UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA, PSICOLOGIA APPLICATA

CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA

LA SVOLTA DEL RESPIRO

Società, linguaggio e poesia nella costellazione Adorno-Heidegger-Celan

Relatore:
Ch.mo Prof. Giovanni Gurisatti

Laureando:
Francesco Cappuzzo
Matricola n. 2037081

Anno Accademico 2024-2025

A Elena,
Giada e Maria

Un dio folgorato riderebbe così. Il riso di un essere tagliato fuori da tutto, tranne dai suoi fantasmi. Con chi ce l'aveva?

E. Cioran, *Quaderni 1957-1972*

Ma lui mi fa vedere una foglia secca, e allora so che ha detto il vero. La mia vita finisce, perché lui è annegato nel fiume durante la deportazione, era la mia vita. L'ho amato più della mia vita.

I. Bachmann, *Malina*

Se la memoria è atletica
e mi sorprende ancora
con il cuore in gola.

Non voglio che Clara, *L'identikit*

INDICE

INTRODUZIONE 3

CAPITOLO I
CULTURA E BARBARIE
THEODOR ADORNO E L'ARTE DOPO IL DISASTRO 5

1. *Kulturkritik und Gesellschaft* 5
2. *Una tesi radicale e dialettica* 8
3. *La traccia di una ferita* 18

CAPITOLO II
LINGUAGGIO E SENSO
MARTIN HEIDEGGER E LA FUNZIONE DELLA POESIA 29

1. *Tecnica e compimento della metafisica* 29
2. *Wozu Dichter?* 34
3. *Dice il vero, chi parla di ombra* 42

CAPITOLO III
STRETTA DI MANO.
PAUL CELAN, FERITO DI REALTÀ E REALTÀ CERCANDO 50

1. *Groß & Klein* 50
2. *Nella landa dalla traccia inconfondibile* 61
3. *Das kommende Wort* 69

CONCLUSIONE 79

BIBLIOGRAFIA 81

RINGRAZIAMENTI

INTRODUZIONE

> Se un libro che stiamo leggendo non ci sveglia con un pugno in testa, perché mai lo leggiamo? Perché ci renda felici [...]? Mio Dio, saremmo felici lo stesso, anche senza libri, e i libri che ci rendono felici, quelli, all'occorrenza, potremmo scriverli da soli [...]. Un libro dev'essere un'ascia per il mare ghiacciato che è dentro di noi. Di questo sono convinto.[1]

È a partire da una altrettanto sentita convinzione che prende le mosse il presente lavoro, convinzione unita saldamente alla volontà di tentare un approfondimento – tanto dal versante filosofico quanto da quello poetico-biografico – delle tappe ritenute imprescindibili della straordinaria traiettoria di pensiero rappresentata dalla scrittura poetica di Paul Celan.

Cresciuto nella regione storica della Bucovina, ma per lunga parte della vita esule in terra francese, nel corso di questa egli sarà autore di una testimonianza disperata, espressa nella lingua materna tedesca: una testimonianza al tempo stesso impossibile e necessaria, rivolta all'evento che più di tutti ha segnato in modo centrale la storia del Novecento – la catastrofe che più di tutte ha prodotto una profonda frattura nella tradizione del pensiero europeo. L'Olocausto, o, con le parole del poeta, il "ciò che è stato" che segna un discrimine inaggirabile tra un "prima" e un "dopo".

Nei primi due capitoli di questa presentazione l'analisi si concentrerà sul versante filosofico, prendendo in considerazione – con un opportuno esercizio di generalizzazione – le due esperienze filosofiche più influenti e profonde vissute dal poeta. Da un lato, l'incontro con il pensiero di Theodor Adorno – cui sarà dedicato il primo capitolo – segna una svolta decisiva nella formazione poetica di Celan e nella sua riflessione sulla funzione del poeta in un tempo segnato dalle rovine della catastrofe. A partire dalla critica della società, e, in particolare, dalla celebre affermazione sull'impossibilità di scrivere poesia dopo Auschwitz, il rapporto tra Celan e il filosofo di Francoforte si configura come una costante e fondamentale tensione dialettica: un intreccio complesso di avvicinamenti e distacchi, speranze e disillusioni, il cui significato trova la sua esplicitazione più compiuta

[1] F. Kafka, *Briefe, 1902-1904*, Fischer, Frankfurt am Main, 1958, pp. 27-28; tratto da I. Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, trad. it. di V. Perretta, a cura di R. Colorni, Adelphi, Milano, 1993, p. 47.

nella *Conversazione nella montagna*, unica ma essenziale prosa celaniana. Dall'altro lato, invece, l'ambiguo e tormentato incontro con la filosofia di Martin Heidegger, argomento del secondo capitolo. Questo rapporto, come si avrà modo di sottolineare più volte, dà luogo a un intenso scambio tra due figure poste agli estremi opposti della recente storia europea. Il dialogo che ne scaturisce – analizzato qui in particolare attraverso il prisma della questione linguistica – si rivela straordinariamente ricco di temi ancora oggi di grande interesse filosofico. Anche in questo caso, la speranza riposta da Celan nell'attesa di una parola – la speranza *nella* parola – del filosofo di *Essere e tempo* si rivelerà vana; eppure, proprio questa attesa disillusa sarà la forza generatrice di una poesia che, di fronte a una realtà più reale, pronuncerà un verdetto diverso: *Todtnauberg*.

Questi due momenti culminanti, *La conversazione nella montagna* e *Todtnauberg*, insieme a due ulteriori componimenti emblematici di due fasi distinte della scrittura celaniana – *Fuga della morte* e *Stretta* – costituiscono il nucleo del terzo capitolo. In esso, gli esiti dell'attraversamento filosofico troveranno un corrispettivo interno alla poesia stessa: una poesia intesa come creatura mobile, che riflette la vita del suo autore e muta con il mutare della sua visione. L'angolo visuale da cui Celan guarda il reale è infatti destinato a tragici e irreversibili cambiamenti, «fino ad arrivare all'ultimo sacrificio di sé»,[2] nella poesia e nella vita.

[2] A. Zanzotto, *Per Paul Celan*, in P. Celan, *Poesie sparse pubblicate in vita*, ed. it. a cura di D. Borso, Nottetempo, Milano, 2011, p. 146.

CAPITOLO I

CULTURA E BARBARIE
THEODOR ADORNO E L'ARTE DOPO IL DISASTRO

1. *Kulturkritik und Gesellschaft*

Il percorso che ci siamo prefissati di sviluppare vede la prima tappa obbligatoria nell'anno 1949. Nel mese di ottobre Theodor Adorno si ristabilisce a Francoforte, dopo l'esilio statunitense, e riprende il lavoro accademico, per quanto riguarda sia l'attività di professore universitario sia la pubblicazione di testi.[1]

A questo periodo, infatti, risale la stesura di un saggio che vedrà estrema fortuna nei decenni successivi, e che segnerà l'inizio di un mai concluso dibattito sullo statuto dell'arte nel Novecento, a seguito della Seconda Guerra Mondiale. Il saggio in questione è *Kulturkritik und Gesellschaft*,[2] pubblicato per la prima volta nel 1951. Questo testo, proseguendo sulla stessa linea di opere pubblicate precedentemente, sviluppa il tema della critica della cultura.[3] Il critico della cultura, questa la posizione di Adorno, esprime un giudizio negativo nei confronti di quella cultura che si trova ad essere la sola artefice del «disagio che (egli) prova di fronte ad essa».[4] Egli sembra non riconoscere la sua partecipazione a tutto ciò che critica, sembra porsi su un piano diverso e superiore e tuttavia condivide la medesima essenza di ciò che critica. Questo sforzo intellettuale si rivela dunque sempre inadeguato, e «si risolve, quanto al contenuto, non tanto in una mancanza di rispetto per ciò che è oggetto della critica, quanto, segretamente, nel suo cieco e arrogante riconoscimento».[5] Il critico, pur con la maschera dell'accusatore, nella sua attività non

---

[1] Cfr. P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, Giuntina, Firenze, 2010, p. 24.

[2] T. W. Adorno, *Critica della cultura e società*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino, 1972, pp. 3-22.

[3] Per un'esposizione più celebre e più completa della prospettiva critica di Adorno si veda T. W. Adorno-M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo. Frammenti filosofici*, trad. it. di L. Vinci, Einaudi, Torino, 1966.

[4] T. W. Adorno, *Critica della cultura e società*, cit., p. 3.

[5] *Ibidem*.

pone mai veramente in questione l'idea di cultura, anzi si impegna all'isolamento e alla salvaguardia della purezza della stessa.

Non solo, poiché in una società come quella che Adorno osserva, la professione del critico finisce a sua volta per essere regolata dalla legge del mercato, ovvero la sua competenza sarà stabilita solamente dal «successo sul mercato».[6] La critica onesta diventa conformismo, obiettività e ripetizione dello spirito dominante, collaborazione alla «tessitura del velo».[7]

Questo sembra essere, in termini generali, il senso del saggio adorniano. Posizionandosi in aperta critica nei confronti della società contemporanea, questo contributo parrebbe, a seguito di una lettura superficiale, non essere altro che l'ennesima invettiva del filosofo contro un'umanità che, «invece di evolvere verso stadi più elevati di civiltà», era sprofondata e stava sprofondando «in una nuova, spaventosa barbarie».[8]

Sennonché, proprio nell'ultima pagina, Adorno modifica, precisandolo, il senso del suo scritto. Egli sposta lo sguardo, dalla critica della cultura alla cultura stessa. L'intera cultura tradizionale viene stigmatizzata, ne vengono sottolineate l'inconsistenza, l'inutilità e la superfluità, ne viene segnato il destino, la degenerazione in «vuoto chiacchiericcio».[9] Ed è in questo preciso e precisato contesto che il filosofo formula quella che è da molti ritenuta la sentenza scatenante la lunga riflessione intorno alla possibilità di una forma di poesia a seguito dell'evento catastrofico della Shoah. Queste le parole di Adorno:

> La critica della cultura si trova dinanzi all'ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie: scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie. Lo spirito critico non sarà mai all'altezza di affrontare la reificazione assoluta, che presupponeva il progresso dello spirito come uno dei suoi elementi e che oggi si appresta ad assorbirlo interamente, finché resterà fermo in sé stesso in una contemplazione soddisfatta di sé.[10]

---

[6] *Ivi*, p. 5.

[7] *Ibidem*.

[8] P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 24.

[9] T. W. Adorno, *Critica della cultura e società*, cit., p. 22.

[10] *Ibidem*.

Ci si potrebbe interrogare a lungo sulle motivazioni che stanno alla base della formulazione di questo pensiero, sul motivo per cui Adorno in queste righe dia così tanto rilievo proprio alla composizione poetica. Certamente, anch'egli, come altri pensatori avevano fatto, poteva ritenere la poesia uno degli elementi culturali più elevati, e quindi, avendo la cultura stessa interamente fallito nell'esperienza dello sterminio, poteva ritenere la poesia una delle principali responsabili del fallimento.[11]

Per il nostro scopo, però, può rivelarsi più utile limitarci a sottolineare l'utilizzo che dell'arte poetica veniva in quegli anni accolto e favorito. Adorno era rientrato in una Germania per molti aspetti ancora devastata dal conflitto da poco conclusosi. Egli rivolge fin da subito la sua attenzione nei confronti delle esperienze che in quel periodo tentavano di risollevare lo stato della cultura tedesca dall'abisso nel quale era precipitata. L'esempio forse più famoso è rappresentato dal Gruppo '47, unanimemente riconosciuto come la più autorevole istituzione letteraria del secondo dopoguerra tedesco.[12] Il filosofo si scontra quasi immediatamente con la convinzione che animava questi tentativi, poiché essi seguivano una sorta di logica della continuità e quindi della rimozione, non della cesura e della rivoluzione. Si trova a fare i conti con il fatto che «Auschwitz non ha posto» nei programmi di rinascita culturale, «nessuno parla dell'orrore».[13]

A questo punto, già solo chiarendo il contesto nel quale Adorno opera, può risultare maggiormente comprensibile il senso della sua sentenza. Pure se in termini tanto incisivi,

---

[11] Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz. Il "verdetto" di Adorno e la risposta di Celan*, Mimesis, Milano-Udine, 2012, p. 29.

[12] Movimento di intellettuali tedeschi, nato a Monaco di Baviera nel 1947 per iniziativa, tra gli altri, di Hans Werner Richter, Alfred Andersch e Walter Kolbenhoff. Fissando la recente esperienza della guerra e del nazionalsocialismo, il gruppo si impegnava a condannare con intransigenza ogni forma di totalitarismo, dando particolare risalto alla responsabilità specifica dello scrittore all'interno della società. È importante non dimenticare che, nonostante l'impronta fortemente progressista, il rapporto di questi intellettuali con la storia della Shoah è stato spesso origine di polemiche, che a volte sorgevano anche all'interno del gruppo stesso. Appartenenti al gruppo furono, in maniera più o meno duratura, tutti i più grandi nomi della letteratura tedesca sorti nel secondo dopoguerra, tra cui Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll, Günter Eich, Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass, Wolfgang Hildesheimer, Ilse Aichinger, Alexander Kluge e Martin Walser.

[13] Per una più esaustiva esposizione si veda D. Di Cesare, *Celan e Adorno, la poesia dopo Auschwitz*, in C. Sandrin (a cura di), *L'acuto del presente. Poesie e poetiche a metà del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009, pp. 33-46.

tipici di un certo modo di intendere la produzione scritta, che Adorno fa suo fin dalle sue prime pubblicazioni, la sua critica viene a delinearsi come una presa di posizione contro una certa maniera di pensare la produzione artistica in generale. Il suo, come vedremo meglio in seguito, non è un rifiuto totale della poesia, bensì è il rifiuto di una poesia che si pone in continuità con il passato, non tenendo conto della cesura epocale generata dall'esperienza nazifascista. Il filosofo ha in mente degli esempi nitidi, che spaziano dai tentativi già accennati dei componenti del Gruppo '47 ai lavori riconducibili alla tradizione postbellica della lirica della natura. Invece del millantato rinnovamento umanistico, nella cultura tedesca del dopoguerra egli riconosce i germi della negazione del passato recente;[14] forse non ne è del tutto consapevole, ma queste sue parole, che veicolano un pensiero a lungo meditato sullo stato della società contemporanea, oltre a generare svariate reazioni all'interno del panorama intellettuale tedesco (e non solo), sono anche all'origine del suo travagliato rapporto con Paul Celan, poeta franco-rumeno di lingua tedesca, la cui opera può essere vista come un continuo e sofferto tentativo di rispondere, sul piano poetico, al "divieto" adorniano.[15] Questa è una delle tesi che ci preoccuperemo di dimostrare.

2. *Una tesi radicale e dialettica*

Calate in un clima come quello che abbiamo sommariamente descritto, le parole di Adorno non sortiscono alcun effetto immediato. Nel 1955 viene pubblicata la raccolta di saggi *Prismen*, all'interno della quale trova posto anche *Kulturkritik und Gesellschaft*, e si può affermare che questa pubblicazione abbia decisamente contribuito alla diffusione

[14] Illuminanti per chiarire ulteriormente questo punto sono le parole di Adorno nell'aforisma *Fuori tiro*, in T. W. Adorno, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 2015, pp. 53-56: «L'idea che, dopo questa guerra, la vita potrà riprendere "normalmente" o la cultura essere "ricostruita" – come se la ricostruzione della cultura non fosse già la sua negazione – è semplicemente idiota. Milioni di ebrei sono stati assassinati, e questo dovrebbe essere un semplice intermezzo, e non la catastrofe stessa. Che cosa aspetta ancora questa cultura? E anche se a innumerevoli persone resta il tempo di attendere, come pensare che quanto è accaduto in Europa possa restare senza conseguenze, e che la quantità delle vittime non si capovolga in una nuova qualità della società intera, nella barbarie? Finché tutto procede per azioni e reazioni, la catastrofe si perpetua» (cit., p. 55).

[15] Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., pp. 79-82.

del testo. Per la prima importante reazione, però, si è dovuto attendere fino al 1959,[16] anno in cui Hans Magnus Enzensberger pubblica, nella rivista "Merkur", il saggio *Le pietre della libertà* (*Die Steine der Freiheit*), forse la più celebre presa di posizione contro il detto adorniano. Poeta impegnato, molto vicino agli ambienti del Gruppo '47, Enzensberger attacca duramente Adorno, ritenendo il suo divieto ingiusto, riprovevole e sicuramente «tra i più duri che abbiano investito la nostra epoca».[17] Questo esempio, nel particolare, ci aiuta a capire quale sia stata fin da subito la ricezione più diffusa tra alcuni intellettuali che gravitavano attorno al Gruppo '47. Tale ricezione era basata su un'interpretazione fin troppo letterale e superficiale della tesi del filosofo, quasi che essa, nella sua lapidarietà, «fosse una richiesta di abolire del tutto l'arte e la letteratura».[18]

Per rendere più limpida la prospettiva da cui scriviamo, può essere utile precisare un aspetto. Questo fraintendimento fuorviante sarebbe stato certamente ridimensionato, se si fosse tenuto conto del pensiero complessivo di Adorno, e si fossero adeguatamente e integralmente valorizzati i contributi da lui pubblicati fino a quel momento. In effetti, fin dai primi scritti relativi al tema, il filosofo si era preoccupato a più riprese di esplicitare il presupposto che stava alla base della sua teoria critica della cultura. Tale presupposto, secondo alcuni studiosi,[19] è riassunto in una frase contenuta nell'aforisma *Il bagno col bambino dentro*, all'interno di *Minima Moralia*: «Che la cultura abbia finora fallito il suo compito, non è una buona ragione per promuovere questo fallimento, e fare come Caterinetta, che, dopo aver versato la birra, versa anche tutta la farina».[20] In questo senso, Adorno esprime piena e indiscutibile consapevolezza intorno allo stato di corruzione di

---

[16] Cfr. *ivi*, pp. 32-33 e p. 59.

[17] Cfr. *ivi*, p. 61 e P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 106.

[18] F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 60.

[19] Ci si riferisce alle parole di S. Müller-Doohm, biografo di Adorno, in S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, trad. it. di B. Agnese, Carocci, Roma, 2003: «Durante gli anni Cinquanta, un'intera serie di scrittori, tra i quali per esempio Alfred Andersch, Hans Magnus Enzensberger o Wolfgang Hildesheimer, manifestò il proprio dissenso nei confronti del divieto di Adorno. Essi interpretarono la provocazione lanciata da Adorno nei termini di una richiesta di abolire del tutto l'arte e la letteratura – attribuendo così ad essa un significato scorretto che si sarebbe potuto evitare con la sola lettura dell'aforisma *Il bagno col bambino dentro* contenuto in *Minima Moralia*» (*ivi*, p. 539).

[20] T. W. Adorno, *Minima Moralia*, cit., p. 41.

cui sono pervase le istituzioni culturali del suo tempo, e tuttavia sostiene che non sia un efficace piano d'azione quello che incentivi e spiani la strada a questa involuzione.

Anche in una conferenza del 1956 per la RiaS (*Rundfunk im amerikanischen Sektor*) di Berlino, poi pubblicata in versione definitiva nel 1957 con il titolo *Discorso su lirica e società*,[21] Adorno aveva dichiarato il contributo fondamentale reso dall'arte, e soprattutto dalla poesia, in quanto elemento intrinsecamente dotato di una funzione critica. In un momento storico nel quale si ragionava esclusivamente nei termini di *letteratura impegnata* o *letteratura disimpegnata*, Adorno pensa a una poesia realmente genuina, a una composizione radicalmente pura, che non tanto per il suo contenuto, quanto per la sua forma, riesca a mediare intimamente lirica e società.[22] Ripetute osservazioni di questo tenore saranno poi riprese in molte opere successive, ulteriore indicazione che mai Adorno ha voluto sostenere la possibilità di rinunciare *in toto* alla poesia e all'arte come forma di espressione.

Tornando alle parole di Enzensberger, che con tutta probabilità non aveva una così vasta conoscenza del pensiero adorniano, egli denuncia il verdetto di Adorno come «offensivo nei riguardi delle vittime».[23] Nel novero delle vittime cui egli pensa sicuramente hanno posto il già citato Paul Celan e Nelly Sachs, celebre poetessa ebrea tedesca, rifugiatasi in Svezia nel 1939 per scampare alla deportazione. Indubbiamente, in quegli anni, due delle più significative voci della poesia tedesca, anche se estremamente differenti nel modo di concepire la vocazione poetica.[24] Proprio per questo, approfondendo l'analisi,

---

[21] T. W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino, 1979, pp. 46-64.

[22] «Le produzioni liriche supreme sono perciò quelle nelle quali il soggetto risuona nella lingua, senza residui di puro e semplice materiale, finché il linguaggio stesso si lascia udire. L'autocancellazione del soggetto, che si affida al linguaggio quale elemento obiettivo, e l'immediatezza e la spontaneità delle sue espressioni, sono la stessa cosa: in tal modo il linguaggio media intimamente lirica e società. Per questo la lirica si manifesta garantita socialmente nella maniera più profonda lì dove non toglie le parole dalla bocca della società, dove essa non comunica niente, mentre invece il soggetto, cui l'espressione riesce, arriva fino a una situazione di parità con la lingua, situazione verso la quale questa stessa di per sé tende» (T. W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, cit., p. 53).

[23] F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 67.

[24] Paul Celan si era da pochi anni inserito nell'ambiente intellettuale tedesco, di stampo innovativo e progressista. Nelly Sachs, più anziana, era già da molti anni riconosciuta come una delle più grandi esponenti della poesia tedesca, e avrebbe di lì a pochi anni vinto il Premio Nobel.

tanto Celan quanto Sachs si possono considerare vittime non solo della vicenda nazista, ma anche di un ingiustificato e perorato abuso, negli anni successivi alla fine del conflitto, all'interno del panorama critico tedesco. Tale abuso riguarda il frequente ricorso alle loro figure di poeti ebrei in funzione della strenua difesa di un'idea di lirica, e più in generale di arte, che si pone in continuità con le manifestazioni artistiche precedenti alla Shoah.[25] Operare questa connessione, che tende a uniformare il molteplice delle esperienze poetiche, giustificata unicamente dalla comune origine ebrea dei poeti, è unanimemente ritenuto errato, anche e soprattutto perché, così facendo, non si tengono in minima considerazione le numerosissime sfaccettature che invece contraddistinguono la vicenda personale, il pensiero e lo stile di ognuna di queste.

Una presa di posizione più convincente nei confronti della tesi di Adorno la possiamo ritrovare in alcuni lavori di Elie Wiesel, intellettuale ebreo, tra i più rappresentativi testimoni dell'esperienza dei campi di concentramento.[26] Egli scorge soprattutto la paradossalità che caratterizza le parole del filosofo. Una paradossalità che ben tratteggia l'aspetto comune a tutti coloro i quali si possono riconoscere nella figura del "sopravvissuto". Tale paradosso sta nella constatazione decisiva che, in un momento storico in cui si dovrebbe sviluppare un ragionamento costruttivo che tenga salda nella memoria collettiva l'esperienza della catastrofe, per i sopravvissuti tacere è proibito, ma parlare è impossibile.[27] Nella lettura di Wiesel, che si confà alla sua natura di sopravvissuto, effettivamente «Auschwitz è impossibile da dire, ma impone un obbligo al testimone che ha il dovere di tentare di dirlo».[28] È interessante notare che egli, interrogandosi sulle motivazioni che, nonostante il paradosso, continuamente lo spingono a scrivere, chiami in causa Samuel Beckett, il letterato che, insieme a Paul Celan, aveva più di tutti attratto anche Adorno.[29]

---

[25] Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 67.

