di là del ricordo, “i disastri all’alba, / i vagoni bestiame / e il singhiozzo amaro dell’umiliazione”, *scrive* nel nome degli *annegati/sommersi* che sono stati “accusati di un delitto che” non hanno “comesso, / di un assassinio in assenza di un cadavere”:

⁷⁰ Cfr. J. Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, cit., p. 29 [Un uomo sta in casa gioca con le serpi e scrive / lui scrive al rosso imbrunire in Germania, l’Oro dei tuoi capelli / Margareta / scrive ed esce sulla soglia luccicano le stelle in cielo fischia ai suoi cani / agli ebrei fischia e dà loro il comando di scavare / una fossa nella terra ci dà il comando di suonare e cantare per la danza (...) Un uomo sta in casa gioca con le serpi e scrive / scrive al rosso imbrunire in Germania l’Oro dei tuoi capelli / Margareta / la Cenere dei tuoi capelli Sulamith una fossa scaviamo nel- / l’etere e non sarà stretta / Grida zappate più a fondo e agli altri ancora suonate / l’arma afferra, la volteggia, azzurri sono i suoi occhi / zappate più a fondo e agli altri suonate e cantate per la danza / ancora (...) un uomo sta in casa, l’oro dei tuoi capelli Margareta / la cenere dei tuoi capelli Sulamith gioca con le serpi (...) un uomo sta in casa l’oro dei tuoi capelli Margareta / i cani verso di noi aizza ci dona una fossa nel- / l’etere / gioca con le serpi sognando è la morte un maestro tedesco // l’oro dei tuoi capelli Margareta / la cenere dei tuoi capelli Sulamith (tr. it. di G. Rotiroti)].

⁷¹ I. Shmueli, *Di’ che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 - aprile 1970*, cit., pp. 52-53.

⁷² P. Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., p. 222.

Un jour viendra, sans doute, quand le poème lu
se trouvera devant vos yeux. Il ne demande
rien! Oubliez-le, oubliez-le! Ce n'est
qu'un cri, qu'on ne peut pas mettre dans un poème
parfait, avais-je donc le temps de le finir?
Mais quand vous foulerez ce bouquet d'orties
qui avait été moi, dans un autre siècle,
en une histoire qui vous sera périmée,
souvenez-vous seulement que j'étais innocent
et que, tout comme vous, mortels de ce jour-là,
j'avais eu, moi aussi, un visage marqué
par la colère, par la pitié et la joie,
un visage d'homme, tout simplement!⁷³

Quest'uomo che "sta in casa", che "scrive" e che ormai coincide con "i capelli di Sulamith", non è altro che il desiderio di Celan di entrare in contatto con il desiderio di Fondane di "poter mettere in un poema perfetto un grido". La cifra di questo desiderio è il "sogno" contenuto nel gerundio romeno "visând" ("sognando"), al quale Celan attribuisce il valore di sopravvivenza e di resistenza⁷⁴ a partire dal nome di Fondane e, soprattutto, dalla sua esemplarità etica e poetica testimoniata dai superstiti dei campi della morte⁷⁵: "egli gioca con i serpenti sognando [...] l'oro dei tuoi capelli Margareta / la cenere dei tuoi capelli Sulamith".

⁷³ Cfr. B. Fondane, *L'Exode - Super flumina Babylonis, Préface en prose*, in Id., *Le Mal des fantômes*, cit., pp. 151-153.

⁷⁴ Il cineasta romeno di origine ebraica Radu Mihaileanu, che ora vive a Parigi, mostra di aver colto questo particolare tratto celaniano del "sogno" del poema quando, nel suo film *Train de vie* (in opposizione ai "Treni della Morte" con cui gli ebrei moldavi e bucovini venivano deportati dall'esercito romeno in Transnistria in un viaggio senza più ritorno), affida al volto del matto del villaggio, cioè a quello di Schlomo, follemente innamorato di una bellissima ragazza ebrea, la scena finale, dove la linea sottile di confine tra il sogno e l'orribile realtà dei campi di sterminio si assottiglia fino quasi a svanire.

⁷⁵ Per Primo Levi e per Fondane, come scrive Monique Jutrin, "è stato un testo memorizzato a permettere loro di trascendere un'esperienza terribile. [...] Primo Levi e Benjamin Fondane si trovavano ad Auschwitz nella stessa epoca. Ignoro se Fondane si sia ricordato dei versi di Dante ad Auschwitz, ma, grazie alle testimonianze dei superstiti pervenuti, sappiamo che egli pronunciava instancabilmente dei versi di Baudelaire. Ma lauguratamente, di questa lettura non è rimasta traccia" (M. Jutrin, *Benjamin Fondane: un lettore singolare in Benjamin Fondane: una voce singolare*, a cura di A. Gonzi e M. Jutrin, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 24-25).