[26] Celebre scrittore statunitense di origine romena e di lingua francese, nel 1986 Wiesel è stato insignito del premio Nobel per la pace. Vittima della persecuzione nazista contro gli ebrei, a causa della quale perse i genitori e una sorella, riuscì a sopravvivere alla deportazione nel campo di concentramento di Buchenwald. Tra le sue opere ricordiamo *La notte*, resoconto autobiografico dell'esperienza della Shoah, *L'alba* e *Il giorno*, romanzi sul tema della resistenza ebraica e sull'imperativo della memoria del popolo ebreo.

[27] Cfr. J. Semprún-E. Wiesel, *Tacere è impossibile. Dialogo sull'olocausto*, trad. it. di R. Mainardi, Guanda, Parma, 1996, p. 20.

[28] F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 44.

[29] Cfr. P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 88.

Wiesel affianca le sue personali vicissitudini alle riflessioni del drammaturgo irlandese, tracciando quindi un percorso che anni prima aveva tentato anche il filosofo di Francoforte.[30] Obbligo e impossibilità sono presenti in egual misura, impedendo alla comunicazione di riuscire nel suo obiettivo di trasmettere chiaramente le esperienze vissute. «Ogni parola ne contiene cento; quello che non dicevano era più importante di quanto dicevano. Scrivevano non con parole, ma contro di esse. Parlavano poco e sommessamente, su un tono colpevole, impaurito. Più che comunicare l'esperienza dell'olocausto, trasmettevano l'impossibilità che provavano a comunicarla».[31]

Adorno ha a lungo riflettuto intorno all'opera di Beckett. In particolare, egli era rimasto profondamente colpito quando, nell'aprile del 1958, aveva assistito a una rappresentazione teatrale di *Finale di partita*, lavoro composto tra il 1955 e il 1957. Nel relativo saggio *Tentativo di capire il 'Finale di partita'*, terminato nel 1961, Adorno cerca di ordinare i suoi pensieri nati a seguito della visione. Egli traccia, a più riprese, collegamenti tra il testo beckettiano e la situazione storica presente, tra il nulla che sembra estendersi all'esterno della scena teatrale e la crisi rovinosa che si era abbattuta nella Germania del dopoguerra.[32] La diagnosi adorniana, similmente alle parole di Wiesel, evidenzia che, nella finzione come nella realtà, «gli individui, senza speranza lontani fra loro, non possono comunicare conversando [...]. La comunicazione, legge universale della convenzione, annuncia che non è più possibile nessuna comunicazione».[33]

Per concludere questo breve attraversamento del pensiero di Wiesel in relazione al tema della scrittura del sopravvissuto, sottolineiamo che l'intransigente radicalismo con il quale egli recepisce le parole di Adorno è esemplificativo di un differente modo di porsi,

---

[30] «Perché scrivo? Forse per non impazzire. O forse per non toccare il fondo della follia. Come per Samuel Beckett, il superstite si esprime nell'"estrema disperazione"; scrive perché non può fare altrimenti. Le sue conoscenze, le sue esperienze lo isolano; non può condividerle con altri» (E. Wiesel, *Parole di straniero*, trad. it. di O. Miani, Spirali, Milano, 1986, p. 7).

[31] E. Wiesel, *Perorazione per i sopravvissuti*, in Id., *Un ebreo oggi. Racconti, saggi, dialoghi*, trad. it. di L. Bianchi, Morcelliana, Brescia, 1985, pp. 216-217.

[32] «Il nesso naturale di ciò che vive è diventato un rifiuto organico. I nazisti hanno abbattuto irrevocabilmente il tabù dell'età senile: i bidoni d'immondizia di Beckett sono emblemi della civiltà ricostruita dopo Auschwitz» (T. W. Adorno, *Tentativo di capire il 'Finale di partita'*, in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, trad. it. di G. Manzoni, cit., p. 297).

[33] *Ivi*, p. 293.

di certo meno diffuso, nei confronti dell'apparente divieto adorniano. Tale postura, che possiamo nominare dialettica, e che sarà fatta propria anche da Celan, tende a relazionarsi con la tesi del filosofo non in quanto diktat inaggirabile, e come tale certamente ingiustificabile, ma in quanto essa rappresenta una limpida esposizione della grande sfida del tempo presente. Una sfida che si presenta puntuale a chi, non potendo fare altrimenti, si appresta a trasmettere a parole gli eventi di cui è stato testimone, le vicende in cui è stato coinvolto in prima persona. Il messaggio suona chiaro: non si tratta più di agire semplicemente in linea con la propria professione, bensì si percepisce l'obbligo stringente di comunicare.[34] Il punto è che tale obbligo non è mai destinato a trovare una realizzazione effettiva, poiché si scontra continuamente con l'impossibilità di articolare linguisticamente la dimensione propria dell'orrore di cui ci si vorrebbe fare portavoce. Come è possibile rendere i fatti vissuti a parole, in modo tale da poter progredire dalla situazione social-culturale attuale, verso una difficile ma irrinunciabile elaborazione positiva di ciò che è stato, e allo stesso tempo non scadere in una mera estetizzazione dell'orrore? Questo è il principale interrogativo attorno al quale Adorno stesso svilupperà svariate riflessioni successive, soprattutto in relazione a figure come Pablo Picasso, Arnold Schönberg e Paul Klee,[35] ovvero gli artisti che, dal suo punto di vista, hanno intrapreso la complicata strada dell'«intransigente radicalismo» per rappresentare la smisurata sofferenza.[36] Il pericolo che Adorno vuole scongiurare è naturalmente conseguente alla domanda riportata sopra, e riguarda il rischio proprio di tutte le forme d'arte di ricercare, nella loro manifestazione, una sorta di consolazione, o addirittura di pretendere di ritrovare un senso in ciò che viene rappresentato. [37] Questa esigenza di intransigente radicalismo trova la sua più riuscita realizzazione, però, in quelle opere nelle quali «le vittime non vengono direttamente mostrate, e ciò nonostante, o proprio perciò, viene espressa la verità in una forma non

---

[34] Cfr. E. Wiesel, *Parole di straniero*, cit., p. 7.

[35] Ci si riferisce, anche se in forma poco esaustiva, soprattutto a T. W. Adorno, *Impegno*, in Id., *Note per la letteratura 1961-1968*, trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino, 1979, pp. 89-110; e a T. W. Adorno, *Arnold Schönberg 1874-1951*, in Id., *Prismi*, trad. it. di G. Manzoni, cit., pp. 145-174.

[36] Nel saggio dedicato ad Arnold Schönberg, per esempio, Adorno analizza una delle ultime composizioni dell'artista, *Il superstite di Varsavia*, ritenendo che essa fosse l'opera che per prima nella storia della musica aveva dato voce all'orrore: «Il nucleo espressivo di Schönberg, l'angoscia, si identifica con il terrore dell'agonia proprio di uomini assoggettati al dominio totalitario» (*ivi*, p. 174).

[37] Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., pp. 68-69.

attenuata».[38] Detto in altre parole, Adorno in questo modo ristabilisce nuovamente il primato artistico di Beckett.

Anche Celan mediterà a lungo intorno alla medesima domanda, al punto tale da avviare e portare a termine, nell'arco della sua parabola produttiva, una vera e propria rivoluzione linguistica, basata sulla maturata convinzione che per poter parlare di certe cose il linguaggio correntemente utilizzato risultasse inadeguato.[39] Di questo aspetto particolare, però, parleremo più approfonditamente nel terzo capitolo. Ci basti per ora aggiungere che, dopo un primo periodo caratterizzato da una poesia ancora acerba, variamente influenzata dagli stili precedenti, il poeta bucovino intraprese un «cammino tormentato alla ricerca delle parole per esprimere la lacerazione lasciata da Auschwitz».[40] Il suo «ossessivo lavoro di scrittura», nelle profondità più remote del linguaggio, «ha dato vita a una lingua del lutto al contempo universale e irriducibilmente personale».[41]

Per completare la breve panoramica riguardante le modalità tipiche con le quali si è risposto alle parole di Adorno, è utile soffermare la nostra attenzione su alcuni scritti di Günter Grass.[42] Il grande scrittore, premio Nobel per la letteratura nel 1999, ci offre la possibilità di allargare lo sguardo dal ristretto ambiente critico-letterario alla più ampia situazione storico-sociale della Germania del Novecento. La sua testimonianza si può rivelare veramente preziosa, poiché restituisce l'effettiva ricezione degli eventi, in tutta la sua problematicità, da parte della generazione protagonista dei primissimi anni del dopoguerra.[43] Tale ricezione passa inevitabilmente sotto il segno del trauma e della rimozione,

---

[38] R. Wiggershaus, *Arte e trauma. L'estetica di Adorno e il secolo degli estremi*, trad. it. di S. Mele, in "Nuova corrente", 1998/45, p. 269.

[39] Cfr. G. Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos: la parabola di Paul Celan*, in P. Celan, *Poesie*, trad. it. e a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano, 1998, pp. IX-CXXX.

[40] E. Traverso, *Scrivere poesie dopo Auschwitz: Paul Celan*, in Id., *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, il Mulino, Bologna, 2004, p. 137.

[41] *Ibidem.*

[42] Tra i più significativi autori tedeschi del dopoguerra, Grass ha dimostrato nell'intera sua opera un forte impegno sociale e politico. Da ricordare è soprattutto *Il tamburo di latta* (*Die Blechtrommel*), uno dei romanzi più importanti del ventesimo secolo; nel 1959, anno della sua pubblicazione, tale romanzo fece per la prima volta parlare di un'effettiva presenza letteraria tedesca, dopo anni di sconcerto e perplessità.

[43] Si parla della generazione di giovani tedeschi nati tra gli anni '20 e gli anni '30 del Novecento, ovvero di quella che fu l'ultima generazione di soldati mandati al fronte durante la guerra. Il sociologo tedesco Helmut Schelsky la definì la "generazione scettica" (*skeptische Generation*).

e ciò per Grass ha significato, nello specifico, lunghi anni di volontario silenzio, un mancato ritorno riflessivo nel merito della sua propria vicenda biografica, nel costante tentativo di tenere lontano da sé e dalle sue opere ciò che aveva provocato – e continuava a provocare – sofferenze tanto indicibili quanto inaccettabili.[44]

Nel discorso pronunciato in occasione del conferimento del premio Nobel,[45] egli sembra voler cominciare a fare i conti con tutto ciò che negli anni passati aveva invece cercato con tutte le forze di dimenticare. È interessante poiché, nel farlo, si confronta, a distanza di decenni, con la tesi adorniana, e riferisce all'uditorio quella che lui ritiene essere stata la reazione generale dell'ambiente culturale entro il quale egli al tempo si includeva. Grass afferma che il divieto di Adorno aveva suscitato immediate e spontanee prese di posizione, e che gran parte degli scrittori cui egli fa riferimento «vi si sono opposti pubblicamente. Nessuno era disposto a rimanere in silenzio, né in grado di farlo».[46] Quindi, da una parte la sua personale postura critica, secondo cui il "comandamento" adorniano risultava "letteralmente contro natura",[47] dall'altra la replica, a suo dire collettiva, espressa dalla comunità letteraria, rimasta sconcertata dalla severità del divieto.

---

[44] Ci si riferisce, soprattutto, alla tanto a lungo taciuta adesione da parte del giovane Günter Grass alla Gioventù hitleriana (*Hitler-Jugend*), di cui egli parla per la prima volta pubblicamente solo nel 2006: «Ancora durante gli ultimi anni del territorio libero – io di anni ne avevo dieci – il ragazzino che portava il mio nome divenne di sua spontaneissima volontà membro dello Jungvolk, un'organizzazione facente parte della Gioventù hitleriana» (G. Grass, *Sbucciando la cipolla*, trad. it. di C. Groff, Einaudi, Torino, 2007, p. 19); «Una parola richiama l'altra. Debiti e colpa. Due vocaboli così vicini, così fortemente radicati nel terreno di coltura della lingua tedesca, anche se del primo si può venire a capo temperandolo [...] con pagamenti dilazionati; invece la colpa documentabile oppure nascosta o ancora solo supposta, quella rimane. [...] A me tocca, leggibile, la concisa scritta: ho taciuto» (*ivi*, p. 27); «in quanto membro della Gioventù hitleriana sono stato un giovane nazista. Convinto fino alla fine. [...] Rimasi allineato, avvezzo a marciare al passo. [...] Il sacro nome del Führer, nel quale credevamo, no, nel quale per imperturbabile assenza di dubbi io ho creduto finché tutto andò in frantumi» (*ivi*, pp. 33-34); e, infine, pensando un ipotetico incontro con il sé stesso ragazzo, constata: «Io già attempato, lui spudoratamente giovane; lui acquisisce il futuro leggendo, io sono raggiunto dal passato; le mie preoccupazioni non sono le sue; ciò che lui non considera esecrabile, e dunque non lo opprime come colpa, ora devo ammortizzarlo io, colui che gli è più che parente. Tra i due si distende il tempo, foglio dopo foglio» (*ivi*, p. 39).

[45] G. Grass, *Continua alla prossima puntata…*, trad. it. di B. D'Andò, in Id. *Scrivere dopo Auschwitz. Scritti e interviste*, Datanews, Roma, 2006, pp. 7-33.

[46] *Ivi*, p. 24.

[47] F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 49.

Ebbene, queste riflessioni di Grass ci permettono di dare risalto, per contrasto, alla reale portata degli eventi, in qualche modo correggendo una narrazione tanto diffusa quanto non completamente veritiera. Per come i fatti sono attestati, negli anni che seguono la prima esposizione della tesi di Adorno non si verifica affatto l'impulsiva ribellione di cui parla Grass nel suo discorso. In quel periodo, al contrario, né l'ambiente critico-letterario né quello più prettamente filosofico, tranne isolate eccezioni,[48] mostrano un sincero interesse nei confronti degli argomenti sui quali il filosofo di Francoforte pone l'attenzione. Si delinea così un contesto nel quale le uniche figure che si dimostravano impegnate a mettere a tema gli eventi disastrosi della Guerra erano sostanzialmente poeti o scrittori di origine ebraica.[49] Questa diagnosi afferente al comportamento della popolazione tedesca in relazione al dodicennio nero è condivisa da Winfried G. Sebald,[50] autore di uno dei testi più dettagliati sull'argomento in questione, nel quale denuncia l'atteggiamento tedesco senza mezzi termini:

> Quando volgiamo gli occhi al passato, in particolare agli anni compresi fra il 1930 e il 1950, il nostro è sempre al tempo stesso un gettare e un distogliere lo sguardo. Per questo le opere prodotte nel dopoguerra dagli scrittori tedeschi nascono spesso da una coscienza falsa o dimidiata, intesa a consolidare la posizione affatto precaria di chi scrive in una società caduta irrimediabilmente in discredito sul piano morale. Per la stragrande maggioranza dei letterati rimasti in Germania durante il Terzo Reich, dopo il 1945 fu molto più urgente ridefinire la propria immagine anziché raffigurare il mondo reale che stava loro attorno.[51]

---

[48] Tali isolate eccezioni sono costituite, in ambito filosofico, da alcune riflessioni di Günther Anders, che esprimevano contrarietà rispetto al divieto adorniano; in ambito letterario, invece, si ricordano le dichiarazioni, come minimo problematiche, di Heinrich Böll, in aperta critica nei confronti di Adorno, e soprattutto, per quanto riguarda le pubblicazioni letterarie, l'intera opera dell'esilio di Bertolt Brecht e di Thomas Mann.

[49] Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., pp. 50-51.

[50] Figura di spicco della letteratura tedesca della seconda metà del Novecento, nella sua opera Sebald si concentra primariamente sul tema della memoria personale e collettiva, sul confronto critico con le tragedie novecentesche, e in particolar modo sul periodo della Germania nazista.

[51] W. G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, trad. it. di A. Vigliani, Adelphi, Milano, 2004, pp. 12-13.

La rimozione a cui abbiamo accennato sopra, ovvero una sorta di processo preconscio di «autocensura allo scopo di dissimulare un mondo ormai non più comprensibile»,[52] ha come effetto principale il fatto che «il tema del disastro, di Auschwitz e della colpa tedesca veniva semplicemente ignorato».[53] Tutto ciò, se da un lato contraddice i ricordi espressi da Grass nel suo discorso, dall'altro, però, corrobora la tesi secondo cui Adorno, «al di là dei giudizi contrastanti» cui nel tempo la sua tesi è andata incontro, nel 1949 dimostra di prestare un'«attenzione estremamente precoce [...] al genocidio degli ebrei».[54] E tuttavia, nonostante il silenzio e la noncuranza con cui sono state accolte, il grande merito delle sue riflessioni è proprio quello di aver portato alla luce il nucleo problematico inaggirabile per chiunque si proponesse ogni sorta di impegno letterario.

Fin dai primi timidi tentativi di confronto con il divieto – che a seconda delle interpretazioni è stato riconosciuto anche come un comandamento, o come un meno vincolante avvertimento – è stato infatti abbastanza chiaro che il modo più proficuo di relazionarsi criticamente ad esso era proprio tramite il mezzo della scrittura;[55] nello specifico, la scrittura in una lingua che, dopo essere sopravvissuta alla mortificazione del regime nazista, appariva irrimediabilmente corrotta.[56] La relazione dialettica nei confronti del diktat stava senz'altro nel prendere sul serio il posizionamento adorniano, e nel rimarcare quanto più possibile – nell'atto della scrittura – il solco, la cesura, la ferita, il punto di rottura che Auschwitz aveva generato. Quello che si trattava di fare, in fin dei conti, era pensare un profondissimo rinnovamento della lingua, che portasse inscritto al suo interno il segno del disastro dal quale essa era faticosamente uscita. Una lingua che, stando alle parole di Adorno, assumesse una postura ascetica, non smaniosa di possedere la verità, di esprimere la positività del senso. In altri termini, egli pensava per l'arte una lingua che continuasse il faticoso processo del dubbio e della comprensione, una lingua che mantenesse

---

[52] *Ivi*, p. 23.

[53] F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., pp. 51-52.

[54] E. Traverso, *L'imperativo categorico di Adorno*, in Id., *Auschwitz e gli intellettuali*, cit., p. 111.

[55] Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 54.

[56] Per un approfondimento maggiore sul tema della relazione tra linguaggio e regime totalitario, si veda V. Klemperer, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, trad. it. di P. Buscaglione Candela, Giuntina, Firenze, 2008.

il ricordo e che evitasse l'oblio, la chiusura definitiva della ferita.[57] La scelta stilistica e terminologica dell'esposizione originaria sicuramente non ha favorito una felice comprensione del testo adorniano. Un testo sicuramente – e conformemente alla maggior parte dei lavori del filosofo – di difficile e non univoca lettura, ma che «letto alla luce di altre osservazioni che tentano di spiegarlo»,[58] può rivelare più nitidamente il suo pieno significato.

3. *La traccia di una ferita*

Per Adorno, come abbiamo visto fin qui, il tema della critica della cultura si connette molto presto, nella sua riflessione filosofica, al tema del nazismo. In qualche modo, «pensare il nazismo significa ripensare la cultura»,[59] poiché la catastrofe rappresentata da Auschwitz impone e comanda alla stessa cultura di ripercorrere il proprio itinerario, alla luce degli eventi tragici da poco conclusisi. Il filosofo, accostandosi al pensiero espresso da Walter Benjamin nelle *Tesi sul concetto di storia*, è sempre più convinto che il cosiddetto patrimonio culturale – ovvero il guadagno, la testimonianza tangibile della "storia dei vincitori" – non può mai in nessun momento essere considerato puramente in quanto tale. In ogni parte che lo compone, ogni frammento di cui è costituito, «non è mai un documento della cultura senza essere insieme un documento della barbarie».[60] La minuziosa attenzione che Adorno riserva all'intera sfera artistico-culturale è riconducibile a questa convinzione. Con un'appropriazione terminologica non del tutto indebita, possiamo

---

[57] Illuminanti le parole inviate da Adorno a Mann: «Se qualcosa di Hegel e di coloro che ne capovolsero il sistema si è fatto carne e sangue, è la posizione ascetica di contro all'asserzione immediata del positivo; si tratta di una forma di ascesi, mi creda, giacché alla mia natura sarebbe molto più consona l'altra posizione, l'espressione sfrenata della speranza. Io però ho di continuo la sensazione che se non si resiste al negativo o si passa al positivo troppo presto si lavora a favore della non-verità» (T. W. Adorno-T. Mann, *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*, trad. it. di C. Mainoldi, Archinto, Milano, 2003, p. 80).

[58] E. Traverso, *L'imperativo categorico di Adorno*, cit. p. 109.

[59] *Ivi*, p. 112.

[60] W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, trad. it. di G. Bonola e M. Ranchetti, in *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. VII (*Scritti 1938-1940*), a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, 2006, p. 486.

affermare che egli sente sua una cruciale responsabilità nel compito di spazzolare la cultura "contropelo".[61]

In seguito alla formulazione del 1949, tanto celebre quanto ambigua, il filosofo ritorna in molteplici occasioni sul tema dell'arte dopo la catastrofe. In queste riproposizioni, lungi dal voler rinnegare ciò che aveva inizialmente affermato, egli tenta di esplicitare sempre più apertamente ciò che al tempo aveva racchiuso in poche e criptiche parole. Riprendendo la sopracitata risposta di Enzensberger del 1959, critica nei confronti del diktat, Adorno nel 1962 ha modo di comporre due differenti risposte al poeta: un articolo pubblicato su rivista e una radioconferenza per la RB (*Radio Bremen*) sul tema della letteratura impegnata.[62] Il primo saggio, *Quegli anni Venti* (*Jene zwanziger Jahre*),[63] apparso su "Merkur" nei primi mesi dell'anno, contiene una riflessione fondamentale sulla necessità della sopravvivenza dell'arte. Adorno si trova per la prima volta a dover fronteggiare aspre critiche per ciò che aveva scritto più di dieci anni prima, e in quest'articolo è chiara l'intenzione di ribadire la radicalità del suo pensiero da una parte, ma di tenere in seria considerazione i punti di tensione sollevati da Enzensberger dall'altra. Le ultime righe del testo riassumono efficacemente questo aspetto:

> L'idea di una cultura che risorge dopo Auschwitz è ingannevole e assurda, ed è per questa ragione che qualunque creazione che malgrado tutto ancora viene alla luce, deve pagare per ciò un prezzo così alto. Ma dal momento che il mondo ha saputo sopravvivere al proprio declino, esso continua nondimeno ad avere bisogno dell'arte come forma di scrittura inconsapevole della propria storia. Gli artisti autentici del presente sono quelli nelle cui opere risuona l'orrore estremo.[64]

È doveroso sottolineare che, in questa come in successive riflessioni del filosofo, appare una «concezione un po' ristretta della poesia, sminuita a semplice eco della

---

[61] Benjamin nelle tesi sul concetto di storia aveva delineato il modo di procedere del materialista storico, affermando, a conclusione della VII tesi, che egli «considera suo compito spazzolare la storia contropelo» (*ibidem*).

[62] Cfr. P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit. p. 106.

[63] T. W. Adorno, *Jene zwanziger Jahre*, in "Merkur", 16, 1, 1962, pp. 46-51.

[64] *Ivi*, p. 51, traduzione italiana da T. W. Adorno-P. Celan, *Solo, con me stesso e le mie poesie. Lettere 1960-1968*, trad. it. di R. Di Vanni, a cura di J. Seng, Archinto, Milano, 2011, p. 58.

catastrofe».[65] Egli è senza dubbio più propriamente interessato al problema filosofico della cultura nel suo insieme inserita in una società in macerie, piuttosto che allo specifico statuto della poesia in quanto manifestazione artistica infinitamente sfaccettata. Fatto sta, però, che proprio a seguito della lettura di questo articolo, Celan, sentendosi in qualche modo interpellato, invia una densissima lettera a Adorno, dando così inizio a uno scambio epistolare tra i due molto più intenso e intimo, che caratterizzerà tutto l'anno 1962, ovvero il periodo precedente ai ripetuti ricoveri del poeta. Egli aveva percepito un cambiamento nel filosofo, la rinnovata possibilità di un dialogo – attesa tanto a lungo – si lasciava scorgere.[66]

Il secondo saggio composto in risposta a Enzensberger si chiama *Sulla dialettica dell'impegno* (*Zur Dialektik des Engagements*, nella traduzione italiana reso semplicemente con *Impegno*), e in esso Adorno ritorna nuovamente sul tema dell'"arte impegnata".[67] Il fulcro del testo è la contestazione adorniana di una certa concezione artistica, la quale sostiene che l'arte, per essere socialmente e politicamente significativa, debba subordinare la propria autonomia formale al servizio di finalità esterne. La perdita di autonomia fa scadere il contenuto artistico di un'opera in contenuto ideologico, didascalico e di propaganda, e ciò fa sì che essa si promuova falsamente a strumento di critica sociale o politica.[68] La forza critica dell'arte non sta nel suo essere diretto messaggio di denuncia, nel suo carattere funzionale e consumabile; sta al contrario nell'espressione autonoma di una tensione interna tra forma e contenuto, capace di esprimere non direttamente il reale nelle sue lacerazioni, disposta a essere altro rispetto al reale stesso, unità negativa di

---

[65] E. Traverso, *L'imperativo categorico di Adorno*, cit. p. 110.

[66] Cfr. P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 105 e cfr. J. Seng, *«L'autentico messaggio in bottiglia». Sul rapporto tra Theodor W. Adorno e Paul Celan*, in T. W. Adorno-P. Celan, *Solo, con me stesso e le mie poesie*, cit., pp. 6-8; «Le lettere scritte nel 1962 [...] mostrano con quanta forza egli [*Celan*] cercasse la vicinanza, il conforto critico e l'aiuto di Adorno» (*ivi*, p. 6).

[67] Il saggio ha come obiettivo polemico esemplificato dalla figura di Jean-Paul Sartre, la cui teoria dell'arte impegnata riduce – nell'analisi di Adorno – l'opera a mezzo per un fine politico, privandola della sua reale autonomia, forza critica e verità; il filosofo si scontra con la concezione strumentale dell'arte che emerge soprattutto dalle riflessioni contenute in J.-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano, 1976.

[68] Cfr. T. W. Adorno, *Impegno*, cit., pp. 89-91.

resistenza all'ordine del discorso dominante.[69] In questa argomentazione si inserisce logicamente anche il tema della memoria storica nell'arte, e quindi il ritorno inevitabile alla tesi della poesia dopo Auschwitz. Scrive Adorno:

> Non vorrei attenuare una cosa da me detta, cioè che è da barbari scrivere ancora lirica dopo Auschwitz; è qui espresso in negativo un impulso che anima la poesia impegnata; [...] ciò è anche chiedere se è in generale ancora consentito all'arte di esistere, se la regressione spirituale nel concetto di letteratura impegnata non sia intimata dalla regressione della società stessa. Resta però valida anche la replica di Enzensberger, secondo il quale la poesia deve appunto tener testa a questo verdetto. [...] La smisurata sofferenza reale non tollera oblii; [...] ma quella sofferenza o, per dirla con Hegel, la coscienza dei bisogni, richiede anche il perdurare dell'arte, che pur proibisce; in nessun'altra sede, praticamente, la sofferenza trova ancora una voca a essa propria, la consolazione che non la tradisca ipso facto.[70]

Ben si nota, in questo passaggio, lo sforzo nelle parole di Adorno di tenere insieme la sua posizione, verso la quale non è disposto a una ritrattazione, e la replica di Enzensberger, la quale sottolinea la necessità vitale che la poesia si scontri a testa alta – dialetticamente – con il verdetto che la proibirebbe.[71] Il discorso adorniano, nelle frasi successive, assume addirittura un'estensione maggiore, a evidenziare che il problema che si sta pensando ha certamente nell'arte e nella poesia delle ricadute rilevanti, ma il nucleo riguarda lo stato attuale dell'intera società. Inoltre, un ulteriore ostacolo su cui il filosofo si concentra è quello che riguarda la rappresentazione della sofferenza nell'arte, poiché un'eccessiva estetizzazione di questa potrebbe «generare godimento in una parte del pubblico»[72]:

> Ma poiché esso [il rimosso], nonostante tutta la durezza e l'inconciliabilità, viene fatto immagine, allora è come se il pudore nei confronti delle vittime venisse ferito. Ci si serve di queste per preparare qualcosa, opere d'arte gettate in pasto al mondo che le ammazzò. La cosiddetta configurazione artistica del nudo dolore fisico di chi veniva abbattuto a

---

[69] Cfr. *ivi*, pp. 93-95.

[70] *Ivi*, pp. 102-103.

[71] Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 68

[72] P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 107.

colpi di calcio di fucile contiene, per quanto alla lontana, il potenziale di estorcere godimento. [...] Attraverso il principio estetico di stilizzazione [...], l'inimmaginabile destino appare come se avesse avuto un qualche senso; viene trasfigurato, un po' del suo orrore viene eliminato; e già solo per questo non si rende giustizia alle vittime.[73]

Il pericolo che Adorno scorge è proprio quello di cercare, nella fruizione di un'opera, una sorta di consolazione, uno struggimento, di ricondurre a senso l'orrore di cui si fa esperienza. Ciò da cui egli si vuole smarcare è la convinzione che laddove l'essere umano faccia esperienza della sofferenza estrema – in tali circostanze specifiche – maturi la sua vera essenza, la sua autentica dignità.[74] Si delinea in questo modo un primo punto di contatto tra il filosofo di Francoforte e Martin Heidegger, poiché convince l'idea per cui in questi passaggi siano raccolte delle anticipazioni a quella che sarà la polemica contro il cosiddetto gergo dell'autenticità (*Jargon der Eigentlichkeit*).[75] Nel saggio omonimo del 1964 Adorno attua una critica serrata a una certa tendenza della filosofia contemporanea a utilizzare un linguaggio pretenziosamente profondo – il gergo appunto – quale rivelatore di un'essenza originaria dell'essere e dell'autenticità umana; tale gergo, in realtà, non fa che costruire un discorso mitico sull'essere, occultando i reali contenuti dietro una retorica che – facendosi ideologia e conformandosi alle strutture dominanti – rifiuta la chiarezza e la mediazione razionale.[76] Proseguendo nel discorso, ecco che trova collocazione la riflessione che si collega a *Impegno*: «Dolore, male e morte sarebbero, come dice il gergo, da "accettare": non da cambiare. Al pubblico viene insegnato [...] di onorare la miseria evitabile, o quanto meno riducibile, come la cosa più umana dell'immagine

[73] T. W. Adorno, *Impegno*, cit., p. 103.

[74] «Quando nella letteratura impegnata anche il genocidio diventa possesso culturale risuona più facile seguitare a svolgere la propria particina nella cultura che ha partorito lo sterminio. [...] Essa, volutamente o no, lascia intendere che perfino nelle cosiddette situazioni estreme e anzi proprio in esse fiorisce l'umano; a volte ne risulta una torbida metafisica che magari assente all'orrore, risistemato a situazione limite, nella misura in cui vi si manifesti l'autenticità dell'uomo» (*ivi*, pp. 103-104).

[75] Si veda soprattutto il saggio omonimo T. W. Adorno, *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca*, a cura di P. Lauro, introduzione di R. Bodei, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

[76] Cfr. *ivi*, pp. 8-11; «Il fatto che le parole del gergo suonino, indipendentemente dal contesto e dal contenuto concettuale, come se dicessero una cosa più alta di quel che esse significano, si potrebbe designare con il termine "aura"» (*ivi*, p. 11).

dell'uomo; di rispettare l'autorità come tale a causa dell'innata insufficienza umana».[77] Egli vede in questa filosofia la pericolosa tendenza a considerare il soggetto «autentico solo nella sofferenza, nella passività, nella sopportazione pura e semplice di un negativo assoluto».[78]

Tornando alle riproposizioni adorniane, nel 1966 il filosofo pubblica la sua *Dialettica negativa* (*Negative Dialektik*), il cui ultimo capitolo, *Le meditazioni sulla metafisica*, costituisce il punto di riflessione più alto sul significato di fare filosofia e arte dopo Auschwitz.[79] La dialettica negativa è, senza scendere nello specifico, una dialettica interrotta, una dialettica che non si risolve nell'affermazione positiva di un senso, di una verità:

> la collera che insorge, dopo Auschwitz, contro ogni affermazione di positività dell'esistenza in quanto bigottismo, ingiustizia nei confronti delle vittime, contro il fatto che si estragga un senso sia pur assai sbiadito dal loro destino, ha il suo momento oggettivo, dopo che sono accadute cose che fanno oltraggio alla costruzione di un senso immanente irradiato da una trascendenza posta affermativamente.[80]

Il tentativo è quello di pensare – fuori da ogni rigido dualismo – una necessaria mediazione tra il mondo del concetto, dell'assoluto e il mondo contingente e fattuale. La metafisica ripensata deve porre come fondamentale il problema della mediazione tra il vero e l'apparente. [81] Il pensiero è per sua natura caduco e legato inscindibilmente al tempo, così come la verità nel suo nucleo profondo. Ora, l'esito di Auschwitz è quello di aver paralizzato la facoltà metafisica, di aver «spezzato al pensiero metafisico speculativo la base della sua compatibilità con l'esperienza».[82] La filosofia, scossa fin dalle sue radici, deve fare i conti con la perdita della categoria dell'unità, con il fatto che il mondo si presenta senza senso e lacerato e con l'idea che siano venute meno la certezza e la

---

[77] *Ivi*, p. 48.

[78] R. Bodei, *Introduzione: Segni di distinzione*, in T. W. Adorno, *Il gergo dell'autenticità*, cit., p. XLIII.

[79] Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 144.

[80] T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. di P. Lauro, introduzione e a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino, 2004, p. 325.

[81] Cfr. G. Di Giacomo, *Adorno: arte ed estetica dopo Auschwitz*, in M. Failla (a cura di), *La dialettica negativa di Adorno. Categorie e contesti*, Manifestolibri, Roma, 2008, pp. 195-207.

[82] T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 325.

consolazione della verità.[83] Oltre a queste riflessioni, Adorno ha anche modo di sollevare ulteriori interrogativi riferiti alla tesi sull'impossibilità di scrivere poesie. Prendendo spunto dal ciclo di lezioni tenute all'Università di Francoforte durante il semestre estivo del 1965, dal titolo *Metafisica: concetto e problemi*,[84] in cui per la prima volta il filosofo aveva collegato il tema della metafisica a quello della Shoah, scrive:

> La sofferenza incessante ha tanto diritto di esprimersi quanto il martirizzato di urlare; perciò sarà stata un errore la frase che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie. Non è invece sbagliata la domanda meno culturale se dopo Aushwitz ci si possa lasciar vivere, se ciò in fondo sia lecito a chi è scampato per caso e di norma avrebbe dovuto essere ucciso. Per sopravvivere egli ha già bisogno della freddezza, il principio basilare della società borghese, senza cui Auschwitz non sarebbe stato possibile: questa è la colpa drastica di chi è stato risparmiato.[85]

Se in prima battuta Adorno parla di errore, quasi a voler in qualche modo ritrattare le sue parole, nel prosieguo, invece, chiarisce la natura di rafforzamento di queste. La tesi iniziale non viene in alcuna misura smentita, semmai ne viene, ancora una volta dopo il saggio *Impegno*, ulteriormente ampliata la portata. Si tratta di mettere in discussione la possibilità del diritto stesso all'esistenza, la possibilità per i sopravvissuti di continuare a vivere. La colpa che si delinea combacia con il fatto stesso di continuare a vivere, è la colpevolezza della vita. Ed è una colpevolezza senza fine, poiché essa non è mai interamente metabolizzabile, «neanche per un attimo può essere interamente presente alla coscienza».[86] Questa è la sola causa, secondo il filosofo, che deve spingere alla riflessione

---

[83] Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 150; «Benjamin ha criticato in modo penetrante il detto tipicamente borghese di Gottfried Keller che la verità non ci può scappare. Alla consolazione che la verità sia imperdibile, la filosofia deve rinunciare» (T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 33).

[84] T. W. Adorno, *Metafisica. Concetto e problemi*, trad. it. di L. Garzone, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino, 2006; è rilevante soprattutto la seconda parte del ciclo di lezioni, denominata *Metafisica dopo Auschwitz* (*ivi*, pp. 113-177).

[85] T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 326.

[86] *Ivi*, p. 327.

filosofica. Una riflessione che, adeguandosi alle richieste della dialettica negativa, richiede che il pensiero si sforzi di pensare contro sé stesso.[87]

Rilevante è il fatto che nelle riformulazioni presenti all'interno dell'opera abbia giocato un ruolo fondamentale proprio la poesia di Celan. In una lettera del 9 febbraio 1968, Adorno gli scrive: «Mi è giunta la notizia, per me graditissima, che la *Dialettica negativa* le ha parlato. Devo confessarle in tutta franchezza che non mi aspettavo altro».[88] Senz'altro, il poeta aveva apprezzato molto l'opera del filosofo, nella quale aveva scorto una maggiore vicinanza e condivisione dell'orizzonte di pensiero; ma è altrettanto vero, come è stato notato, che tale revisione e precisazione non sarebbe stata affatto possibile senza che Adorno prendesse seriamente in considerazione la poesia di Celan.[89]

Tuttavia il poeta seguitava, nel suo rapporto con il filosofo, ad alternare atteggiamenti che denotano accordo e gratitudine ad altri che invece sottolineano risentimento e rancore. Ne è un esempio un appunto contenuto nei materiali preparatori della raccolta *Atemwende*, nel quale esprime tutto il suo scetticismo riguardante la concezione adorniana della poesia: «Nessuna poesia dopo Auschwitz (Adorno): cosa viene posto qui come idea di "poesia"? La spocchia di chi si pone a considerare o rappresentare ipotetico-speculativamente Auschwitz da una prospettiva a volo d'usignolo o di tordo».[90] Effettivamente, sussiste il dubbio secondo cui Adorno si limiterebbe a considerare una e una sola tendenza poetica, perlopiù viziata da superficialità, piattezza e tradizionalismo, e con un carattere meramente ornamentale o d'intrattenimento.[91] Nonostante negli anni si moltiplichino le occasioni in cui il filosofo ha modo di tornare sull'argomento, e Celan rimanga costantemente al corrente delle puntuali riformulazioni, il filo conduttore che lega le loro vicende intellettuali e biografiche rimane irrimediabilmente contraddistinto da una certa

---

[87] «Se la dialettica negativa richiede l'autoriflessione del pensiero, questo implica tangibilmente che il pensiero per essere vero debba pensare, almeno oggi, anche contro sé stesso. Se non si adegua all'estremo, a ciò che sfugge al concetto, allora è sin dall'inizio del tipo di quella musica d'intrattenimento, con la quale le SS amavano coprire gli urli delle loro vittime» (*ivi*, p. 328).

[88] T. W. Adorno-P. Celan, *Solo, con me stesso e le mie poesie*, cit., p. 71.

[89] Cfr. J. Seng, *«L'autentico messaggio in bottiglia»*, cit., pp. 19-20.

[90] P. Celan, *Microliti*, trad. it. e a cura di D. Borso, Emanuela Zandonai Editore, Milano, 2010, p. 141.

[91] Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 159.

diffidenza – una fascinazione reciproca che non si tradurrà mai in un vero e proprio incontro.[92] Ciò è, in fin dei conti, maggiormente comprensibile se si tiene conto delle profonde richieste che animano i due, e altresì dello stile compositivo che essi fanno proprio; Celan, in quegli anni alla disperata ricerca di una figura di rilievo che finalmente – con parole il più possibile chiare – legittimasse la sua travagliata espressione artistica,[93] si trova a dover fare i conti con la personalità schiva di Adorno, tendente a rifuggire ogni sorta di *querelle* in cui venisse coinvolto,[94] la cui riflessione scritta risulta spesso criptica – per l'estenuante sforzo linguistico, per l'elevata raffinatezza lessicale, per l'eleganza stilistica, allo stesso tempo folgorante e respingente – inficiandone la piena e felice comprensione.[95]

Il ragionamento fin qui svolto ci porta a constatare che, con tutta probabilità, una via d'accesso meno ardua al pensiero del filosofo ci sia riservata dai testi delle lezioni. Il tono

---

[92] Aggiungiamo, per una maggiore completezza, due successive occasioni, altrettanto importanti, nelle quali Adorno si trova a ribadire la propria posizione. Si tratta del saggio *È serena l'arte?*, del 1967, in cui viene affermato: «L'arte, che non è più affatto possibile se non riflessa, deve da sé rinunciare alla serenità. Ve la costringono innanzitutto gli avvenimenti più recenti. Il dire che dopo Auschwitz, poiché esso è stato possibile e resta possibile per un tempo imprevedibile, non ci si può più immaginare un'arte serena. Essa degenera obiettivamente in cinismo, per quanto prenda in prestito la bontà dell'umano comprendere» (T. W. Adorno, *È serena l'arte?*, in Id., *Note per la letteratura 1961-1968*, trad. it. di E. De Angelis, cit., p. 277); e della conferenza del 1966 *L'arte e le arti*, la quale si conclude con queste parole: «Lo sfrangiamento delle arti è un falso tramonto dell'arte. Il suo inevitabile carattere di apparenza diventa scandalo di fronte a uno strapotere della realtà economica e politica che, non aprendo alcuna prospettiva alla realizzazione del contenuto estetico, tramuta in derisione anche la sola idea di apparenza estetica. Sempre meno quell'apparenza si concilia col principio del dominio razionale del materiale, a cui si era associata lungo l'intera storia dell'arte. La situazione non consente più l'arte – questo voleva dire la frase sull'impossibilità dell'arte dopo Auschwitz – ma al tempo stesso ha bisogno dell'arte. La realtà senza figure è diventata l'opposto totale della condizione senza figure in cui, adempiutasi l'utopia di cui ogni opera d'arte è la cifra, l'arte scomparirebbe» (T. W. Adorno, *L'arte e le arti*, in Id., *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, trad. it. di E. Franchetti, Mimesis, Milano-Udine, 2011, p. 211).

[93] Una costante nella biografia di Celan è costituita dalle ripetute accuse di plagio, ai suoi occhi volte a screditare la sua figura di poeta e di ebreo. Tali accuse, tradotte in alcuni casi anche in veri e propri appelli pubblici, possono essere considerate tra le cause che nel tempo hanno condotto il poeta a sviluppare disturbi psichici molto gravi.

[94] Cfr. P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 112.

[95] Cfr. S. Petrucciani, *Adorno, ovvero del pensare aperto*, in T. W. Adorno, *Metafisica*, cit., pp. IX-X.

più informale, tipico del parlato, e lo stile meno ricercato ma sicuramente più approcciabile, fanno dei suddetti testi degli strumenti fondamentali per raggiungere una più consapevole conoscenza di quei passaggi che nelle opere rimangono oscuri, e facilmente sono incorsi in interpretazioni quanto meno non adeguate. Nel nostro specifico caso, prendere in considerazione le lezioni del corso – già nominato – sulla *Metafisica* del semestre estivo del 1965 può rilevarsi estremamente utile per delineare, una volta per tutte, quella che a tutti gli effetti sembra essere la più autentica e accessibile riformulazione adorniana.

> Una volta ho detto che dopo Auschwitz non si poteva più scrivere una poesia, e su questo c'è stata una discussione che non mi aspettavo quando scrissi questa frase; non me l'aspettavo anche perché spetta alla filosofia [...] il fatto che nulla è inteso interamente alla lettera; in fondo la filosofia si riferisce sempre a delle tendenze e non consiste in *statements of fact*. È già un disconoscimento della filosofia mediante il suo avvicinamento alle tendenze scientifiche predominanti, il fatto che si metta sul tavolo una simile frase e si dica: «Ha scritto che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie; quindi o non se ne possono realmente scrivere, e allora chi ne scrive una è un farabutto o un uomo arido – oppure egli ha torto e ha detto qualcosa che non si può dire». Sì, direi: in fondo la riflessione filosofica consiste precisamente nell'intervallo o, detto kantianamente, nella vibrazione tra queste due possibilità altrimenti così opposte tra di loro. Ammetterei volentieri, quasi come ho detto, che dopo Auschwitz *non* si possa più scrivere *alcuna* poesia – frase con cui ho voluto indicare il vuoto della cultura risorta –, d'altra parte, *si debbono però* ancora scrivere delle poesie, [...] finché tra gli uomini c'è una coscienza del dolore, ci deve essere appunto anche l'arte come forma oggettiva di questa coscienza. […] Oltre a ciò però ci si deve veramente domandare – e questa è una questione metafisica, benché abbia il suo fondamento nella massima sospensione della metafisica; [...] ci si deve domandare se dopo Auschwitz si possa dopo tutto ancora *vivere*. [...] E io penserei che nessun pensiero che non si sia cimentato con questa domanda, che non la assuma teoreticamente in sé, che un simile pensiero allontana fin dall'inizio ciò su cui deve riflettere – e perciò in fondo non si può chiamare pensiero.[96]

Un chiarimento che, attraverso un'interrogazione sul detto originario, mira non solo a svelare nel dettaglio l'intenzione reale in merito al tema dell'arte dopo Auschwitz, ma anche a esplicitare il senso profondo dell'esercizio filosofico, per come è articolato nella

[96] T. W. Adorno, *Metafisica*, cit., pp. 133-134.

concezione di Adorno. Nell'arte, come nella filosofia, perché possa sopravvivere, deve mantenere visibilità la traccia di una ferita, il segno della cesura, poiché «per nessun uomo a cui è morto l'organo dell'esperienza, il mondo *dopo* Auschwitz, cioè il mondo in cui Auschwitz fu possibile, può essere lo stesso di quello di prima». Rivela la sua importanza decisiva la presa di coscienza di «vivere in un mondo in cui ciò è possibile – *di nuovo* possibile e *anzitutto* possibile».[97]

[97] *Ivi,* p. 125.

CAPITOLO II

LINGUAGGIO E SENSO.
MARTIN HEIDEGGER E LA FUNZIONE DELLA POESIA

1. *Tecnica e compimento della metafisica*

Inquadrare in poche battute il contributo che l'opera di Martin Heidegger ha apportato all'interno della storia del pensiero occidentale non è certo un'impresa facile. Per comprendere la precisa angolazione dalla quale muovono le nostre riflessioni, però, risulta più che necessaria un'operazione di questo tipo. Occorre, nello specifico, osservare il mutamento che, negli anni, caratterizza nel profondo il corpus filosofico heideggeriano.

A partire da un interesse influenzato dal neokantismo e dalla fenomenologia husserliana – in particolare, da ricordare è il continuo confronto del giovane Heidegger con le opere di Emil Lask, Heinrich Rickert e del suo maestro Edmund Husserl[1] – presto egli imbocca «la via verso la maturazione di un proprio pensiero originale»,[2] profondamente radicato, lungo tutta la sua estensione, nella centrale e dirompente questione dell'essere. Il periodo tra il primo incarico all'Università di Friburgo e il successivo impiego all'Università di Marburgo, ovvero tra il 1919 e il 1928,[3] è caratterizzato da una graduale rottura con il sistema consolidato della metafisica tradizionale, che ai suoi occhi appare responsabile dell'obnubilamento dell'essere – il concetto generale di esistenza, la realtà in sé – «essenzialmente ridotto all'ente che è presente»[4] – la cosa particolare, l'esistente nella sua particolarità. Seguendo questo percorso, a cavallo tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta si colloca la celebre *svolta* (*Kehre*), espressione spesso interpretata, non

---

[1] Emil Lask (1875-1915), così come il suo maestro Heinrich Rickert (1863-1936), sono entrambi rappresentanti della cosiddetta Scuola del Baden, uno dei maggiori centri accademici attivi nello sviluppo di un rinnovato approccio nei confronti del criticismo kantiano.