La prova di fedeltà a Fondane da parte di Celan è stata consegnata a Petre Solomon un giorno prima della pubblicazione di *Tangoul Morții*. Solomon riporta infatti nel suo libro una serie di *calembours* celaniani che chiudono “con qualche variante parodica uno dei versi di Benjamin Fundoianu del ciclo *Canzoni semplici*”: “Și va veni o seară când voi pleca de-aici” (“E una sera verrà che partirò via da qui”); “Și va veni un plec când vom zili de-aici” (“E verrà una partenza in cui resteremo di giorno qui”); “Și va veni o vreme când vom muri de foame” (“E verrà un tempo in cui moriremo di fame”); “Și va veni o foame când vom muri de vreme” (“E verrà una fame quando moriremo di tempo”)⁷⁶. Queste varianti celaniane, composte a partire dalla raccolta *Priveliști* di Fondane (ma anche, come si è visto, da *PRÉFACE EN PROSE*), sono datate “primo maggio 1947”.

Ecco la poesia di Fundoianu con cui Celan entra in relazione con il poeta delle *Vedute*. Si tratta del sesto e conclusivo componimento che fa parte del ciclo *Cântece simple: Mărior* (*Canti semplici: Mărior*):

Și va veni o seară când voi pleca de-aici,
 fără să știu prea bine unde mă duc și nici
 de vine putrezirea, sau încolțirea vine.
 Tăcerea se va pune ca un pământ pe mine.
 Știu, o să vii în seară ca de-obicei, s-aduci
 pe tine umbra rece a frunzelor de nuci.
 Vei înțelege-ndată că-s dus, din nemișcare,
 la capul meu rămasă, ca-ntâia lumânare.
 N-ai să întrebi pe nimeni de ce-ți sunt de prisos
 genunchii copti, cerceii și sufletul frumos.
 Taci! Pentru noi priveliști se cer alte cuvinte.
 Mai bine-n tine, surde, aducerile-aminte,
 tumult. Dar ca un țipăt într-însul: te iubesc –
 și aș iubi o piatră cu scrisul ovreiesc.
 Toamna, în cimitirul urban din bariere,
 pune tristețea-n lespezi a stupilor cu miere,
 și, în priviri, cârceii pământului rotund –
 – și nu pot mai departe de moarte să m-ascund⁷⁷.

⁷⁶ P. Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., p. 128.

⁷⁷ B. Fondane Fundoianu, *Vedute*, cit., p. 74 [E una sera verrà che andrò via di qui, / senza saper bene dove andrò né / se marcirò o germinerò. / Si poserà il silenzio su di me

Come scrive Solomon, “Celan prende” – dalla relazione di desiderio con l’Altro, con la “figura di questo Altro”, cioè con l’“interlocutore” di cui necessita “il poema”⁷⁸ – “ciò che gli serve, cioè la parte poetica – la parte del sogno, la parte della notte, il miracoloso. Ma anche la parte del gioco, l’umorismo verbale, la libertà dell’immaginazione”⁷⁹. Quel “filo” fondaniaco della poesia, orribilmente spezzato dopo la catastrofe di Auschwitz, ha permesso a Paul Celan, nella cifra della traduzione impossibile del poema, di rendere possibile l’avvenire del segreto condiviso⁸⁰. Nella rivoluzionaria e messianica speranza di non dividere l’ombra “indicibile” della “realtà” dalla cifratura poetica della “verità”, Celan ha deciso di “far sopravvivere” nella “cripta” di *Tangoul Morfii* il suo segreto “interlocutore”, rendendo così giustizia al suo “nome”, e garantendo per il futuro l’incontro con l’*Altro* nella memoria inconscia di una “data” che si ripete, paradossalmente, sempre uguale e diversa ogni volta.

La “cripta” è dunque il luogo di sepoltura di un lutto impossibile, di un fòro interno ed insieme esterno. La figura dell’*interlocutore* celaniano, come un *cadavre exquis*, si incrypta segretamente all’interno dell’inconscio del poema come un esterno eterogeneo, e ne ordina tutto il dispositivo testuale. Singolarità eccezionale, la cripta è il luogo segreto di un’ospita-

come la terra. / So che verrai come sempre di sera, e porterai / su di te la fresca ombra delle foglie dei noci. / Rimasta, come il primo cero, al mio capezzale, / capirai all’istante che sono fuggito, all’immobilità. / Non chiederai a nessuno perché sono vane / le tue ginocchia mature, i tuoi orecchini e la tua anima bella. / Taci! Nuove vedute vogliono da noi altre parole. / Meglio che tu senta il sordo tumulto dei ricordi, / in cui grido: ti amo – / e amerei una lapide con scritte ebraiche. / L’autunno, nel cimitero alle porte della città, / depono la tristezza sulle lastre degli alveari di miele, / e negli sguardi, i viticci ornamentali della terra tonda – // e non posso più a lungo nascondermi dalla morte. (*Ibid.*, p. 75)].