[2] F. Volpi, *Vita e opere*, in Id. (a cura di), *Guida a Heidegger. Ermeneutica, Fenomenologia, Esistenzialismo, Ontologia, Teologia, Estetica, Etica, Tecnica, Nichilismo*, Laterza, Roma-Bari, 1997, p. 10.

[3] Il culmine di questo periodo è rappresentato dalla pubblicazione dell'opera *Essere e tempo* (*Sein und Zeit*), nella quale, pur nella sua incompletezza, trova spazio il tentativo di analisi della questione dell'essere più articolato e ambizioso.

[4] *Ivi*, p. 26.

del tutto correttamente, nel senso di una divisione netta tra un "primo" e un "secondo" Heidegger.[5] Quel che è certo è che, in questo passaggio, muta tangibilmente l'approccio del filosofo nei confronti della questione dell'essere. Analizzando la storia della metafisica, egli conclude che fin da Platone essa si è sviluppata a partire da una prospettiva peculiare, che denomina *soggettità* (*Subiectität*). Se la verità è intesa come correttezza, rettitudine dello sguardo nel cogliere l'essere – nel suo esser-presente – allora la storia della metafisica è interamente e inevitabilmente segnata dal «primato dell'uomo sull'ente, con la contemporanea dimenticanza dell'essere (*Seinsvergessenheit*)».[6] Scrive Heidegger:

> Così lasciata stare, un'umanità riempie il proprio «mondo» in base ai bisogni e agli intenti via via più attuali e lo satura dei suoi progetti e dei suoi piani. Da questi, l'uomo, dimentico dell'ente nella sua totalità, desume poi la propria misura. Insistendo su di essi, si procura sempre nuove misure, senza ancora riflettere sul fondamento da cui le desume e sull'essenza che le fornisce. Nonostante il progresso verso nuove misure e nuovi scopi, l'uomo si inganna sull'autenticità dell'essenza delle sue misure. Sbaglia misura, quanto più esclusivamente assume sé stesso in quanto soggetto come misura di tutti gli enti.[7]

E ancora, nello scritto *Sulla dottrina platonica della verità*:

> L'inizio della metafisica nel pensiero di Platone è nello stesso tempo l'inizio dell'«umanismo». Qui questa parola va pensata in modo essenziale, e perciò nel suo significato più ampio. In questa accezione «umanismo» indica un processo connesso all'inizio, allo svolgimento e alla fine della metafisica, nel corso del quale l'uomo, in aspetti di volta in volta differenti, e tuttavia ogni volta consapevolmente, si colloca nel bel mezzo dell'ente, senza essere già per questo l'ente privilegiato. [...] Prima occorre che sopravvenga la necessità (*Not*) in cui diventi degno di domanda non solo, come sempre, l'ente nel suo essere, ma una volta tanto l'essere stesso (cioè la differenza). Ma poiché questa

[5] In realtà, di pari passo con la pubblicazione delle opere complete di Heidegger, ha preso maggiore consenso una visione più complessa e articolata dell'evoluzione del suo pensiero (cfr. *ivi*, pp. 23-24).

[6] *Ivi*, p. 45.

[7] M. Heidegger, *Dell'essenza della verità*, in Id., *Segnavia*, a cura di F.-W. von Herrmann, ed. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano, 2008, pp. 150-151.

condizione di necessità deve ancora venire, l'essenza iniziale della verità riposa ancora nel suo inizio velato.[8]

Con l'inizio della metafisica, l'essere si ritrae e si instaura il dominio dell'ente – un dominio che vede l'essere umano elevarsi a soggetto sovrano –, ulteriormente accentuato e perfezionato con l'avvento della modernità. Muovendo da queste considerazioni, Heidegger pone la necessità di affrontare la questione dell'essere prendendo in seria considerazione quella «dimensione in linea di principio sottratta all'*esserci* (*Dasein*)[9] [...] che dal 1936 in poi verrà chiamata con l'espressione *evento* (*Ereignis*)».[10] L'evento permette un deciso smarcamento dal pensiero della metafisica tradizionale, in quanto smette di considerare l'anteriorità dell'esserci rispetto a qualsiasi interrogazione sull'essere, stabilendo altresì un rapporto di corrispondenza – nel senso di una coappartenenza – tra l'essere e l'essere umano.[11]

Un altro aspetto fondamentale che Heidegger affronta riguarda l'essenza della tecnica, che egli riconduce a manifestazione tangibile del compimento della metafisica moderna, in quanto dimenticanza dell'essere e dominio dell'ente da parte del soggetto umano. Su questo punto egli non potrebbe essere più chiaro: l'essenza della tecnica segue il compimento della metafisica, secondo l'alternanza epocale del darsi e del sottrarsi dell'essere. È stato a più riprese acclarato che non è corretto affermare che Heidegger si ponga per principio contro la tecnica. È più corretto sostenere che egli veda nel compiersi più raffinato della tecnica moderna un momento naturale, espressione del pieno nascondimento dell'essere, del suo estremo sottrarsi. Altrettanto, egli vede aprirsi in questo compimento la possibilità per una più radicale comprensione e per un auspicabile superamento della

---

[8] M. Heidegger, *La dottrina platonica della verità*, in Id., *Segnavia*, cit., pp. 190-192.

[9] Heidegger utilizza questa espressione per indicare la specificità della condizione umana, rispetto agli altri enti, nella sua relazione con l'essere. In particolare, il *Dasein* designa la finitezza dell'esistenza umana, il suo essere situata e la sua costitutiva apertura (*Erschlossenheit*) nei confronti del mondo circostante. Inoltre, il *Dasein* è capace – unico tra gli enti – di porsi la fondamentale domanda sull'essere.

[10] F. Cattaneo-A. Giacomelli-R. M. Marafioti, *Introduzione. Heidegger e i poeti*, in "Paradosso", 2022/1, p. 10. La data 1936 è indicativa del fatto che il pensiero dell'essere come *evento* si sviluppa in Heidegger parallelamente alla stesura dei *Contributi alla filosofia* (*Beiträge zur Philosophie*), iniziata proprio nel corso del 1936, e il cui titolo originario è *Vom Ereignis*, ovvero *Dall'evento*.

[11] Cfr. *ibidem* e cfr. F. Volpi, *Guida a Heidegger*, cit., p. 49.

metafisica tradizionale.[12] Affermare che il compimento della tecnica sia il compimento della metafisica è funzionale per Heidegger a porre finalmente l'obiettivo di un nuovo inizio, ovvero a stabilire le condizioni per un definitivo superamento (*Verwindung*) della suddetta, che nell'essenza sfrenata della tecnica si è compiuta ed esaurita.[13]

> Poiché l'essenza della tecnica non è nulla di tecnico, bisogna che la meditazione essenziale sulla tecnica e il confronto decisivo con essa avvengano in un ambito che da un lato è affine all'essenza della tecnica e, dall'altro, ne è tuttavia fondamentalmente distinto. Tale ambito è l'arte. [...] Quanto più ci avviciniamo al pericolo, tanto più chiaramente cominciano a illuminarsi le vie verso ciò che salva, e tanto più noi domandiamo.[14]

Con queste parole si rende evidente la ricerca heideggeriana volta all'emancipazione del suo discorso dalle forme classiche riconducibili all'argomentazione filosofica. Al loro posto, egli si concentra maggiormente sulle possibilità rappresentate dall'esperienza artistica in generale, e poetica in particolare in quanto fin da subito forma d'arte privilegiata.[15] In altre parole, assume sempre più pregnanza la riflessione intorno a un «dire *poetico* emancipato dalla tecnica», una forma di espressione che, liberatasi dalle catene impoverenti del linguaggio strettamente comunicativo-strumentale, sia in grado di «*dire* l'essere in quanto evento».[16]

> Se pertanto dobbiamo cercare il parlare del linguaggio in una parola detta, sarà bene, anziché prendere a caso una parola qualsiasi, scegliere una parola pura. Parola pura è

---

[12] «Nel compimento della tecnica sta la possibilità per il pensiero di ascoltare il richiamo dell'essere e di corrispondervi» (*ivi*, p. 52).

[13] Cfr. *ivi*, pp. 50-52.

[14] M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in Id., *Saggi e discorsi*, trad. it. a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, 1991, p. 27.

[15] «Ogni arte, in quanto lascia che si storicizzi l'avvento della verità dell'ente come tale, è nella sua essenza Poesia [*Dichtung*]. [...] Se ogni arte è, nella sua essenza, Poesia, l'architettura, la scultura e la musica dovranno poter essere ricondotte alla poesia [*Poesie*]» (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti (Holzwege)*, trad. it. e presentazione di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze, 1968, pp. 56-57).

[16] F. Cattaneo-A. Giacomelli-R. M. Marafioti, *Introduzione*, cit., p. 10.

quella in cui la pienezza del dire, che è carattere costitutivo della parola detta, si configura come una pienezza iniziante. Parola pura è la poesia.[17]

Mediante una profondissima analisi del linguaggio, Heidegger scorge nel dire poetico una possibilità irrinunciabile, ovvero la possibilità, insita nella natura della poesia, di nominare le cose nella loro essenza. La purezza della parola dei mortali è collocata, a quest'altezza della riflessione, unicamente nella parola poetica.[18]

Detto questo, e considerata dunque l'elevatissima concezione del filosofo riguardo la parola poetica, non stupisce più di tanto che questi scritti – così come buona parte della produzione precedente – siano presto giunti all'attenzione del poeta Celan, che già da tempo andava maturando un sentimento di profonda vicinanza nei confronti del pensiero di Heidegger, sia per i temi presi in considerazione sia per la forma attraverso cui tali temi trovavano svolgimento nei testi. Anche il filosofo, dal canto suo, ha a lungo e profondamente meditato i più importanti testi celaniani, rintracciando in essi una forte connessione con le proprie convinzioni, e sviluppando di conseguenza un forte e duraturo interesse verso il poeta.[19]

---

[17] M. Heidegger, *Il linguaggio*, in Id., *In cammino verso il Linguaggio*, trad. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano, 1990, p. 31.

[18] Cfr. M. Heidegger, *Il linguaggio*, cit., p. 35. Heidegger approfondisce il rapporto tra la poesia, le cose e il mondo con queste parole: «La poesia, nominando le cose, le chiama in tale loro essenza. Queste, nel loro essere e operare come cose, dispiegano il mondo: nel mondo esse stanno, e in questo loro stare nel mondo è la loro realtà e la loro durata. [...] In quanto mettono in atto la loro essenza, le cose sono cose. In quanto mettono in atto la loro essenza, esse generano il mondo» (*ivi*, p. 35).

[19] Cfr. P. A. Porceddu Cilione, *Heidegger e Celan*, in "Paradosso", 2022/1, pp. 220-221. «Con tutta probabilità Celan scoprì l'opera di Heidegger in seguito al suo incontro con Ingeborg Bachmann, che aveva scritto la sua tesi di laurea su *Sein und Zeit*. [...] Annota, sottolinea, chiosa passo dopo passo i libri più importanti di Heidegger. Tutto questo materiale deve essere ancora valutato in dettaglio, comunque fuga ogni dubbio sulla profondità dell'impatto, linguistico più che filosofico, avuto da Heidegger sul poeta. [...] I neologismi heideggeriani, il modo in cui il filosofo salda insieme le parole in composti ibridi, la sua brusca paratassi, l'omissione di inerti connettori qualificativi, diventano funzionali al dettato ermetico di Celan. [...] La mia ipotesi è che la pressione esercitata da Heidegger sui limiti del linguaggio, le sue innovazioni nel crogiolo di una sintassi violentemente plasmata, abbiano fornito a Celan uno stimolo vitale e una "complementarità"» (G. Steiner, *La poesia del pensiero. Dall'ellenismo a Paul Celan*, trad. it. di F. Conte e R. Benvenuto, Garzanti, Milano, 2012, p. 251).

Nonostante l'abisso che li divide – questo aspetto, a differenza di quanto sopra affermato, può lasciare spazio a stupore –, benché siano posizionati «sui due lati non conciliabili di un destino divergente»,[20] tenteranno in qualsiasi modo di organizzare un incontro, un punto di contatto sensibile tra due personalità tanto intimamente inconciliabili. Sul terreno montuoso della Selva Nera,[21] allo stesso modo che sul terreno tortuoso, intricato e complesso del linguaggio – non solo poetico –, cresce ed evolve questo incontro paradossale, destinato a rappresentare uno dei sommi vertici del secolare rapporto tra filosofia e poesia.

2. *Wozu Dichter?*

A quest'altezza della riflessione heideggeriana, un aspetto risulta senz'altro evidente: la figura del filosofo e quella del poeta, pur nella loro inalterata differenza, sono chiamate sostanzialmente a svolgere il medesimo compito. Tale compito ha strettamente a che fare con il linguaggio, e nello specifico con quel «faticoso incedere che accomuna il pensare al poetare»,[22] nel tentativo di portare alla luce quella parola pura, originaria, assoluta, in grado di testimoniare e custodire la verità dell'essere.

Con l'intenzione di chiarire ulteriormente questa stretta intesa sussistente tra la filosofia e la poesia, è bene spostare l'attenzione proprio sul tema del linguaggio,[23] che come

---

[20] P. A. Porceddu Cilione, *Heidegger e Celan*, cit., p. 222.

[21] La Selva Nera fa da sfondo al misterioso e ambiguo incontro tra Heidegger e Celan. Il 25 Luglio 1967, all'indomani della lettura che il poeta tiene all'Università di Friburgo, i due si incamminano verso la *Hütte* di Heidegger, la baita presso Todtnauberg nella quale il filosofo fin dagli anni Venti trascorreva buona parte dell'anno. Questo incontro sarà ampiamente analizzato e variamente interpretato, e per quanto riguarda questa ricerca troverà maggiore spazio nel terzo capitolo.

[22] L. Darsiè, *Il grido e il silenzio. Un in-contro fra Celan e Heidegger*, pref. di M. Marassi, Mimesis, Milano-Udine, 2013, p. 50.

[23] Il tema del linguaggio è fondamentale per chiarire, oltre che la natura della poesia, anche il rapporto sussistente tra filosofia e poesia: «Poiché la poesia, se la confrontiamo col pensiero, è al servizio del linguaggio in un modo totalmente diverso ma altrettanto privilegiato, il nostro colloquio che riflette sulla filosofia è necessariamente portato a cercare il luogo del rapporto che intercorre tra pensiero e poesia. Fra l'uno e l'altra regna una parentela nascosta poiché entrambi si dedicano al servizio del linguaggio per il linguaggio e si prodigano per esso. Ma fra l'uno e l'altra sussiste pur sempre un abisso, poiché "abitano sui

si è visto ha assunto sempre più centralità all'interno di questo percorso. Heidegger, in modo del tutto originale, si discosta dalle classiche filosofie del linguaggio di stampo metalinguistico e in fin dei conti strumentalistico, e definisce il linguaggio come una dimensione in cui abitare, ovvero il campo «dell'esistenza storica dell'uomo, la quale è, a sua volta, apertura all'essere»:[24]

> Il linguaggio è la casa dell'essere. Nella sua dimora abita l'uomo. I pensatori e i poeti sono i custodi di questa dimora. Il loro vegliare è il portare a compimento la manifestatività dell'essere; essi, infatti, mediante il loro dire, la conducono al linguaggio e nel linguaggio la custodiscono.[25]

Ecco che appare qui il tratto che accomuna l'abitare nel linguaggio del pensatore e del poeta: lo sforzo di entrambi è essenzialmente quello di permettere, attraverso il linguaggio, la manifestazione dell'essere, e allo stesso tempo custodire nel linguaggio stesso questa pienezza divina (*göttliche Fülle*) e iniziante.[26]

Nelle tre conferenze pubblicate in italiano con il titolo *L'essenza del linguaggio* (*Das Wesen der Sprache*), è possibile ritrovare ulteriori chiarimenti circa il rapporto tra l'esperienza umana – intesa come *Erfahrung* – e il linguaggio – nel suo farsi o non farsi parola. Ebbene sì, perché – spiega Heidegger – «sempre che parliamo una lingua e comunque la parliamo, mai in ciò si fa parola il linguaggio per sé stesso».[27] L'idea che si fa largo tra queste pagine è che il linguaggio si faccia parola – in quanto autentico linguaggio – proprio laddove manchi la parola adeguata a esprimere ciò che si vorrebbe, dove cioè l'intenzione reale sia lasciata inespressa; solo in questi determinati momenti, e sia pure

---

monti più separati"» (M. Heidegger, *Che cos'è la filosofia?*, trad. it. di C. Angelino, Il melangolo, Genova, 1997, p. 47).

[24] L. Amoroso, *Arte, poesia e linguaggio*, in F. Volpi (a cura di), *Guida a Heidegger*, cit., p. 219. Per quanto riguarda la possibilità di una filosofia del linguaggio d'impronta metalinguistica, Heidegger afferma: «Metalinguistica suona come metafisica; non soltanto suona come, ma *è*. La metalinguistica è infatti la metafisica della totale trasformazione tecnica di ogni lingua in semplice strumento interplanetario d'informazione. Metalinguaggio e Sputnik, metalinguistica e tecnica missilistica sono la stessa cosa» (M. Heidegger, *L'essenza del linguaggio*, in Id., *In cammino verso il Linguaggio*, cit., p. 128).

[25] M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, in Id., *Segnavia*, cit., pp. 267-268.

[26] Cfr. P. A. Porceddu Cilione, *Heidegger e Celan*, cit., p. 224.

[27] M. Heidegger, *L'essenza del linguaggio*, cit., p. 128.

inconsapevolmente, si sperimenta la pura essenza del linguaggio.[28] Attraverso un'analisi meticolosa della poesia *Das Wort* (*La parola*) di Stefan George,[29] Heidegger descrive il mutamento del poeta nel suo rapporto con il linguaggio, e mediante questa esperienza poetica egli tenta di allargare il ragionamento al rapporto più originario tra linguaggio ed essere. Gli ultimi due versi del componimento – afferma Heidegger – riassumono interamente «l'esperienza che il poeta ha fatto della parola, e perciò insieme del linguaggio».[30]

Così appresi la triste rinuncia:
Nessuna cosa è (sia) dove la parola manca.[31]

Nell'interpretazione heideggeriana, questa strofa finale esprime la presa di coscienza del poeta intorno alla «sua precedente opinione nei riguardi del rapporto tra cosa e parola».[32] La parola sfugge, tuttavia egli – il poeta – non è con ciò deciso a rinunciare al linguaggio, o meglio matura la convinzione che, a seguito della rinuncia, nulla è veramente perduto, poiché

> il gioiello non si dissolve affatto nella inerte insignificanza del niente. La parola non sprofonda nella banale incapacità di dire. Il poeta non abdica alla parola. Tuttavia il gioiello si sottrae nel mistero che riempie di sgomento stupore. Per questo il poeta [...] medita ancora, medita anche più di prima: compone ancora, compone cioè un dire, e in forma anche diversa da quella di prima. [...] Canta nientemeno che il mistero della parola da lui intuito, della parola che, nel negarsi, porta vicino la sua essenza occultata.[33]

Oltre a ciò, lo Heidegger pensatore rintraccia, nell'esperienza poetica, le condizioni per rimarcare gli sviluppi ultimi cui la sua riflessione sull'essere era giunta. Il linguaggio certamente «nomina e fa essere», ma – questa è la rivelazione che il poeta trasmette al pensatore – «la parola, il dire, non ha essere».

---

[28] Cfr. *ivi*, p. 129.

[29] Poeta tedesco (1868-1933) perlopiù ricordato per avere fondato il cosiddetto "George-Kreis", circolo elitario di poeti e intellettuali, radicato su basi riconducibili alle istanze dell'"arte per l'arte" e della "poesia pura", in forte opposizione al naturalismo poetico.

[30] M. Heidegger, *L'essenza del linguaggio*, cit., p. 133.

[31] *Ibidem*. Nell'originale tedesco: «*So lernt ich traurig den verzicht: / Kein ding sei wo das wort gebricht*».

[32] *Ibidem*.

[33] *Ivi*, p. 153.

> La parola: non è cosa, nulla di essente; invece noi abbiamo cognizione delle cose, quando per esse c'è a disposizione la parola. Allora la cosa «è». Ma qual è la natura di questo «è»? La cosa è. È questo «è» anch'esso una cosa, sovrapposta a un'altra, messale su come un cappuccio? Noi non troviamo mai questo «è» come cosa sopra altra cosa. Per questo «è» la situazione è la stessa che per la parola. Questo «è» non fa parte delle cose che sono, più di quanto non lo faccia la parola.[34]

L'essenza della cosa – l'essere – manca tanto all'«è» quanto alla «parola», e non si ritrova neanche nel rapporto tra «è» e parola. L'esperienza filosofica, agli occhi dello Heidegger pensatore, rimanda a un ambito specifico, ovvero a ciò «di cui può dirsi "*es gibt*", senza che possa dirsi "*ist*"». Ecco la conclusione rivelatrice del pensatore: a termine di questo attraversamento, si avvalora la tesi di un rinnovato approccio nei riguardi dell'essere, ora più precisamente inquadrato in «quell'"evento" per cui, nel linguaggio, le cose sono date».[35]

Spostando la nostra attenzione sulle opere che trattano più nello specifico il tema della poesia – i saggi *Hölderlin e l'essenza della poesia* e *Perché i poeti?* – si può constatare che, benché approfondiscano aspetti via via differenti, in essi è mantenuta la considerazione della poesia in quanto dire rilevante e privilegiato. Nel saggio dedicato alla poesia di Hölderlin, elaborato in occasione di una conferenza del 1936, emerge immediatamente la natura originaria ed essenziale del linguaggio poetico, il quale nominando fa essere.[36] Heidegger definisce poeta colui il quale è in grado, nominando, di nominare le cose nella loro essenza.

> Questo nominare non consiste nel fatto che qualcosa di già noto prima verrebbe soltanto provvisto di un nome, ma, invece, quando il poeta dice la parola essenziale, l'ente riceve solo allora, attraverso questo nominare, la nomina a essere ciò che è. Così viene conosciuto *in quanto* ente. La poesia è istituzione in parola (*worthaft*) dell'essere. [...] Il dire

---

[34] *Ivi*, p. 152.

[35] L. Amoroso, *Arte, poesia e linguaggio*, in F. Volpi (a cura di), *Guida a Heidegger*, cit., p. 223. Nell'interpretazione di Amoroso, nel presente saggio Heidegger pone di fatto la necessità di un metodo d'indagine differente rispetto all'essere, introducendo la locuzione *es gibt* (*essa [la parola] dà*) la quale si rifà alla concezione dell'essere come *evento* che si dà *nel* e *assieme al* tempo (cfr. *ivi*, p. 49).

[36] Cfr. G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata, 2010, pp. 238-239.

del poeta è istituzione non solo nel senso della libera donazione, ma anche al tempo stesso nel senso della fondazione dell'esserci umano sul suo fondamento.[37]

L'interpretazione heideggeriana di Hölderlin delinea la figura del poeta come custode delle tradizioni storiche, «nell'attesa di un "evento" che possa reinstaurarne i valori».[38] Emerge in tutta la sua complessità la funzione della poesia, che si potrebbe generalizzare all'arte in tutte le sue declinazioni, come attività consistente nel «*radicare* simbolicamente l'uomo nella verità, nel destino, nella tradizione, nella lingua, nella radura (*Lichtung*) dell'essere».[39]

Queste stesse caratteristiche, proprie del dire poetico, esposte da Heidegger nel 1936, trovano eco all'interno del saggio *L'origine dell'opera d'arte*, composto pressoché nello stesso periodo. In quest'opera, unica nella quale il discorso sull'arte viene attraversato organicamente, tramite la celebre analisi delle *scarpe* di Van Gogh, il filosofo afferma che «l'opera d'arte» permette di conoscere «che cosa le scarpe sono in verità».[40] Il non-nascondimento dell'ente, l'*ἀλήθεια* (*alétheia*) greca, ripresa e tradotta dai moderni con la parola *verità*: nell'opera d'arte si manifesta e si realizza «l'aprimento dell'ente in ciò che esso è e nel come è. Nell'opera è in opera l'evento della verità».[41] La poesia, essendo la più autentica e originaria tra le manifestazioni artistiche, certamente condivide gli aspetti che caratterizzano l'arte in quanto evento ontologico; ma oltre a ciò, proprio per la stretta connessione tra poesia e linguaggio – casa dell'essere – essa condivide con quest'ultimo il privilegio di costituire una via d'accesso alla verità, in quanto in esso è custodita la parola dell'essere.

Una volta fissate queste determinazioni, è opportuno soffermarsi, in conclusione a questo paragrafo, sulle forti differenze, a questo punto ben visibili, circa la funzione del linguaggio in Heidegger e Celan. Se per quanto riguarda la ricerca operata sulla lingua, a tratti anche propriamente sperimentale, sulle tracce di una parola pura e originaria, si può parlare di sostanziale condivisione di spirito – Celan era da sempre molto affascinato dallo

---

[37] M. Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in Id., *La poesia di Hölderlin*, a cura di F.-W. von Herrmann, ed. it. a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano, 1988, p. 50.

[38] G. Gurisatti, *Costellazioni*, cit., p. 240.

[39] *Ivi*, p. 241.

[40] M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, cit., p. 21.

[41] *Ibidem*.

stile della sintassi heideggeriana, e a lui si è ispirato in più un'occasione, soprattutto negli ultimi anni –[42], intorno alle facoltà attribuite man mano al linguaggio in generale e al linguaggio poetico le posizioni dei due non potrebbero essere più divergenti. Il filosofo, a termine del saggio sopracitato sull'*essenza del linguaggio*, afferma che

> il Dire originario [...] aduna ogni cosa nella prossimità dell'esser l'uno di fronte all'altro, e questo adunare è silenzioso [...]. Quell'adunare con appello silenzioso, con cui s'identifica il movimento infuso nel mondo dal Dire originario, noi lo chiamiamo il suono della quiete. Esso è: il linguaggio dell'essenza. [...] La parola possibile a pronunciarsi ritorna nel silenzio, là donde essa trae origine e possibilità, ritorna nel suono della quiete.[43]

In un saggio di qualche anno precedente, a proposito del linguaggio, egli parla più o meno negli stessi termini:

> *Il linguaggio parla in quanto suono della quiete*. La quiete acquieta, portando mondo e cose alla loro essenza. [...] Il suono della quiete non è nulla di umano. Certo l'uomo è nella sua essenza parlante. Il termine «parlante» significa qui: che emerge ed è fatto sé stesso dal parlare del linguaggio. [...] L'uomo, nell'atto che è dalla lingua portato a sé stesso, alla sua propria essenza, continua ad appartenere all'essenza del linguaggio, al suono della quiete. Tale evento si realizza in quanto l'*essenza* del linguaggio, il suono della quiete, si *avvale* del parlare dei mortali per essere dai mortali percepita come appunto suono della quiete.[44]

L'essenza della *Sprache*, per Heidegger, sta proprio nell'esprimere la pacifica quiete di un dire purificato e originario, nel quale l'essere è custodito. Il linguaggio celaniano, in massima opposizione a questa concezione, è un linguaggio segnato dalla devastazione della storia. La lingua tedesca – imparata da Celan grazie all'insegnamento della madre – è per Celan allo stesso tempo la lingua del lutto e la lingua dei carnefici, lingua materna e lingua assassina.[45] È una lingua con la quale il poeta manterrà sempre un rapporto di estraneità, dovuto a una «scissione spaventosa e originaria, incisa nello stesso destino

---

[42] Si veda sopra, nota 19.

[43] M. Heidegger, *L'essenza del linguaggio*, cit., p. 170.

[44] M. Heidegger, *Il linguaggio*, cit. p. 41.

[45] Cfr. P. A. Porceddu Cilione, *Heidegger e Celan*, cit., p. 225 e cfr. A. Zanzotto, *Per Paul Celan*, cit., pp. 144-145.

della lingua-madre», e da cui scaturisce, «nella sua insostenibile paradossalità, una sospensione dal mondo e dalla vita».[46] Rimanendo nei termini della *Sprache*, così come caratterizzata nella riflessione di Heidegger, potremmo definire la lingua di Celan una *Gegen-Sprache*, una contro-lingua, o meglio una anti-lingua, il fatidico attestato che certifica «l'incenerimento di ogni possibilità di intesa».[47]

> Dopo tutte le parole pronunciate su quella tribuna (che è il patibolo) – quale parola!
> È l'antiparola, è la parola che strappa il «filo», la parola che non s'inchina più dinanzi alle «cariatidi e ai destrieri da parata della storia», è un atto di libertà. È un passo.
> [...]
> Tutto ciò, Signore e Signori, non ha un nome stabilito una volta per tutte, ma io credo che sia… la Poesia.
> [...]
> Ne sono perfettamente consapevole: si può leggere questa parola così oppure colà, si possono apporre accenti differenti: l'accento acuto del presente, il grave della storia – anche quella letteraria –, il circonflesso – un segno estensivo – dell'eterno.
> Io appongo, poiché non mi resta altra scelta, l'accento acuto.[48]

L'anti-parola celaniana è una parola sfigurata, una parola che porta ben impressa dentro di sé la frattura dell'Olocausto, parte di una lingua che, lontana dall'elevazione quieta e originaria pensata da Heidegger, appare devastata, segno della devastazione, dimora inospitale e desertificata.

Alla celebre domanda di Hölderlin: *perché [vi sono] i poeti in tempi di privazione?*,[49] Heidegger ha risposto delineando la figura del poeta come quell'umano mortale

> in grado di vedere la minaccia della mancanza di salvezza *in quanto* minaccia. Essi debbono poter vedere quale pericolo incombe sugli uomini. Il pericolo consiste nella minaccia che investe l'essenza dell'uomo nel suo rapporto all'essere e non in qualche pericolo

---

[46] L. Darsiè, *Il grido e il silenzio*, cit., p. 151.

[47] P. A. Porceddu Cilione, *Heidegger e Celan*, cit., p. 225.

[48] P. Celan, *Il meridiano* [Discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner. Darmstadt, 22 ottobre 1960], in Id., *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino, 2008, pp. 5-7.

[49] «*Wozu Dichter in dürftiger Zeit*»; da F. Hölderlin, *Pane e vino* (*Brot und Wein*), in Id., *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano, 1977, p. 521.

> momentaneo. Questo pericolo è *il* pericolo. Esso si nasconde nell'abisso che investe ogni ente. Per vedere il pericolo e rivelarlo occorrono mortali che giungano più rapidamente nell'abisso.[50]

Il poeta è dotato, per così dire, di una sensibilità superiore, di una maggiore inquietudine, di una più profonda preoccupazione, ed è investito dalla responsabilità di comunicare questa inquietudine – scintilla per un fuoco di consapevolezza –, affinché la conversione possa condurre gli uomini «dal Chiuso della rappresentazione antropocentrica dell'ente all'Aperto dell'accoglienza ontocentrica dell'essere, per prendere dimora nella sua *Lichtung*».[51] Celan contrappone, a questa visione, la figura di un poeta fragile, solitario, lacerato, sopravvissuto, testimone proprio perché sopravvissuto. Si rivede molto nella descrizione adorniana del poeta Heinrich Heine,[52] in particolare nel rapporto del tutto eccezionale che il poeta dei *Lieder* intrattiene allo stesso modo con il suo essere ebreo e con la lingua tedesca:

> La rabbia di questo poeta, che percepisce il mistero della propria umiliazione nella confessata umiliazione dell'altro, si attacca con sadistica sicurezza al suo punto più debole, al fallimento dell'emancipazione ebraica. Infatti la sua scorrevolezza e la sua facile comprensibilità prese in prestito dalla lingua comunicativa sono il contrario del patrio senso di sicurezza nel linguaggio. Del linguaggio come di uno strumento dispone soltanto colui che in realtà non è in esso. [...] Al soggetto che utilizza il linguaggio come una cosa consunta il linguaggio stesso è estraneo. [...] La mancanza di resistenza di Heine alla parola corrente è lo zelo esagerato e imitativo dell'escluso.[53]

Ecco la risposta celaniana alla domanda di Hölderlin. All'interno della lingua tedesca – lingua della madre e lingua della morte, lingua della famiglia e lingua degli assassini –

---

[50] M. Heidegger, *Perché i poeti?*, in Id., *Sentieri interrotti*, cit., p. 272.

[51] G. Gurisatti, *La parola inquietante. Eto-logia del poeta in Martin Heidegger*, in "Paradosso", 2022/1, p. 38.

[52] Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 83 e cfr. P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 41. Heinrich Heine (1797-1856), poeta tedesco della prima metà dell'Ottocento, è ricordato soprattutto per il suo *Libro dei canti* (*Buch der Lieder*), pubblicato originariamente nel 1827.

[53] T. W. Adorno, *La ferita Heine*, in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, trad. it. di E. De Angelis, cit., pp. 92-93.

il poeta Celan assume la postura di chi, forte della ferita in lui impressa, si impegna a testimoniare, traducendoli in parole, il lutto e la perdita.[54] Il poeta Celan assume interamente su di sé il senso e la tragicità dell'epoca, già intravisti nello Heine di Adorno, nella costante, anche se via via sempre più flebile, speranza di una svolta del destino, di una *Atemwende*. Il poeta comunica che

> la mancanza di patria è tuttavia contemporaneamente diventata quella di tutti; tutti sono danneggiati nell'essenza e nella lingua così come lo fu l'esiliato. La sua parola sta a rappresentare quella mancanza di patria: non c'è più altra patria che un mondo in cui nessuno più venga espulso, il mondo di un'umanità completamente liberata. La ferita Heine si chiuderà soltanto in una società che realizzi la conciliazione.[55]

3. *Dice il vero, chi parla di ombre*

L'analisi finora svolta tiene conto, nel medesimo rispetto, della fondamentale influenza su Celan dei testi heideggeriani – nell'ottica della sua complessa evoluzione stilistica – e della profonda diversità che invece caratterizza le rispettive riflessioni intorno al compito del poeta. Nel tentativo di sviluppare ulteriormente questo discorso, può essere produttivo spostare l'attenzione momentaneamente sulle poche pagine che Adorno dedica alla poesia di Celan all'interno della sua *Teoria estetica*:

---

[54] «Raggiungibile, vicina e non perduta in mezzo a tante perdite, una cosa sola: la lingua. La lingua, essa sì, non ostante tutto, rimase acquisita. Ma ora dovette passare attraverso tutte le proprie risposte mancate, passare attraverso un ammutolire orrendo, passare attraverso le mille e mille tenebre di un discorso gravido di morte. Essa passò e non prestò parola a quanto accadeva [...]. Passò e le fu dato di riuscire alla luce, "arricchita" da tutto questo. Con questa lingua [...] io ho tentato di scrivere poesie: per parlare, per orientarmi, per accertare dove mi trovavo e dove stavo andando, per darmi una prospettiva di realtà» (P. Celan, *Allocuzione. In occasione del conferimento del Premio letterario della Libera Città Anseatica di Brema*, in Id., *La verità della poesia*, cit., p. 35); «Celan fa allusione a ciò che per lui – e per noi, grazie a lui – ha potuto significare il fatto che non gli sia stata tolta la possibilità di scrivere poemi in una lingua, tramite la quale la morte gli è piombata addosso, addosso ai suoi cari, a milioni di ebrei e non ebrei, evento senza risposta» (M. Blanchot, *L'ultimo a parlare*, a cura di M. Ajazzi Mancini, Orthotes, Napoli-Salerno, 2019, p. 43-45).

[55] T. W. Adorno, *La ferita Heine*, cit., p. 95.

> [Nelle poesie di Celan] Vengono accantonati gli ultimi rudimenti dell'organico; conquista tutti i suoi diritti ciò che Benjamin notò in Baudelaire quando disse che la sua lirica è senza aura. L'infinita discrezione con cui procede il radicalismo di Celan è un accrescitivo della sua forza. La lingua di ciò che è privo di vita diventa ultima consolazione sulla morte che ha perduto ogni senso.[56]

La lingua «inorganica» di Celan – nelle parole di Adorno – rappresenta il punto apicale di quel processo che vede i suoi inizi nella poesia decadente di Baudelaire, lo stesso processo che Benjamin annuncia come tramonto dell'aura.[57] Parlando di aura artistica, non si può non ritornare all'interpretazione heideggeriana di Hölderlin. L'aura è quell'aspetto determinante che rende l'opera d'arte unica e irripetibile, così come l'esperienza di chi entra in contatto con essa. Non solo, poiché essa viene propriamente a manifestarsi nella distanza che separa l'osservatore dall'opera, una lontananza che suscita reverente rispetto, e che si lega al valore cultuale dell'opera d'arte stessa. Secondo l'analisi di Benjamin, mentre la concezione heideggeriana della poesia di Hölderlin è intrisa di auraticità e sacralità, nella poesia «del *dandy* e cospiratore Baudelaire [...] ogni aura poetica incontra la sua definitiva rovina».[58] Lo Hölderlin di Heidegger è il poeta-vate, il poeta del simbolo, della corrispondenza elettiva con le cose, la figura per così dire sacra destinata da una parte a cogliere e trattenere i fugaci segnali divini e dall'altra a farsi interprete della «voce del popolo».[59] Il Baudelaire di Benjamin, che per certi tratti ben si congiunge all'esperienza poetica di Celan,[60] sposa completamente l'allegoria – l'esatto opposto del simbolo

---

[56] T. W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. di G. Matteucci, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino, 2009, pp. 453-454.

[57] Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 167. «Ciò che vien meno può essere riassunto con la nozione di "aura"; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'"aura" dell'opera d'arte» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [seconda stesura]*, trad. it. di E. Filippini, in *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. VII, cit., p. 304).

[58] G. Gurisatti, *Costellazioni*, cit., pp. 239-240.

[59] Cfr. M. Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, cit., p. 55.

[60] «È la ragione per cui Celan, questo mistico che rifiuta ogni misticismo escatologico, questo poeta che, più audace di Baudelaire [...] ha annodato inscindibilmente escatologia e scatologia, non potrebbe accettare il *Dichterberuf* in cui, seguendo ancora Esiodo e Omero, crede Hölderlin. Non potrebbe accettare l'ultimo verso di *Andenken*: *Was bleibet aber, stiften die Dichter*. [...] A meno che non si desse una violenta torsione *in negativo* alla traduzione abituale: [...] ciò che resta nel senso di ciò che si sottrae e si ritira: ciò che manca,

– come forma artistica che esprime la crisi e la degenerazione dell'epoca. «Baudelaire cospira con la lingua stessa»,[61] poiché l'utilizzo della forma allegorica comporta di per sé un rapporto distruttivo con il linguaggio, teso a rivelare le lacerazioni e i traumi del presente, mediante la frammentazione del significato stesso delle parole.

L'utilizzo del linguaggio da parte di Heidegger e Celan, sebbene assuma traiettorie per certi versi inconciliabili, marca a più riprese dei tratti comuni. Uno dei più interessanti, per le finalità della presente ricerca, riguarda la cospicua importanza che entrambi rivolgono all'attività di traduzione (*Übersetzung*). Per quanto riguarda Heidegger, non è così azzardato affermare che «i luoghi decisivi» della sua speculazione «convergono su atti di traduzione».[62] Egli pensa al tradurre come a un traslare, a un azione che sposta, o meglio trasferisce qualcosa da un posto a un altro. Nello specifico, la traduzione trasla un certo contenuto linguistico da una lingua a un'altra. Questo spostamento, lungi dall'essere una semplice trasposizione, chiama in causa due modi di abitare l'essere, propri dei linguaggi in questione, profondamente differenti, due mondi linguistici mai perfettamente sovrapponibili. Nel celebre saggio *Il detto di Anassimandro*, a questo proposito Heidegger afferma:

> Siamo vincolati alla lingua del detto, siamo vincolati alla nostra madrelingua e, per l'una e per l'altra, siamo vincolati essenzialmente al linguaggio e alla comprensione della sua essenza. Questo vincolo è più esteso e più rigoroso, anche se meno appariscente, di tutti i criteri derivanti dai fatti filologici e storiografici, che, in effetti, sono debitori della loro natura di fatti al vincolo suddetto. Finché non ci renderemo conto di questo vincolo, ogni traduzione del detto di Anassimandro apparirà come un semplice arbitrio. [...] Un detto del pensiero può esser tradotto soltanto nel colloquio del pensiero con ciò che il pensiero ha detto. Ma il pensare è poetare [*Dichten*]; non però solo un modo della Poesia [*Dichtung*] nel senso della poesia [*Poesie*] e del canto. Il pensiero dell'essere è il modo originario del poetare [*Dichten*].[63]

---

la *mancanza stessa*» (F. Duque, *So atmen die Brände der Zeit. Memoria ed escatologia in Paul Celan*, in F. Duque-V. Vitiello, *Celan Heidegger*, Mimesis, Milano-Udine, 2011, p. 31).

[61] W. Benjamin, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, trad. it. di E. Ganni, in *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. VII, cit. p. 175.

[62] P. A. Porceddu Cilione, *Heidegger e Celan*, cit., p. 226.

[63] M. Heidegger, *Il detto di Anassimandro*, in Id., *Sentieri interrotti*, cit., pp. 305-306.

L'abisso (*Abgrund*) che segna la distanza tra i due linguaggi è intrinseco alla natura del linguaggio, e dunque ogni tentativo di traduzione – che prevede l'attraversamento di questo abisso – è strutturalmente segnato da una tensione causata dall'esperienza dei limiti del linguaggio e dalla dislocazione dell'essere, nel passaggio da una lingua all'altra. Nonostante questo, o forse proprio per questo, in Heidegger tale attività si sviluppa mediante una ricerca ancora più profonda – anche a costo di deformare «plasticamente» la lingua tedesca – di parole capaci di accogliere e trasmettere la «potenza originaria», il senso contenuto all'interno di un dire iniziale e iniziante.[64]

Ed è proprio nell'arduo terreno del senso che si articola il confronto decisivo tra il pensatore e il poeta. Entrambi, in effetti, condividono una posizione di denuncia nei confronti della crisi del senso dell'epoca presente. L'intera riflessione di Heidegger circa la questione dell'essere è inscrivibile all'interno di una più ampia interrogazione, nella quale la perdita di senso viene a coincidere con l'oblio dell'essere. In altre parole, la domanda sull'essere si sviluppa a partire da un'interrogazione sul senso dell'essere.[65] Senso che il filosofo ricerca urgentemente, come si è visto, riflettendo sul linguaggio, sulla parola, sull'arte, su modalità di esperienza alternative, autentiche, originarie. Da questa prospettiva, l'esperienza artistica – la parola originaria espressa dalla lingua poetica – è pensata come via d'accesso alla manifestazione dell'essere in quanto evento nella sua verità. In questo modo, la perdita di senso, causata da una millenaria crisi – al contempo «ontologica» e «metafisica» – caratterizzante la civiltà occidentale, trova riscatto nel linguaggio poetico in quanto apertura al senso, alla verità dell'essere. Celan, muovendosi all'interno della visione heideggeriana del linguaggio come *dimora dell'essere*, mette radicalmente in discussione gli esiti di questa concezione, elaborando un'idea di poesia *storicamente* determinata, e quindi profondamente lontana da quella del filosofo. L'intera opera di Celan potrebbe essere definita, come alcuni studiosi hanno fatto, un imponente «monumento alla sparizione del senso».[66] Siamo abissalmente distanti dalla lingua originaria che si fa

---

[64] Cfr. P. A. Porceddu Cilione, *Heidegger e Celan*, cit., p. 227.

[65] Cfr. *ibidem*.

[66] *Ivi*, p. 228; anche in S. Furlani, *Riflessività e storia: semplice e complesso nel primo Celan*, in "Annali di studi religiosi", 2006/7, p. 217: «A fronte dell'incomprensibilità della Shoah e a fronte della sua poesia, Celan fa emergere l'originaria incomponibilità del reale e della vita, questa sì incomprensibile, denunciando l'ideologia dell'identità e dell'armonia (classicismo) e i rischi che le poetiche dell'assurdo (quanto quelle

custode del senso dell'essere; il linguaggio poetico celaniano, «spesso così duro», straziante e straziato, «produce qualcosa di stridente, un suono acuto di là da ciò che può divenire canto»,[67] ovvero affermazione positiva di un contenuto di verità tradizionalmente inteso; esso sembra non essere affatto destinato alla produzione di spazi contemplativi di una realtà piena e purificata, bensì appare come attestazione di un definitivo congedarsi «del senso del mondo e del mondo del senso».[68]

Per Celan ciò che sta all'origine di questa perdita di senso è il dramma storico della Seconda Guerra Mondiale, l'evento di Auschwitz e del genocidio del popolo ebreo e l'inabissarsi, il «divenire-cenere» non solo della «possibilità dell'assegnazione di un senso in generale», ma più propriamente la possibilità «che il mondo sia senso e il senso mondo».[69] Auschwitz, similmente a quanto aveva affermato anche Adorno, è una frattura nell'esperienza, è «un buco nel reale», qualcosa che eccede, che non è riconducibile alle categorie classiche proprie dell'attività razionalizzante. La parola poetica legata ad Auschwitz, recisa e violentata, non potendo esprimere un significato chiaro e comprensibile, si scopre muta e incomunicabile, si rifugia al limite di sé stessa, tende ad ammutolire e a far ammutolire:

> Certo, il poema – il poema, oggi – rivela [...], il poema rivela, ed è innegabile, una forte inclinazione ad ammutolire.
> Il poema – dopo tante formulazioni radicali mi concedano ora pure questa – si afferma al margine di sé stesso; per poter sussistere esso incessantemente si evoca e si riconduce dal suo Ormai-non-più al suo Pur-sempre.[70]

La poesia tende all'ammutolimento, la parola da grido si fa rantolo, poi verso strozzato in gola, e infine diventa silenzio.[71] Si comprende come questo mutismo non abbia nulla a

---

dell'espressione) finiscano per mancare il senso di quanto successo, per normalizzarlo e non evitare che si riproponga».

[67] M. Ajazzi Mancini, *Ultimi a parlare. Maurice Blanchot e Paul Celan*, in M. Blanchot, *L'ultimo a parlare*, cit., pp. 67-68.

[68] B. Moroncini, *Mondo e senso. Heidegger e Celan*, Cronopio, Napoli, 1998, p. 7.

[69] *Ivi*, p. 27.

[70] P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 15.