⁷⁸ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 15.

⁷⁹ P. Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., p. 143.

⁸⁰ Si tratta, in un certo qual senso, di un segreto con-diviso nel poema tra l’interlocutore privilegiato (Benjamin Fondane) e l’oggetto del desiderio (la madre di Celan), ai quali è stata negata la celebrazione del rito funebre e della sepoltura. Infatti, come scrive Jean-Pierre Lefebvre: “*Todesfuge* est le tombeau de sa mère, il le garde en lui toute sa vie, dépose sur son propre cœur caillou sur caillou, et c’est pour cela qu’il nous le donne et abandonne, c’est une stèle de mots qui tombent comme une neige quel que soit le temps, quel que soit le temps, toutes les heures indiquées sont mêlées, midi, minuit, aurore, crépuscule, l’ordre est défait comme celui des belles phrases allemandes, comme le sens des mots retourné, les mots ne montent pas vers les hauteurs transcendantes” (J.-P. Lefebvre, *Paul Celan, “Fugue de mort”, “Po&sie”* 2007/4, N° 122-123, p. 7-12).

lità senza condizioni, ma al tempo stesso è il luogo in cui si è serbata una “traccia (storica) che non mente”, della quale non si è perduta del tutto l’origine. Si tratta di un fòro (interno / esterno), un luogo segreto, impensato, un “nocciolo” inconscio, “anasemico”, impresentabile, difficile da cogliere, ma che incessantemente ritorna in maniera “spettrale” disarticolarlo la temporalità stessa dell’istanza dialogica del poema⁸¹.

La “cripta” è fatta allora per il silenzio, ma se essa parla non è che per distogliere l’attenzione da questo luogo segreto incistato all’interno del dire del poeta. Essa non è il risultato di un compromesso, ma di un conflitto insolubile, di una frattura sia interna che esterna, interiorizzata e, allo stesso tempo, eterogenea. Si tratta di un *resto di genere*, una “parola-simbolo”, una parola, che parla ancora, che non cessa, continua e persevera, traducendo “un silenzio che in essa parla eternamente”⁸².

Dopo la Shoah, dice Jabès, è possibile scrivere soltanto con “parole ferite”⁸³. E anche se la parola ferita non vincerà la morte, essa comunque cercherà di sopravvivere, rivelando nel qui e ora del *poema* il segreto legame che unisce indissolubilmente (e messianicamente) il passato al futuro, la speranza al ricordo, il grido alla parola.

⁸¹ Come scrive Ajazzi Mancini: “Nel qui e ora del poema - il poema ha sempre quest’unica, puntuale presenza - [...], in questa immediatezza e vicinanza, esso lascia che insieme all’altro parli ciò che gli è più proprio: il suo tempo (*lass es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit*). [...] La parola del Tu interpellato (*Angesprochene*) sembra così divenire, nel suo ordinamento, ‘spettrale’ e/o ‘fantasmatica’: [...] benché presente, non si è ancora presentata (non è giunta, perché veniente), ma proprio perché presente - la potremmo pensare come trascrizione attuale di una traccia storica - non è neppure scomparsa e potrebbe tornare. Che venga o ritorni, il suo tempo non coincide mai col presente. Pertanto, il poema è come preso in una deriva melanconica, incapace di fronteggiare lo stesso esito prodotto dalla sua scrittura” (M. Ajazzi Mancini, *Todtนาberg. Una riga magnificamente indecifrabile*, in *Celan e Heidegger*, a cura di M. Ajazzi Mancini, Press & Archeos, Firenze 2017, pp. 64-65).

⁸² M. Blanchot, *Il libro a venire*, tr. it. di G. Ceronetti e G. Neri, Einaudi, Torino 1969, p. 286.

⁸³ Come scrive Edmond Jabès: “Da qualche parte ho osservato che dopo Auschwitz possiamo scrivere soltanto con parole ferite. La filosofia è incapace di farsi carico della ferita. Il pensiero ebraico contemporaneo è profondamente segnato da questa ferita. Dire che il pensiero ebraico è rivolto verso il poetico, non significa cercare di circoscriverlo - sarebbe vano - ma cercare di aprirlo. Se il poetico è l’arte suprema del linguaggio, la Parola di Dio non può che essere poetica; per questo soltanto la poesia è in grado di rivelarla” (E. Jabès, *Poesie per i giorni di pioggia e di sole e altri scritti*, a cura di C. Agostini con un saggio di A. Prete, Manni, Lecce 2002, p. 41).