[71] Cfr. G. Bevilacqua, *Introduzione* a P. Celan, *La verità della poesia*, cit., p. XVII.

che spartire con l'appello al silenzio contemplativo, alla quiete heideggeriana, rappresentante l'«apertura», indicante una «sovrana ineffabilità, densissima di senso».[72]

In Celan ciò che resta, tutto ciò che rimane, è il significante, ovvero il tratto, la lettera, il segno materiale della parola, la sua immagine acustica o visiva. Solo questo è «ciò che ha il potere di significare in assenza di qualunque significazione, di qualunque senso, in tutti i sensi».[73] La parola si congeda dal senso, si fa puro significante della totale mancanza di senso. Questa presa di coscienza, da parte del poeta, non è sufficiente, né tantomeno definitiva, a far maturare un atteggiamento di resa e di rinuncia di fronte all'incomunicabilità della lingua lacerata. Infatti:

> Codesto Pur-sempre non può non essere un parlare. Quindi non verbo in assoluto e verosimilmente neppure «corrispettivo verbale».
> Bensì linguaggio attualizzato, affrancatosi sotto il segno del processo individuante, indubbiamente radicale, ma, allo stesso tempo, perennemente consapevole dei limiti che la lingua gli impone, delle possibilità che la lingua gli dischiude.[74]

Il poeta Celan non può non parlare, non gli è consentito rinunciare all'onerosa responsabilità di essere, malgrado tutto, sopravvissuto e testimone. Differentemente dalla poesia intesa "alla Heidegger" come luogo di fondazione, spazio di apertura autentico e originario, la poesia di Celan è un tentativo estremo di comunicare l'incomunicabile, di dire l'indicibile, lavorando sulle parole-significanti di modo che da esse possa essere ricavata – almeno – una traccia salvifica, un messaggio profondo, un filamento di senso.[75]

Parla anche tu,
parla per ultimo,
di' il tuo pensiero.

Parla – Ma non dividere
Il sì dal no.

---

[72] P. A. Porceddu Cilione, *Heidegger e Celan*, cit., pp. 228-229.

[73] B. Moroncini, *Mondo e senso*, cit., pp. 28-29.

[74] P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 15.

[75] È da tenere presente che, prima di decidere il titolo definitivo della sua sesta raccolta poetica, pubblicata nel 1968 come *Fadensonnen* (*Filamenti di sole*), Celan aveva pensato proprio a *Sinnfäden*, ovvero *Filamenti di senso* (cfr. G. Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos*, cit., p. CV).

Da' anche senso al tuo pensiero:
dagli ombra.

Dagli ombra che basti, tanta
Quanta tu sai
Attorno a te divisa fra
Mezzanotte e mezzodì e mezzanotte.

Guardati intorno:
vedi come in giro si rivive –
Per la morte! Si rivive!
Dice il vero, chi parla di ombre.

Ma ora si stringe il luogo dove stai:
Adesso dove andrai, spogliato dall'ombre, dove?
Sali. A tasto innàlzati.
Più sottile divieni, quasi altro, più fine!
Più fine: un filo, lungo il quale
vuole scendere, la stella:
Per giù nuotare, giù, dove essa
si vede brillare: nel mareggiare
di errabonde parole.[76]

Celan, poeta-sopravvissuto e poeta-testimone, trova il senso poetico nell'ombra, ovvero essenzialmente in «quel tanto di oscurità che accompagna la parola sempre eccessivamente luminosa, che la mette a distanza, che le assegna forse una misura umana».[77] Solo in questo modo può esistere la poesia, solo questo può dire la poesia. Solo questo può il poeta: tentare di tradurre il senso delle proprie *date* senza smarrirlo, «sotto l'angolo d'incidenza della sua propria esistenza»,[78] nella lingua d'ombra sopravvissuta all'estremo ammutolimento, alla ricerca di un interlocutore, nella speranza di un incontro, nella speranza di un dialogo. Artigiano della parola ferita, il poeta cerca, finché gli è concesso, una

[76] P. Celan, *Parla anche tu*, in Id., *Poesie*, cit., p. 231.

[77] B. Moroncini, *Mondo e senso*, cit., p. 32-33.

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

verità nell'oscurità del secolo scorso. La sua poetica, che per certi aspetti si potrebbe dire *negativa*, non dice direttamente, bensì allude, sottrae, afferma negando, accostando cautamente la sua propria esistenza alla lingua:[79]

> E credo pure che ragionamenti come questi accompagnano non soltanto i miei tentativi, ma anche quelli di altri poeti lirici della più recente generazione. Sono i tentativi di chi, sorvolato da astri che sono opera umana, chi, senza tetto anche in questo modo finora imprevisto e dunque esposto nel senso più inquietante della parola, s'accosta con la propria esistenza alla lingua, ferito di realtà e realtà cercando.[80]

[79] Si chiarirà meglio, nel corso del terzo capitolo, la natura dialogica della poesia di Celan, la sua vocazione all'incontro con l'Altro e l'importanza delle date, della biografia, ovvero della fortissima connessione tra la poesia e la vita del poeta, nella misura in cui quella non è altro che una disperata reazione agli eventi catastrofici di questa.

[80] P. Celan, *Allocuzione*, cit., p. 36.

CAPITOLO III

STRETTA DI MANO.
PAUL CELAN, FERITO DI REALTÀ E REALTÀ CERCANDO

1. *Groß & Klein*

> Il paesaggio dal quale io – per quali vie traverse! Ma poi esistono: vie traverse? – il paesaggio dal quale io giungo fino a Loro è probabilmente sconosciuto alla maggior parte di Loro. È il paesaggio in cui stava di casa una parte non trascurabile di quelle storie cassidiche che Martin Buber ha rinarrato in tedesco a tutti noi. Era, se posso ancora aggiungere a questo schizzo topografico qualcosa che adesso, da tanto lontano mi si ripresenta agli occhi – era una contrada in cui vivevano uomini e libri.[1]

È lo stesso Paul Celan a presentare con queste parole la sua terra d'origine. Ci sembra che, nel tentativo di attraversare la parabola poetico-filosofico-biografica del poeta che forse più di tutti nel Novecento ha reso poesia e biografia quasi indistinguibili, non si possa procedere in altro modo se non seguendo linearmente questo *meridiano*.[2] Questa sezione finale della ricerca, destinata a ripercorrere dal versante della produzione celaniana i temi sin qui sollevati, compie il primo passo nella direzione della sua città natale. Paul Antschel – adotterà il cognome Celan solo negli anni '40 – nasce a Czernowitz, capitale della regione storica della Bucovina, nel 1920. Appena due anni prima il territorio bucovino era stato annesso alla Grande Romania, a seguito della dissoluzione dell'Impero austro-ungarico, che ne aveva esercitato il dominio ininterrottamente dal 1775.[3] Egli nasce in luogo estremamente sfaccettato, etnicamente e linguisticamente, – vi convivevano

---

[1] P. Celan, *Allocuzione*, cit., p. 34.

[2] Nella complessa simbologia celaniana, l'immagine del meridiano sta a rappresentare la linea immateriale eppure terrestre che unisce tutti i luoghi della sua vita; luoghi perlopiù sprofondati, introvabili, inesistenti perché non sopravvissuti alla devastazione della Storia.

[3] Per un maggiore approfondimento sulla storia della Bucovina e sulle influenze storico-culturali che ne caratterizzano il tessuto sociale, si veda M. De Villa, *"Voci dal viottolo d'ortiche. Vieni, sulle mani, fino a noi": Czernowitz tra realtà e scrittura*, in "Prospero. Rivista di Letterature e Culture straniere", 2012/17, pp. 147-175; I. Chalfen, *Paul Celan. Biografia della giovinezza*, trad. it. di A. Luise, Giuntina, Firenze, 2008; C. Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata, 2005.

rumeni, ucraini, ebrei, tedeschi, russi, polacchi, ungheresi – in una famiglia ebrea borghese di lingua tedesca. Il rapporto con i genitori segna indelebilmente la formazione del giovane Celan, con effetti che caratterizzeranno in buona parte la natura della sua vocazione poetica: il padre Leo, convinto sionista, impartisce al figlio un'educazione severa e repressiva, con ciò provocandone un allontanamento affettivo che non sarà mai definitivamente risolto; la madre Fritzi, al contrario, instaura col figlio una profonda intesa e affinità, gli trasmette l'attaccamento alla lingua tedesca e la passione per la letteratura. È in questo ambiente che si sviluppano e prendono forma i suoi primissimi versi, secondo modelli precisi: Rilke, Klabund, Trakl, ma anche il surrealismo francese e il simbolismo.[4] Presto però la situazione è destinata a mutare: gli accadimenti storici e la loro violenza incideranno nel profondo lo sviluppo biografico di Celan. La Guerra e l'Olocausto, la deportazione dei genitori e la loro successiva morte, avvenuta nei campi di sterminio della Transnistria, tra la fine del 1942 e l'inizio del 1943. Il sentimento del lutto, oltre che il senso di colpa costante per ciò che è accaduto, saranno tratti distintivi di tutta la poesia celaniana, che, con le dovute differenze, viene a presentarsi come il lancinante sforzo volto a donare, per il tramite della stessa poesia, voce ai *sommersi* della Storia, alle vittime di *ciò che è stato*, una degna sepoltura a coloro ai quali non è stata concessa.[5]

Nel 1945, sopravvissuto all'orrore della Shoah, ha inizio per Celan il periodo dell'esilio, un lungo percorso che lo vedrà sostare prima a Bucarest (1945-1947), poi a Vienna (1947-1948) e infine a Parigi (1948-1970), città in cui vivrà più o meno stabilmente fino alla morte. È importante sottolineare, però, il carattere non definitivo della tappa parigina, in una visione più ampia della condizione del poeta che non concepirà mai un reale termine al suo essere *in esilio*. Pur avendo ottenuto nel 1955 la cittadinanza francese, il suo dramma personale, che non accenna a placarsi – la perdita delle radici, la cancellazione

---

[4] Cfr. G. Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos*, cit., p. XV e M. Baldi, *Paul Celan. Una monografia filosofica*, Carocci, Roma, 2013, p. 17.

[5] In una lettera del 1959 inviata a Ingeborg Bachmann, a proposito della poesia *Fuga della morte*, Celan afferma: «Sai pure – o meglio: una volta sapevi – ciò che ho cercato di dire in "Fuga della morte". Sai – no, tu sapevi – perciò, ora devo ricordartelo – che "Fuga della morte" è anche questo per me: un'epigrafe e una tomba. Chi su "Fuga della morte" scrive quello che il signor Blöcker ha scritto profana le tombe. Anche mia madre ha soltanto questa tomba» (I. Bachmann-P. Celan, *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, a cura di B. Badiou, H. Höller, A. Stoll e B. Wiedemann, ed. it. a cura di F. Maione, Nottetempo, Roma, 2010, pp. 156-157).

del luogo d'origine – lo costringerà a considerarsi un perenne apolide. «Non sono diventato né europeo, né occidentale, ho pochissimi amici. La "fama" di cui tu parli – mettila tranquillamente tra virgolette» – scrive in una lettera all'amico Petre Solomon nel 1957.[6] Patria autentica e fedele al poeta, ancorché straziata e mortificata, sarà, unica, la lingua, la lingua tedesca, la lingua di sua madre. Egli sente suo il destino di scrivere in lingua tedesca – nella patria della poesia –, lingua che «rielabora e "traduce" in parole il lutto, la perdita, il dolore».[7]

Conosce ancora, madre, l'acqua del Bug
meridionale l'onda che ti causò ferite?

Sa ancora il campo con i mulini in mezzo
come lieve il tuo cuore ha patito i tuoi angeli?

Può nessuno dei pioppi più, o dei salici,
toglierti il cruccio, procurarti il sollievo?

E non va il dio col gemmante bastone
su e giù per la collina?

E tolleri ancora, madre, ah come in passato a casa,
la dolce, la tedesca, la dolorosa rima?[8]

La poesia *Prossimità delle tombe*, appartenente al primissimo ciclo pubblicato da Celan e in seguito ripudiato, è emblematica per quanto riguarda i nuclei tematici finora schiusi: l'ispirazione rilkiana dei primi tempi, l'accenno ai luoghi d'origine, il nome della

---

[6] Il testo citato è tratto da P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 37.

[7] F. Camera, *Dall'io all'altro. Lévinas lettore di Celan*, in M. Baldi-F. Desideri (a cura di), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*, Firenze University Press, Firenze, 2008, p. 49. Sull'uso della lingua tedesca nel primo periodo parigino, anche Bevilacqua: «Maggiori probabilità di entrare, con adeguato riconoscimento, nella comunità letteraria del paese che lo ospita, Celan avrebbe avuto se si fosse risolto a scrivere in francese [...]. Ma per Celan l'intransigente fedeltà alla lingua materna è qualcosa di più che il frutto di un calcolo letterario: è – si vorrebbe dire – un voto. È il legame, intoccabile perché unico oramai, con la sua origine sommersa» (G. Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos*, cit., p. XXX).

[8] P. Celan, *Prossimità delle tombe*, in Id., *La sabbia delle urne*, a cura di D. Borso, Einaudi, Torino, 2016, p. 23.

madre – l'appartenenza a un luogo e a un popolo specifici –, il legame con la lingua, l'elaborazione del lutto. Come qualcuno ha notato, questo utilizzo della lingua, ancora lontano dallo stile complesso e respingente della maturità – il corpo a corpo violento con la lingua tedesca è solo velatamente accennato nella domanda finale –, è «riscontrabile soprattutto in gran parte delle liriche del primo periodo», le liriche comprese nelle prime due raccolte, *Papavero e memoria* (*Mohn und Gedächtnis*),[9] del 1952, e *Di soglia in soglia* (*Von Schwelle zu Schwelle*),[10] del 1955, nelle quali il riferimento è perlopiù a «un mondo scomparso con un atteggiamento misto di attenzione e di devozione nei confronti di coloro che non possono più proferire parola».[11]

Nella seconda metà degli anni '50 ha inizio una profondissima operazione di mutazione della lingua poetica di Celan. Ciò è dovuto in primo luogo a un rinnovato interesse del poeta rivolto alla cultura e alle tradizioni ebraiche, dalle quali aveva preso le distanze in età giovanile a causa del rapporto conflittuale con il padre. In poco tempo recupera e studia meticolosamente i testi di Kafka, Buber, Rosenzweig e Scholem, oltre che gli *Scritti* di Benjamin, la cui pubblicazione era stata curata da Adorno e dalla moglie Grete Karplus.[12] In secondo luogo, questo percorso di trasformazione della lingua prende avvio parallelamente all'inasprirsi della campagna diffamatoria di cui il poeta è fatto oggetto, a partire dal 1952, complessa vicenda che si dirà meglio nel paragrafo seguente. La ricerca che sorregge questo mutamento intende attribuire un nuovo valore alle parole di cui si compone la lingua poetica, tesa ad affondare le proprie radici nella storia recente dei sommersi.[13] Il risultato – il linguaggio inquietante di cui si è parlato nel capitolo precedente – rivela l'implicito sforzo personale del poeta, caratterizzante il periodo maturo, nel mediare il «muto messaggio che viene dai Morti», nello «scavare la parola dal loro silenzio».[14] In questi anni, che indicativamente coprono la pubblicazione delle tre raccolte apicali della produzione celaniana – dalla fine degli anni '50 alla metà degli anni '60 –,[15]

---

[9] P. Celan, *Papavero e memoria*, in Id., *Poesie*, cit., pp. 3-131.

[10] P. Celan, *Di soglia in soglia*, in Id., *Poesie*, cit., pp. 133-243.

[11] F. Camera, *Dall'io all'altro*, cit., p. 49.

[12] Cfr. P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 39-40.

[13] Cfr. M. Baldi, *Paul Celan*, cit., pp. 71-72.

[14] G. Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos*, cit., p. L.

[15] Nello specifico, ci si riferisce alle raccolte *Grata di parole* (*Sprachgitter*) del 1959, *La rosa di nessuno* (*Die Niemandrose*) del 1963 e *Svolta del respiro* (*Atemwende*) del 1967.

egli immagina utopicamente la possibilità di un riscatto, di un segno di salvezza che possa esorcizzare l'orrore.

> La lirica tedesca [...] non può più parlare il linguaggio che qualche orecchio proclive sembra ancora attendersi da essa. Il suo linguaggio si è fatto più sobrio, più attento ai fatti, essa diffida dal «bello», essa tenta di essere vera. [...] tenendo d'occhio la policromia di quanto è apparentemente attuale, si tratta di un linguaggio più «grigio», un linguaggio che fra l'altro desidera vedere la propria «musicalità» situata in un luogo dove essa non ha più nulla da spartire con quella «melodiosità» che ancora andava risonando, più o meno imperturbata, assieme o accanto agli eventi più orrendi.[16]

Si può rintracciare, tra le cause che spingono Celan a questo rinnovamento, il costante e dialettico confronto con la tesi adorniana – e le sue successive precisazioni – sulla possibilità della poesia, confronto dal quale il linguaggio non poteva non subire una vera e propria trasfigurazione. «La verità piuttosto che la bellezza» diventa il nuovo criterio della lingua poetica celaniana, ricerca della verità di una storia devastata, frammenti e immagini di verità da cogliere e restituire.[17] Non è un caso, dunque, se proprio a ridosso dalla pubblicazione della raccolta *Grata di parole*, nel 1959, Celan cerca di fare la conoscenza del filosofo. L'incontro è programmato, grazie alla mediazione del comune amico Peter Szondi, per la fine di luglio a Sils-Maria, in Engadina. Il poeta vi giunge all'inizio del mese, e tuttavia, il 23 luglio, senza preavviso egli abbandona la Svizzera facendo ritorno a Parigi, non aspettando l'arrivo di Adorno. Tutto quel che può far pensare a una decisione affrettata frutto di una banale casualità è invece da inquadrare all'interno di una logica ponderata e pienamente intenzionale.[18] Il 4 agosto Szondi scrive a Celan: «Adorno non

---

[16] P. Celan, *Risposta a un questionario della libreria Flinker*, in Id., *La verità della poesia*, cit., p. 37.

[17] Cfr. R. Wiggershaus, *Arte e trauma*, cit., p. 277-278 e cfr. E. Traverso, *Scrivere poesie dopo Auschwitz: Paul Celan*, cit., p. 150.

[18] Cfr. P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 43 e cfr. E. Traverso, *Scrivere poesie dopo Auschwitz: Paul Celan*, cit., p. 151. «È certo che la data della partenza era stata fissata già il 10 luglio. La tesi secondo la quale il poeta sarebbe partito da Sils per poter continuare questa "conversazione nella montagna" con Adorno non è quindi per nulla peregrina. La menzione di questo non-avvenimento nel discorso in occasione del premio Büchner, il contesto all'interno del quale Celan ne inserisce l'evocazione, e il modo e i termini con i quali egli sottolinea il fatto che era un "incontro mancato" quello che lui aveva raccontato, parlano da soli e rendono questa conclusione molto verosimile» (J. Seng, *«L'autentico messaggio in bottiglia»*, cit., p. 14).

ha ricevuto "Grata di parole" e gli farebbe naturalmente molto piacere se Lei potesse inviargliela. Sa bene quanto gli dispiaccia non averLa più incontrata qui».[19]

Al di là delle ipotesi circa il cambio di programma deciso da Celan, questo *incontro mancato* dà lo spunto al poeta per comporre un testo del tutto particolare quanto insolito, un breve racconto in prosa dal titolo *Conversazione nella montagna* (*Gespräch im Gebirg*), «una conversazione tra due ebrei, una conversazione sugli abissi e sulle faglie della lingua, una lingua dopo Auschwitz».[20] Il testo è ricco di allusioni letterarie e filosofiche che aiutano a identificare distintamente il panorama al cospetto del quale avviene il confronto tra il poeta e il filosofo. Il *Lenz* di Büchner,[21] *La gita in montagna* di Kafka,[22] lo *Zarathustra* di Nietzsche[23] e la *Conversazione tra i monti* di Buber[24] sono solo alcuni dei più immediati riferimenti utilizzati da Celan.

> Una sera che il sole, e non soltanto lui, era tramontato, si mise in cammino, uscì dalla sua casupola e si mise in cammino l'ebreo, l'ebreo e figlio di un ebreo, e con lui camminava il suo nome, l'impronunciabile, camminava e venne, venne strisciando il passo, facendosi sentire, venne col suo bastone, venne camminando sulla pietra […], se ne venne sulla strada, quella bella, incomparabile, camminava come Lenz, attraverso la montagna, lui che avevano costretto ad abitare di sotto, dov'è il suo posto, nelle bassure, lui, l'ebreo, se ne venne, venne.[25]

---

[19] P. Celan-P. Szondi, *Tra l'oro e l'oblio. Lettere 1959-1970*, trad. it. di L. Guerreschi, a cura di C. König, Neri Pozza, Vicenza, 2023, p. 11.

[20] J. Seng, *«L'autentico messaggio in bottiglia»*, cit., p. 9.

[21] G. Büchner, *Lenz*, a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano, 1989.

[22] F. Kafka, *La gita in montagna*, in Id., *Racconti*, trad. it. di G. Zampa, SE, Milano, 2013, p. 26.

[23] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, trad. it. di M. Montinari, Adelphi, Milano, 1976. I riferimenti riconducibili a Nietzsche sono molteplici, e spesso tendono ad assumere la forma di iscrizioni postume o di citazioni di citazioni: «In una dedica sulla copia del *Gespräch im Gebirg* destinata all'amico Reinhard Federmann, Celan sintetizzò il complesso insieme di aspettative e delusioni che aveva caratterizzato il suo "mancato incontro" in Engadina con queste parole: "In ricordo di Sils-Maria e Friedrich Nietzsche, che – come sai – voleva fare uccidere tutti gli antisemiti; là dove avrei dovuto incontrare il Prof. Adorno, che credevo fosse ebreo"» (P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 65).

[24] M. Buber, *Daniel. Cinque dialoghi estatici*, trad. it. di F. Albertini, Giuntina, Firenze, 2003.

[25] P. Celan, *Conversazione nella montagna*, in Id., *La verità della poesia*, cit., p. 42.

Fin dalle prime righe del racconto si può notare la peculiare scelta lessicale, da ricondurre principalmente allo stile narrativo tradizionale tipico dell'ebraismo orientale: lo stesso Celan lo definisce come «una sorta di *Mauscheln*, un gergo in codice secondo la lingua di Mosè (*Moische*), comprensibile ai soli ebrei».[26] Oltre a ciò non bisogna dimenticare uno degli aspetti fondamentali della *lingua grigia* celaniana, ovvero quello di riempire le parole di molteplici significati differenti, che si trovano a coincidere nella fitta trama polisemica del testo scritto. L'ebreo che per primo viene nominato, l'ebreo piccolo – *Klein*, personificazione del poeta – cammina, e con lui cammina *il suo nome impronunciabile*; Celan si riferisce in questo modo al nome che ogni ebreo possiede – accanto al primo nome –, un nome che «viene tramandato oralmente e utilizzato soltanto in occasioni religiose».[27] Questo accenno gli è funzionale a stabilire già dalle prime battute uno dei due temi portanti del racconto, che consiste nel confronto con il pensatore Adorno a partire dalla loro comune origine ebrea.[28] Proseguendo, Celan introduce di seguito il secondo personaggio:

> E chi mai, pensi tu, che gli venisse incontro? Incontro gli venne suo cugino, il suo cugino figlio di fratelli, più vecchio di lui di un quarto di vita d'ebreo, se ne venne grande, venne, anche lui, nell'ombra, presa a prestito – perché, così io domando e domando, quale ebreo, dato che Dio l'ha fatto tale, può venirsene con un'ombra tutta sua? – venne, venne grande, venne incontro all'altro, Grande venne verso Piccolo, e Piccolo, l'ebreo, ordinò al suo bastone di tacere davanti al bastone dell'ebreo Grande. Così tacque anche la pietra, ed era silenzio nella montagna, dove essi andavano, l'uno e l'altro.[29]

Il secondo ebreo, più grande del primo – da qui, oltre che dalla levatura intellettuale che Celan riconosce in Adorno, l'appellativo *Groß* –, viene incontro, e in risposta a ciò

---

[26] E. Traverso, *Scrivere poesie dopo Auschwitz: Paul Celan*, cit., p. 152.

[27] P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 52.

[28] «All'epoca in cui si sarebbe dovuto verificare l'incontro a Sils-Maria, Celan era ancora convinto che Adorno fosse un ebreo come lui, da qui il dialogo tra l'ebreo Grande e l'ebreo Piccolo» (S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno*, cit. p., 536). «Il poeta se ne rese conto solo qualche tempo dopo e, a quel punto, non nascose la propria contrarietà, né risparmiò critiche; biasimò apertamente, ad esempio, il fatto che Adorno avesse ridotto il cognome ebraico paterno, Wiesengrund, ad un'anonima "W", utilizzando per esteso solo il cognome della madre cattolica» (P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 65).

[29] P. Celan, *Conversazione nella montagna*, cit., pp. 42-43.

Klein-Celan ordina al suo bastone di tacere, silenziando così anche la pietra. Tralasciando numerosissimi aspetti che necessiterebbero di maggiore approfondimento, ciò che ci preme maggiormente chiarire è il significato piuttosto oscuro di queste ultime parole. *Klein-Celan* tace, la sua poesia tace, in attesa della voce della filosofia, in ascolto delle parole di *Groß-Adorno*, del divieto da lui pronunciato. Ecco che si struttura il secondo tema portante del racconto: la conversazione vera e propria, che nasce da questo momentaneo vuoto di parole, si configura come un confronto «sulla possibilità (o impossibilità) di un discorso che nasca dal dialogo tra il bastone (la poesia) e la pietra (la realtà muta e fredda – ma non eliminabile perché su essa camminiamo ed essa ci regge – dei sommersi)».[30]

Quindi, da una parte la personale dichiarazione di appartenenza del poeta all'ebraismo, nella costante speranza di trovare in Adorno un interlocutore intimo e allo stesso tempo autorevole – anche considerando le travagliate vicende personali che avevano da poco travolto la sua già precaria stabilità; dall'altra, l'esposizione lucida e decisiva della concezione celaniana del linguaggio poetico, maturata a seguito di un complesso e duraturo scontro dialettico con le formulazioni adorniane. A saldare queste due linee argomentative, infine, è il legame talvolta implicito ma sempre presente che Celan in questi anni stabilisce con il pensiero di un poeta russo, Osip Mandel'štam, che si rivelerà importantissimo per la formazione del suo orientamento poetologico. In particolare, la riflessione da questi operata sul concetto di *interlocutore poetico* avrà un fortissimo impatto, per così dire terapeutico, nel poeta bucovino: «Quando conversiamo, cerchiamo, attraverso la persona dell'interlocutore, di vedere confermata e sanzionata la legittimità della nostra posizione».[31] Con queste parole sembra che il poeta russo stia rendendo nella sua essenzialità l'operazione celaniana tentata nel *Gespräch*. Non solo, poiché è dalla lettura dei suoi saggi che Celan viene delineando sempre più esplicitamente la correlazione tra poesia e natura dialogica, tra lo scrivere poesie e il lanciare un *messaggio in bottiglia*:

> Quando leggo questa poesia, mi sento come se mi fosse capitato tra le mani un messaggio in bottiglia. [...] la lettera, esattamente come la poesia, non è indirizzata a una persona

[30] G. Bevilacqua, *Introduzione* a P. Celan, *La verità della poesia*, cit., p. XXXI.

[31] O. Mandel'štam, *L'interlocutore*, tratto da P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 47.

determinata. Eppure entrambe hanno un destinatario: per la lettera è colui che scopre per caso la bottiglia nella sabbia, per la poesia è il «lettore del futuro».[32]

Questo modo di esprimere la funzione della poesia è stato utilizzato anche dallo stesso Celan, e incredibilmente anche da Adorno e Horkheimer – per quanto concerne la loro produzione filosofica statunitense – qualche anno prima:[33]

> La poesia, essendo non per nulla una manifestazione linguistica e quindi dialogica per natura, può essere un messaggio nella bottiglia, gettato a mare nella convinzione – certo non sempre sorretta da grande speranza – che esso possa un qualche giorno e da qualche parte essere sospinto a una spiaggia, alla spiaggia del cuore, magari. Le poesie sono anche in questo senso in cammino: esse hanno una meta. Quale? Qualcosa di accessibile, di acquisibile, forse un *tu*, o una realtà, aperti al dialogo.[34]

Attraverso il *Gespräch* Celan lancia ad Adorno un vero e proprio *messaggio in bottiglia*, «concepito non solo come replica alle sue affermazioni sulla poesia dopo Auschwitz, ma anche come testimonianza dalla forte valenza simbolica sul dramma millenario dell'esistenza ebraica».[35] Tuttavia quest'ultima linea argomentativa, come accennato sopra, sarà causa di una forte delusione per il poeta. Adorno, infatti, nei riguardi dell'ebraismo aveva assunto un atteggiamento molto distante da quello che in Celan andava formandosi sempre più marcatamente. A riprova di ciò abbiamo le parole stesse del filosofo, pronunciate in tono confidenziale al poeta: il vero ebreo Grande non poteva essere lui, bensì Gershom Scholem; è Scholem che può dare a Celan ciò che egli va cercando, non sicuramente Adorno.[36]

---

[32] O. Mandel'štam, *L'interlocutore*, tratto da F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 107, nota 174.

[33] «Il filosofo la concepì negli Stati Uniti all'inizio degli anni '40, nel periodo antecedente alla stesura della *Dialettica dell'Illuminismo*. A quell'epoca, Adorno e Horkheimer, di fronte al precipitare degli eventi in Europa, si convinsero di avere perduto definitivamente i destinatari tradizionali della teoria sociale classica» (P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 48).

[34] P. Celan, *Allocuzione*, cit., pp. 35-36.

[35] P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 49.

[36] Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., pp. 116-117.

Nel seguito del racconto, il dialogo nato dal silenzio fitto di parole – dal silenzio del bastone e della pietra – conduce i due ebrei, i cui ruoli cominciano a sfumare, al cuore argomentativo, alla questione della lingua:

> «Capisco, capisco. Sono pur venuto da lontano, sono pur venuto come te».
> «Lo so».
> «Lo sai e vuoi pormi la domanda: E sei venuto lo stesso, sei, lo stesso, venuto fin qui – perché e a che scopo?»
> «Perché e a che scopo… Forse perché dovevo parlare a me ovvero a te, dovevo parlare con la bocca e con la lingua e non solamente con il bastone. Infatti a chi parla, il bastone? Parla alla pietra e la pietra – a chi parla essa?»
> «A chi, figlio di fratelli, dovrebbe parlare? Essa non parla a qualcuno, dice parole, e chi dice parole, figlio di fratelli, costui non parla a nessuno, costui dice parole perché nessuno lo sente, nessuno e Nessuno, e allora egli dice, lui e non la sua bocca e non la sua lingua, dice, lui e soltanto lui: Senti tu?»[37]

Groß-Adorno è giunto da lontano per porre a Klein-Celan una domanda, è giunto di persona per comunicare con lui. Egli afferma che certamente il bastone – il testo scritto, la poesia – può parlare alla pietra – la lapide, il mondo dei morti –, ma a chi si rivolge la pietra? Klein risponde: ciò che caratterizza la pietra non è il rivolgere la parola a, il comunicare con, bensì il puro parlare, il dire parole sciolte da ogni legame comunicativo, parole che non sono emesse dalla lingua e dalla bocca. Il linguaggio della pietra si rivolge a "Nessuno", essa parla a chi è disposto ad accoglierla, a chi si sforza per darle voce.[38] Il poeta – sembra dire Celan – è colui che è in grado di sostenere il peso di quel dire assoluto, dell'*antiparola* proveniente dalla pietra.[39]

---

[37] P. Celan, *Conversazione nella montagna*, cit., p. 44.

[38] Cfr. M. Baldi, *Paul Celan*, cit., p. 121 e cfr. P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., pp. 57-59. In particolare, scrive Gnani: «Per riferirsi a Dio, [Celan] utilizza due termini: *Hörstdu* (Senti tu) e *Niemand* (Nessuno). [Ciò] rappresenta, in Celan, un'aderenza/trasgressione rispetto alla norma religiosa tradizionale. Si tratta di una posizione che nasce dall'idea di un oscuramento progressivo dell'immagine di Dio generato dalle persecuzioni e dalle sofferenze patite nei secoli dal popolo ebraico e divenuto una vera e propria convinzione dell'assenza di Dio durante gli anni dello sterminio».

[39] Cfr. G. Bevilacqua, *Introduzione* a P. Celan, *La verità della poesia*, cit., p. XXXII.

> … E il mio bastone, lui ha parlato, ha parlato alla pietra, e il mio bastone, ora, se ne sta in silenzio, e la pietra, tu dici, lei può parlare…[40]

La conversazione lascia spazio a un monologo finale, pronunciato da Klein-Celan, nel quale è articolata la risposta del poeta al diktat adorniano, «l'accettazione, nonostante tutto, della sfida, da parte del poeta che pure più di chiunque altro aveva capito la ragione incontrovertibile del verdetto».[41] Alla conclusione di questo lunghissimo periodo, inoltre, Groß-Adorno sembra accordare a Klein-Celan il permesso, la possibilità di continuare a far parlare la pietra attraverso il suo bastone. Con le parole sopra riportate Celan formula per iscritto la condivisione e l'approvazione di Adorno nei riguardi della sua poesia.

> Io qui, io; io che tutto questo posso dirti, avrei potuto dirti; che non te lo dico e non te l'ho detto;[42]

La risposta del poeta al filosofo si fonda, in ogni caso, su un incontro non avvenuto, e il fatto di averla pronunciata in questa forma gli ha consentito di rimanere all'interno del territorio letterario a lui proprio, affermandone allo stesso tempo l'irriducibilità. Un incontro mancato – non casualmente, bensì intenzionalmente –, quello con Adorno *doveva* essere un incontro mancato.[43] La *Conversazione nella montagna*, effettivamente, si configura come una prosa *sui generis*, nella quale il carattere dialogico espresso porta come risultato non altro che l'incontro tra il poeta e sé stesso; Adorno non era «l'ebreo con cui praticare questa forma di intesa», egli era solamente invitato a «prestare orecchio e a comprendere».[44] Anche Celan, circa un anno dopo, affermerà: «Un anno fa, ricordando

---

[40] P. Celan, *Conversazione nella montagna*, cit., p. 46.

[41] G. Bevilacqua, *Introduzione* a P. Celan, *La verità della poesia*, cit., p. XXXII.

[42] P. Celan, *Conversazione nella montagna*, cit., p. 46.

[43] «Nella distanza della separazione, tratti di una persona a cui si vuole bene si sfumano. E allora cresce in noi il desiderio di dirle cose importanti che non abbiamo potuto dirle quando la sua figura era davanti ai nostri occhi, in tutta la sua concretezza» (O. Mandel'štam, *L'interlocutore*, tratto da P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 64). Inoltre, cfr. E. Traverso, *Scrivere poesie dopo Auschwitz: Paul Celan*, cit., p. 153 e cfr. J. Seng, *«L'autentico messaggio in bottiglia»*, cit., p. 14.

[44] Citazione di J. Bollack, *L'écrit. Une poétique dans l'oeuvre de Celan*, tratta da F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 116, nota 212.

un incontro mancato in Engadina, misi sulla carta un piccolo racconto, dove facevo andare un uomo attraverso i monti "come Lenz". [...] E io… ho incontrato me stesso».[45]

2. *Nella landa dalla traccia inconfondibile*

La *pietra* parla attraverso il *bastone* di Celan, la sua poesia è il tramite per il quale tutto ciò che una «terribile aberrazione aveva disperso e sepolto»[46] può ricevere nuova voce, nuova speranza, nuova giustizia. Ciò che il poeta tenta è un viaggio di ritorno *alla volta dell'isola*[47] e ciò comporta, riprendendo il paragrafo precedente, una sostanziale mutazione linguistica – più in generale stilistica –, una lingua più grigia.

È qui il caso di spendere qualche parola intorno alla sopracitata campagna diffamatoria, protratta nel tempo e culminata proprio agli inizi degli anni Sessanta. La vicenda ha inizio intorno al 1949, anno in cui Celan fa la conoscenza del poeta Yvan Goll, ebreo alsaziano che, già malato da tempo, muore pochi mesi dopo, nel febbraio del 1950. Il rapporto tra i due è subito di grande stima e condivisione, al punto che Goll propone a Celan di tradurre dal francese al tedesco alcune sue poesie.[48] Tuttavia, la vedova del poeta, Claire Goll, una volta morto il marito, assume il ruolo di traduttrice esclusiva della sua opera, escludendo dunque Celan, le cui traduzioni rimangono non pubblicate. Qualche anno dopo, nel 1953, la questione riemerge, attraverso una lettera inviata dalla vedova Goll alle più importanti personalità letterarie del tempo. Il messaggio è chiaro: Celan viene accusato di plagio ai danni del suo defunto marito. Tale accusa, falsa e tendenziosa, è volta ad abbattere sul nascere il nome del poeta bucovino, giunto in quei mesi al proprio debutto sulla scena letteraria tedesca. A seguito della pubblicazione della lettera di Goll, una schiera di critici si posiziona a suo favore, scagliando pesanti articoli contro la poesia di Celan. Tra questi, vale la pena nominare le figure di Curt Hohoff e di Hans Egon Holthusen.[49] Il primo, in un articolo ha modo di definire la lirica celaniana «un'ambiziosa

---

[45] P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 19.

[46] G. Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos*, cit., p. LVI.

[47] P. Celan, *Alla volta dell'isola*, in Id., *Poesie*, cit., p. 243.

[48] Cfr. P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 21.

[49] «Per comprendere quali fossero i presupposti della matrice interpretativa di Hohoff e Holthusen, va ricordato che entrambi erano stati in anni precedenti "entusiasti simpatizzanti" della dittatura nazionalsocialista» (*ivi*, p. 31).

ripresa di forme e temi di Yvan Goll, dietro la quale si nasconde il nulla»;[50] il secondo, in modo più sibillino, riferendosi alla raccolta *Papavero e memoria* da poco pubblicata, parla di una poesia composta da un susseguirsi di «associazioni fantastiche aggregate in una "mitologia soggettiva e momentanea di esseri che non esistono"».[51] Il riferimento comune a queste critiche ingiuste è, come detto, la prima raccolta poetica di Celan, emblematicamente rappresentata – sia per forma che per contenuto – dalla celeberrima *Todesfuge*.

Fuga della morte – apparsa per la prima volta in versione rumena nel 1947 con il titolo *Tango della morte* – è stata per molto tempo «quasi una sigla distintiva della poesia di Paul Celan e veicolo primario della sua rapida notorietà iniziale».[52] Essa racchiude in sé tutti gli aspetti che caratterizzano lo stile del primo Celan: metafore fortemente evocative, andamento musicale, versi ritmici e melodici, tematica esplicita relativa allo sterminio.

Negro latte dell'alba noi lo beviamo la sera
noi lo beviamo al meriggio come al mattino lo beviamo la notte
noi beviamo e beviamo
noi scaviamo una tomba nell'aria chi vi giace non sta stretto
Nella casa vive un uomo che gioca con le serpi che scrive
che scrive in Germania quando abbuia i tuoi capelli d'oro Margarete
egli scrive egli s'erge sulla porta e le stelle lampeggiano
egli aduna i mastini con un fischio
con un fischio fa uscire i suoi ebrei fa scavare una tomba nella terra
ci comanda e adesso suonate perché si deve ballare [...].[53]

---

[50] *Ivi*, p. 30.

[51] *Ibidem*. Per l'atteggiamento sibillino, ci si riferisce alla forma studiata nel dettaglio dell'articolo in questione, tale da dare l'idea di un falso elogio: «Con pochi, semplici paradossi, [Celan] è riuscito a trattare un tema che va oltre ogni controllo umano, ogni limite dell'immaginazione artistica: lo ha reso molto lieve e condotto ad una dimensione trascendente, in un linguaggio sognante, oltre il reale, per certi aspetti già, per così dire, ultraterreno, per sfuggire alle insanguinate camere dell'orrore della storia e ascendere nell'etere della poesia pura» (H. E. Holthusen, *Fünf junge Lyriker*, tratto da P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., pp. 30-31).

[52] G. Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos*, cit., pp. XXXV-XXXVI.

[53] P. Celan, *Fuga della morte*, in Id., *Poesie*, cit., p. 63.

Quella che in prima battuta potrebbe apparire una carrellata di "associazioni fantastiche", nella realtà poetica risponde a una precisa ed essenziale descrizione di eventi realmente vissuti. Le possibili ispirazioni di questo poema sono molteplici, e vanno dal *Faust* di Goethe (*Margarete-Gretchen*) alle opere musicali di Schubert (*Der Tod und das Mädchen*), Mahler (*Kindertotenlieder*) e Brahms (*Ein deutsches Requiem*), fino al *Libro dei canti* di Heine (i "capelli d'oro" di Lorelei). Il riferimento principale, però, è da ricercarsi nella concretezza della Storia. Celan era venuto a conoscenza del fatto che all'interno alcuni campi di sterminio – tra tutti, i campi di Lublino-Majdanek e di Janówska – si facevano eseguire arie di tango, da orchestre di ebrei, durante gli appelli, le selezioni e le uccisioni.[54] La paradossale immagine del "nero latte dell'alba" con cui *Fuga della morte* si apre sta a rappresentare il capovolgimento dei valori, il termine della continuità dell'esperienza e della vita, il nutrimento quotidiano diventato oscuro, velenoso, tenebroso. La contrapposizione tra le "tombe nell'aria" e le "tombe nella terra" ricorda da una parte la destinazione delle vittime dei forni crematori e dall'altra i massacri delle *Einsatzgruppen*.

Noi ti beviamo al meriggio la morte è un Mastro di Germania
noi ti beviamo la sera come al mattino noi beviamo e beviamo
la morte è un Mastro di Germania il suo occhio è azzurro
egli ti coglie col piombo ti coglie con mira precisa
nella casa vive un uomo i tuoi capelli d'oro Margarete
egli aizza i mastini su di noi ci fa dono di una tomba nell'aria
egli gioca colle serpi e sogna la morte è un Mastro di Germania
i tuoi capelli d'oro Margarete
i tuoi capelli di cenere Sulamith.[55]

L'"uomo che scrive" della prima strofa – vero e proprio nucleo e soggetto della *fuga* – "gioca con i serpenti", immagine per indicare il mutamento dei capelli d'oro di Margarete nei capelli di cenere di Sulamith – la principessa ebrea del *Cantico dei Cantici*, allegoria dell'intero popolo ebreo.[56] L'atto accusatorio, che costituisce uno dei motivi di fondo

[54] Cfr. E. Traverso, *Scrivere poesie dopo Auschwitz: Paul Celan*, cit., pp. 142-143.

[55] P. Celan, *Fuga della morte*, in Id., *Poesie*, cit., p. 65.

[56] Cfr. M. Baldi, *Paul Celan*, cit., pp. 50-52.

della poesia, assume precisa formulazione nel verso "la morte è un Mastro di Germania", una sentenza che attesta una «dimostrazione di colpevolezza».[57] Un'analisi più approfondita del testo celaniano richiederebbe un altro tipo di lavoro; in questa sede, ci limiteremo a sottolineare, in ultima battuta, un aspetto decisivo presente in questa poesia e che caratterizzerà, al di là delle rinnovate direzioni linguistiche, tutta l'opera successiva di Celan. Nella prima strofa il poeta scrive, riferendosi al "nero latte": "noi lo beviamo"; mentre nelle strofe successive l'espressione diventa: "noi ti beviamo". In tedesco, il *sie* della prima strofa diventa *dich* nelle successive. Si può dunque dedurre che l'operazione celaniana intenda presentare, nella prima strofa, la storia dal punto di vista del sopravvissuto, il quale rammemora *ciò che è stato*;[58] è l'effettiva origine della poesia, ciò di cui il poeta è destinato a testimoniare. Le strofe successive, invece, sembrano presentare il punto di vista del *sommerso*, la catastrofe è descritta nel suo effettivo realizzarsi, colui che parla è colui che a essa non è sopravvissuto. Questo procedimento, tipico tratto presente anche nell'opera celaniana matura, mira a presentare il passato «come un che di attuale», ovvero a configurare il presente come «un prolungamento o un ripetersi di ciò che è stato».[59]

Nonostante quanto si è detto, il primo tentativo di lettura pubblica di *Fuga della morte* si rivela una cocente delusione. Nel maggio del 1952, a Niendorf, si tiene l'appuntamento annuale del Gruppo '47, a cui per la prima volta partecipano Ingeborg Bachmann e – grazie alla mediazione di Federmann e Dor, già membri inseriti nel Gruppo – uno sconosciuto Celan, che in questo modo mette piede in Germania per la prima volta dal 1938.[60] L'esperienza negativa e umiliante della lettura viene descritta nel dettaglio in una lettera che il poeta invia all'amico Klaus Demus: «È così difficile dire cosa debbo pensare di tutto questo [...]. Lassù sono stato insultato. Hans Werner Richter [...] disse infatti che le mie poesie gli sono così ripugnanti anche per il fatto che io le avrei lette "con il tono di

---

[57] *Ivi*, p. 52.

[58] «Finché visse [...] Celan non chiamò mai con questo nome [Auschwitz] l'immane tragedia. Poiché la sofferenza che aveva generato era infinita, non volle cristallizzarla in un unico nome. Quando parlava della Shoah, diceva sempre e soltanto "ciò che è stato"» (P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., pp. 178-179).

[59] M. Baldi, *Paul Celan*, cit., p. 53.

[60] Ci si riferisce al passaggio di Celan a Berlino, durante il viaggio in treno che lo avrebbe portato a Tours, in Francia, dove aveva intenzione di iscriversi alla facoltà di medicina. Il passaggio avviene nella notte tra il 9 e il 10 novembre del 1938, la notte ricordata come *notte dei cristalli*.

voce di Goebbels"».[61] Il conseguente allontanamento di Celan dal Gruppo si spiega così, tenendo presente che, al di là del millantato orientamento progressista, al suo interno permanevano numerose ambiguità irrisolte – tra gli intellettuali tedeschi e il loro rapporto con il recente passato.[62]

Il dibattito così generato schiude al poeta molteplici interrogativi: da un lato vi è l'argomento di derivazione adorniana – la poesia esteticamente bella –, che per quanto si ponga in contrasto con i dettami tradizionali, tende ad attenuare o addirittura a obliterare l'orrore che vuole comunicare;[63] d'altra parte, però, l'arte rimane un mezzo efficace – forse il più efficace – per «conferire perennità alla memoria di un fatto»[64]. La formulazione della rinnovata lingua grigia risponde proprio a queste questioni che Celan sente urgentissime.

L'esempio più concreto di questo continuo e sofferto interrogarsi si può ritrovare in una poesia inserita in chiusura alla raccolta *Grata di parole*, pubblicata nel 1959. La poesia in questione è *Stretta* (*Engführung*), una lirica tanto complessa quanto programmatica, che comunica da un lato il segno visibile di una svolta poetica di Celan, e dall'altro il tentativo di rispondere dialetticamente al divieto adorniano. Si tratta, in altri termini, di una «vera e propria prestazione metapoetica», nella quale l'oggetto centrale della lirica è «il suo stesso procedere».[65] Dietro questa composizione si può intuire una doppia intenzione da parte di Celan: oltre al confronto già accennato con le tesi di Adorno, *Stretta* costituisce a tutti gli effetti una palinodia di *Fuga della morte*.[66] E questa natura palinodica è percepibile fin dal titolo: nel linguaggio musicale, infatti, si definisce *stretta* «la terza e ultima parte della *fuga*, in cui gli attacchi tematici canonici delle varie voci, succedendosi rapidamente, producono un intreccio particolarmente denso del tessuto contrappuntistico».[67] Il tema principale, tracciando un parallelo con *Todesfuge*, rimane invariato; lo svolgimento, al contrario, risulta oltremodo complessificato e stratificato. La

---

[61] G. Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos*, cit., pp. XXXII-XXXIII.

[62] Cfr. P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 25.

[63] Cfr. G. Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos*, cit., p. XXXVI.

[64] *Ibidem*.

[65] M. Baldi, *Paul Celan*, cit., p. 86.

[66] Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 184.

[67] P. Szondi, *Lettura di «Stretto». Saggio sulla poesia di Paul Celan*, in Id., *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, trad. it. di G. A. Schiaffino, Gallio, Ferrara, 1990, p. 19.

lingua si è epurata, si è fatta più grigia, ha reagito ai testi di Adorno, la metafora, se non assente, quantomeno si è fatta più oscura; la riscrittura avviene con altri mezzi poetici:[68]

Trasferito nella
Landa
Dalla traccia inconfondibile

Erba, divisa da scritte. Le pietre, bianche
Con le ombre degli steli:
non leggere più – guarda!
Non guardare più – va'![69]

Il lettore, con tutta probabilità, non conosce il contesto all'interno del quale è condotto, eppure viene condotto come se lo conoscesse, o meglio come se non fosse importante conoscerlo. Nell'esperienza della lettura di questa poesia si viene trasferiti all'interno del testo-paesaggio, al punto che «non è più possibile distinguere tra colui che legge e ciò che legge, poiché il soggetto che legge è il soggetto della poesia letta».[70] La realtà del paesaggio descritto è in qualche modo creata dalla poesia stessa, la lingua poetica istituisce una «corrispondenza pressoché identitaria tra testo e realtà tangibile».[71] L'erba è divisa da scritte, l'erba è lettera, la landa è il testo, il lettore vi è condotto, la landa non è oggetto di ciò che si legge, è essa stessa ciò che si legge.[72] Nella landa domina il bianco, proprio delle pietre-tombe e proprio della pagina, il paesaggio assume tinte funebri e funeste, la lettura è allo stesso tempo un guardarsi attorno nella desolazione della landa, e successivamente un movimento, un difficile cammino, un addentrarsi all'interno della stessa.[73]

---

[68] Cfr. J. Seng, *«L'autentico messaggio in bottiglia»*, cit., p. 8.

[69] P. Celan, *Stretta*, in Id., *Poesie*, cit., p. 333.

[70] P. Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., p. 13.

[71] M. Baldi, *Paul Celan*, cit., p. 88.

[72] Cfr. P. Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., p. 15.

[73] «Le azioni di leggere e guardare corrispondono all'ambiguità della landa, che allo stesso tempo è testo e scena. Sostituendo lo sguardo alla lettura, il primo ordine sembra voler trascendere la testualità del paesaggio, considerarlo solo in quanto tale. Ma il secondo ordine, contraddicendo e annullando il primo [...], sostituisce il movimento allo sguardo» (*ivi*, p. 16).

Va', la tua ora
non conosce sorelle, tu sei –
sei a casa. Una ruota, lenta,
sfila da sé, i suoi raggi
rampicano,
rampicano su nerastro campo, la notte
non richiede stelle, non vi è posto
ove si chieda di te.[74]

Il testo poetico smette la sua funzione mimetica, il suo stare per qualcosa d'altro, rappresentare qualcosa d'altro. Esso diventa realtà, realtà certamente poetica, ma la svolta è ugualmente radicale: non si tratta più di rifarsi a un riferimento reale, bensì di progettarsi e costituirsi da sé in realtà. Per questo motivo il poeta comanda a sé stesso come al lettore di avanzare e percorrere senza troppe esitazioni la desolata landa-testo. L'*ora che non conosce sorelle* è l'ora estrema, l'ora della morte; la morte, la memoria della morte, è il nucleo originario della poesia di Celan. Essa, scrivendo sé stessa, fa essere il paesaggio che descrive. Celan, sostituendo la parola-realtà alla parola-rappresentazione, scaglia la memoria contro la lingua, rendendola recettiva, permanente, contaminata dal tempo, da *ciò che è accaduto*.[75] La sostituzione è da leggersi in questa direzione, come discendente «dalla volontà e dalla preoccupazione del poeta di rispettare la realtà della morte, la realtà dei campi di sterminio, invece di pretendere di fornire un'immagine poetica».[76] La memoria dei morti è evocata dalla e nella parola, si fa tutt'uno con essa, tale memoria esiste «grazie alle tracce che hanno lasciato le vittime cui la memoria ritorna».[77] La memoria esiste grazie alla parola, è l'«origine verbale della realtà»[78] a consegnare alla memoria siffatti compiti, doveri e necessità poetiche.

Dunque ancora
vi sono dei templi. Una

---

[74] P. Celan, *Stretta*, in Id., *Poesie*, cit., p. 333.

[75] Cfr. F. Camera, *Dall'io all'altro*, cit., p. 52.

[76] P. Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., p. 17.

[77] *Ivi*, p. 59.

[78] *Ibidem*.

stella, certo,
ha luce ancora.
Nulla,
nulla è perduto.[79]

La novità portata da questa poesia, e in generale dalla raccolta *Grata di parole*, all'interno della produzione celaniana è di chiara evidenza. Il territorio in cui il poeta si addentra è radicalmente diverso – caratterizzato dal congedo della metafora facilmente interpretabile – e tale svolta manifesta un doloroso e severo esame riguardante il rapporto tra parola e mondo.[80] Nonostante il confronto con il divieto adorniano – o proprio per merito di questo – e nonostante il riacutizzarsi della polemica dai toni diffamatori che periodicamente la vedova Goll ripresenta in pubblico, e che vedrà il suo apice tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta,[81] la poesia di Celan sopravvive dislocandosi, mutando profondamente struttura e articolazione linguistica. Il tema dello sterminio diventa non solo fine, ma *condizione* stessa della sua poetica. Mai come nella poesia *Stretta* egli ha portato alla luce il «fondamento reale dell'insegna segreta della sua opera, il suo carattere essenzialmente non confessionale, non personale».[82] Essa percorre un cammino, ed è proprio lungo questo percorso costituito da strettoie e passaggi angusti che è possibile riconoscere una certa affinità tra Celan e Adorno: questa nuova scrittura ambigua reca in sé sia la risposta dialettica al diktat sia l'accoglimento meditativo delle riflessioni del filosofo di Francoforte.[83] Il poema è solitario, la poesia è in cammino, il percorso attinge alla memoria del massacro. «il ricordare diventa il fondamento del "parlare" del poeta».[84]

---

[79] P. Celan, *Stretta*, in Id., *Poesie*, cit., p. 343.

[80] Cfr. I. Bachmann, *Letteratura come utopia*, cit., pp. 52-53.

[81] «Il 3 maggio 1960 [...] il poeta venne a sapere che una piccola rivista letteraria di Monaco di Baviera [...] aveva appena pubblicato una lettera di Claire Goll. La vedova riprendeva a soffiare sul fuoco, riproponendo le vecchie accuse di plagio. [...] Esattamente come sette anni prima, le dichiarazioni della vedova erano state costruite su indicazioni false e manipolate, sia in riferimento ai contenuti che alle date di stesura delle liriche» (P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 75).

[82] P. Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., p. 60.

[83] Cfr. F. M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz*, cit., p. 194.

[84] P. Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., p. 67.

3. *Das kommende Wort*

> Poesia: ciò può significare una svolta del respiro. Chi può saperlo? La Poesia percorre forse il cammino – anche il cammino dell'Arte – proprio in vista di una simile svolta? Forse – poiché l'estraneità, ovvero l'abisso *e* il volto di Medusa, l'abisso *e* gli automi, tutto sembra allinearsi nella stessa direzione, – forse le riesce di distinguere tra estraneità ed estraneità, forse proprio qui il volto di Medusa si atrofizza, forse fanno cilecca gli automi, proprio qui – per questo incomparabile breve istante? Forse qui con l'io – con questo io affrancatosi *qui* e in *tale modo* – forse qui si libera ancora qualcos'altro?
> Forse è a partire da questo punto che il poema è sé stesso… e ora può percorrere, in questo modo anartistico ed emancipato dall'Arte, le proprie altre strade, dunque anche le strade dell'Arte – percorrerle più e più volte ancora?
> Forse.[85]

Giunti all'ultima tappa del percorso, volgiamo lo sguardo al segmento conclusivo della biografia – e di pari passo della produzione poetica – celaniana. Tra il 1963 e il 1964 il poeta bucovino si dedica alla stesura del ciclo di poesie *Cristallo di respiro* (*Atemkristall*), forse l'apice, per compattezza, essenzialità e ispirazione, della sua intera opera. Si tratta di una breve raccolta di ventuno liriche, pubblicate per la prima volta nel 1965 in un'edizione arricchita da otto incisioni della moglie Gisèle Lestrange, e poi inclusa nella più ampia raccolta, pubblicata nel 1967, *Atemwende*.[86] Il viaggio del poeta, intrapreso per dare voce e testimonianza alla realtà sommersa nella "landa dalla traccia inconfondibile", per riconciliare i sopravvissuti, tra i quali includeva sé stesso, con le relative origini inabissate, si è rivelato impossibile, non ha portato a nessun risultato soddisfacente. Egli allora, come ultimo tentativo, si rivolge direttamente ai sommersi, senza comunicare alcunché, in attesa, sperando che da quel luogo remoto qualcuno gli si muova incontro, una voce, un messaggio, un respiro, un minimo segnale comprensibile di quella incontrovertibile testimonianza che va cercando. La vittima, il sommerso, questa «figura femminile che ha prevalenti tratti materni», protagonista unica del presente ciclo di poesie, si pone

[85] P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 13.

[86] Cfr. G. Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos*, cit., pp. XCII-XCIII e cfr. M. Baldi, *Paul Celan*, cit., p. 157.

in relazione con l'altro soggetto, dai «tratti filiali»,[87] ultima possibilità per un incontro con l'assente. In questa operazione si può riassumere il percorso articolato in *Atemkristall*, opera in cui Celan rende effettive al massimo grado le riflessioni contenute nel discorso di Darmstadt – *Il meridiano*.[88]

In primo luogo, come era stato affermato nel discorso, dalla necessità oramai non più trascurabile di controbattere alle accuse di cui era bersaglio, scaturisce una profondissima riflessione interna alla poesia. Siamo davanti al massimo esempio prodotto da Celan di poetica creaturale: la poesia si fa poesia di un preciso individuo, frutto stesso della "particolare angolazione" da cui esso guarda il mondo;[89] una poesia che si fa al massimo grado biografia poetica, che utilizza una lingua che non si vuole affatto assoluta, bensì che limiti il campo del possibile e del dato, che emerga e risulti dall'incidenza delle date storiche, ricordando che «la realtà non è, la realtà va cercata e conquistata».[90]

In secondo luogo, lo stesso termine utilizzato come titolo della raccolta – *Atemwende* – compare per la prima volta proprio tra le righe del discorso di Darmstadt. Negli anni tra il 1960 e il 1967 questa parola ha assunto sempre più centralità nella riflessione celaniana, all'interno del percorso da lui intrapreso nel tentativo di liberare sempre più la poesia da modelli artistici predeterminati. Essa sta a indicare l'istante – quasi impercettibile – in cui l'essere umano «passa dall'inspirazione all'espirazione».[91] L'aria circostante viene

---

[87] G. Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos*, cit., p. XCII.

[88] Per quanto riguarda la genealogia di questo discorso, Celan ha scelto di intitolarlo *Il meridiano* in riferimento al testo di una lettera inviatagli nel 1959 da Nelly Sachs, nella quale la poetessa, tratteggiando il loro comune destino, scrive: «Caro Paul Celan, continueremo così, porgendoci la verità l'un l'altra. Tra Parigi e Stoccolma passa il meridiano del dolore e della consolazione» (P. Celan-N. Sachs, *Corrispondenza*, a cura di B. Wiedemann, edizione italiana a cura di A. Ruchat, Giuntina, Firenze, 2017, p. 30).

[89] P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 15; «L'artigianato, come in genere la pulizia nel mestiere, è presupposto si qualsiasi poesia. [...] Un manufatto – è questione di mani. E quelle mani poi appartengono soltanto a *un* uomo, cioè a un'unica mortale creatura, la quale con la voce e con il suo silenzio cerca di aprirsi una strada. Solo mani veraci scrivono poesie veraci. Io non vedo nessuna differenza di principio tra una stretta di mano e un poema» (P. Celan, *Lettera a Hans Bender*, in Id., *La verità della poesia*, cit., pp. 57-58).

[90] «All'opera qui non è mai la lingua stessa, la lingua in sé e per sé; bensì sempre e soltanto un io che parla dal particolare angolo d'incidenza della propria vita e che ricerca una delimitazione, un orientamento. La realtà non è, la realtà va cercata e conquistata» (P. Celan, *Risposta a un questionario della libreria Flinker*, cit., p. 38).

[91] G. Bevilacqua, *Introduzione* a P. Celan, *La verità della poesia*, cit., p. XVII.

assunta, la persona se ne serve e la restituisce, scandendo un preciso ritmo vitale. In un contesto nel quale la poesia diventa sempre più azione e condizione per la vita, anche il poeta Celan inspira, assume l'aria-realtà a lui circostante, la elabora dal suo puntuale angolo di visione, ed espira, fuoriesce realtà in forma di poesia.

Il ciclo *Atemkristall*, e la raccolta *Atemwende* che lo comprende, dunque, rappresentano l'ultimo e più sofferto tentativo di dare voce all'indicibile, di attraversare il silenzio e la frattura dell'esperienza storica attraverso un linguaggio poetico spogliato, frammentario, ma ancora capace di testimoniare e di cercare un senso nell'abisso. In seguito, decretato il fallimento dell'ultima speranza, con l'aggravarsi delle sue già precarie condizioni di salute – fisiche e psichiche – l'unica motivazione riconducibile a senso che lo spinge a continuare a scrivere e a pubblicare solo un anno dopo – nel 1968 – una raccolta di poesie inedite, *Filamenti di sole* (*Fadensonnen*), pare essere la forza della disperazione.[92] Celan, il quale aveva da sempre concepito la sua vocazione poetica come estremamente distante da concezioni, riconducibili in massima parte a Gottfried Benn, che vedono nell'arte poetica l'articolarsi di un discorso monologante, ora sembra proprio volgere lo sguardo a un luogo isolato e remoto – questa volta alla ricerca di nessuno – per parlare a nessuno se non a sé stesso, «in un soliloquio astruso e accanito».[93] Varcata la frontiera dell'ammutolimento, il poeta prosegue in ostinata, nonché obbligata, solitudine.[94]

---

[92] «Simile oscillazione nel corso degli anni corre in parallelo all'evoluzione della malattia del poeta, che ne altererà profondamente il carattere – ma non, ritengo, l'esclusiva necessità della scrittura. [...] Episodi di violenza incontrollata lo portano a levare la mano sulla moglie Gisèle e in seguito su se stesso – il 30 gennaio del 1967 –, in modo fallimentare in entrambi i casi. Ne segue un prolungato ricovero presso l'ospedale di Sainte-Anne» (M. Ajazzi Mancini, *Todtnauberg. Una riga magnificamente indecifrabile*, in Id. [a cura di], *Celan e Heidegger. Una riga magnificamente indecifrabile… Todtnauberg cinquant'anni dopo*, Edizioni Press & Archeos, Firenze, 2017, pp. 26-27).

[93] G. Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos*, cit., p. CII. Gottfried Benn (1886-1956), esponente di spicco dell'Espressionismo tedesco, aveva teorizzato la poesia come arte monologante, come operazione artistica rivolta a nessuno, scaturita dall'oscuro germe creativo dell'artista solitario. Nella dichiarazione poetologica del *Meridiano* possiamo ritenere Benn uno dei principali bersagli polemici.

[94] «Credo che lo scrivere forsennato degli ultimi anni, questo scrivere contro ogni evidenza e ogni logica, sia connesso, da un lato con l'aver programmato un termine, ossia con la determinazione di far coincidere la fine dello scrivere con la fine della vita, dall'altro con l'istinto insopprimibile di procrastinare quel termine» (*ivi*, p. CIII).

Tuttavia, tornando al 1967, non è possibile non soffermarsi, in ultimo, sull'evento – destinato in seguito a un'ampia analisi e interpretazione – che ha segnato gli ultimi anni di vita del poeta di Czernowitz: l'incontro con Heidegger. Celan riceve un invito, formulato da Gerhart Baumann, germanista e collega di Heidegger, a tenere una pubblica lettura all'Università di Friburgo. La data stabilita è il 24 luglio. Il poeta accetta, anche se l'intenzione precisa, dietro l'occasione accademica, è un'altra: incontrare il filosofo e in qualche modo obbligarlo a parlare.[95] Celan vuole sentire parlare Heidegger, il suo non è né un pellegrinaggio né una missione di pace. Nonostante la reciproca e più volte attestata stima, i due, come è stato detto, si trovano posizionati sulle opposte estremità della recente Storia europea, e il poeta non è affatto disposto a far passare questo aspetto sotto traccia. Poiché ne ha l'opportunità, intende provocare una reazione nel filosofo che solo qualche anno prima aveva affermato che l'Essere parla tedesco, e che non si era risparmiato dall'esaltare la «grandezza e verità interiore del nazismo», non si era opposto a farsi «salutare col braccio teso dagli allievi» e aveva fino all'ultimo «indossato una spilla con la croce uncinata».[96] Del resto, già da molto tempo Celan nutre una non del tutto esplicita speranza nei confronti del filosofo, la quale si può avvertire nelle seguenti righe:

> Rimane Heidegger. Sono, e tu lo sai, certamente l'ultimo che possa chiudere un occhio sul discorso per il rettorato di Friburgo e su altro ancora, ma dico anche, soprattutto oggi che ho conosciuto molto da vicino antinazisti dichiarati come Böll oppure Andersch, che chi lotta sino a soffocare sotto il peso dei suoi errori e non si comporta come se non avesse mai sbagliato e non nasconde la macchia che gli sta attaccata addosso, è migliore di chi nella integrità sua e dei suoi tempi [...] si è sistemato nel modo più comodo e vantaggioso, così comodamente che qui e ora – naturalmente soltanto in "privato" e non in pubblico – perché questo, come si sa, nuoce al prestigio – può permettersi le più clamorose bassezze. In altre parole: posso dire che Heidegger alcune cose, forse, le ha capite.[97]

---

[95] Cfr. C. Miglio, *Cronaca di un incontro mancato*, in "Micromega", 1997/4, p. 215.

[96] *Ivi*, p. 216.

[97] I. Bachmann-P. Celan, *Troviamo le parole*, cit., p. 145; lettera inviata da Celan a Bachmann il 10 agosto 1959, sul rifiuto da parte del poeta di partecipare a una miscellanea in occasione del settantesimo compleanno di Heidegger.

Per il secondo giorno di permanenza di Celan a Friburgo – il 25 luglio – Heidegger ha organizzato una passeggiata nella Selva Nera, con annessa visita alla *Hütte* di sua proprietà, presso Todtnauberg. Egli appare visibilmente preoccupato per le condizioni di salute del poeta, ed è convinto che questo piccolo momento di svago nella natura incontaminata, di cui Celan è tanto esperto e appassionato, possa essergli in qualche modo salutare.[98] Passati questi due giorni, il poeta lascia Friburgo, apparentemente senza alcun successo, circa quello che si era ripromesso. Apparentemente, però: infatti, ciò che non aveva avuto alcun esito esteriore, come spesso accade in Celan, lascia un segno infinitamente più potente nelle pieghe della fragile interiorità del poeta, il quale, unica strada conosciuta e percorribile, ne fa poesia. Heidegger, in un certo qual modo, viene smaterializzato dalla realtà tangibile per trovare nuova forma – poetica e perciò più reale – nel testo celaniano che suggella questo "incontro mancato": *Todtnauberg*.[99]

Arnica, eufrasia, il
sorso della fonte con sopra
il dado stellato,

nella
malga,

la riga nel libro
– quali nomi accolse
prima del mio? –
la riga, in quel libro
inscritta,
d'una speranza, oggi,
dentro il cuore,
per la parola
ventura
di un uomo di pensiero,

umidi prati silvestri, non spianati,

---

[98] Cfr. G. Baumann, *Quello che Heidegger non disse mai a Celan*, cit., p. 224.

[99] Cfr. C. Miglio, *Cronaca di un incontro mancato*, cit., p. 216.

orchidee selvatiche, sparsamente,

più tardi, in viaggio, parole, crude,
senza veli,

chi guida, l'uomo,
che anche lui ascolta,

percorsi a
mezzo, i viottoli
di tronchi sulla torbiera gonfia,

umidore,
forte.[100]

Tra i versi della poesia si intrecciano richiami alla Storia, agli scritti di Heidegger, alle circostanze materiali della passeggiata. La memoria avvolge ogni parola, alla quale, nell'architettura poetica, viene restituita «la dignità di Nome».[101] Abbiamo così a disposizione due differenti chiavi di lettura: il racconto del fatto storico, così come le cose sono andate, e la parola poetica, strumento per eccellenza in grado di elevarsi oltre il fatto documentato. Come alcuni interpreti ben sottolineano,[102] le reali intenzioni del poeta – l'aspettarsi una parola da Heidegger – non devono essere intese in senso superficiale. «Celan sapeva benissimo di non poter riuscire a persuadere il filosofo».[103] Solo nella realtà della poesia egli ha la possibilità di rendere l'apparente e plausibile fallimento un impossibile successo.

Nella prima strofa si può leggere l'intero percorso che Celan destina al testo poetico. L'"arnica", pianta dal fiore giallo, la stella del fiore giallo, è il fiore dell'ebreo, a indicare

---

[100] P. Celan, *Todtnauberg*, in Id., *Poesie*, cit., pp. 961-962.

[101] C. Miglio, *Cronaca di un incontro mancato*, cit., p. 217. Riportiamo a proposito le parole di Celan: «In fin dei conti le mie costruzioni verbali non sono invenzioni. Appartengono agli strati profondi del linguaggio. La mia preoccupazione? Liberarmi delle parole in quanto mere designazioni. Vorrei sentire di nuovo nelle parole i nomi delle cose» (*ibidem*, nota 15).

[102] Si fa riferimento soprattutto a J. Bollack, *Il monte della morte: il senso di un incontro tra Celan e Heidegger*, in Id., *La Grecia di nessuno. Le parole sotto il mito*, a cura di R. Saetta Cottone, Sellerio, Palermo, 2007, pp. 262-292; e a M. Baldi, *Paul Celan*, cit., pp. 186-197.

[103] M. Baldi, *Paul Celan*, cit., p. 188.

la presenza ingombrante – punto fermo di ogni poetare celaniano – del ricordo di *ciò che è stato*. Dall'altra parte, l'"eufrasia", in tedesco *Augentrost*, la consolazione degli occhi. Il percorso è così tracciato: «dalla storia rappresentata dall'arnica alla svolta veritativa dell'eufrasia».[104] Anche il "dado stellato" rappresenta una tappa del percorso: se da un lato riporta a una reale incisione situata nel pozzo adiacente alla *Hütte*, dall'altro la stella – simbolo dell'ebraismo e simbolo dell'azione umana – può lasciar sperare in un lancio di dadi che si accompagni a un differente corso degli eventi. Questa è la missione della poesia, un nuovo lancio di dadi, una svolta del respiro. Il linguaggio tipicamente heideggeriano, inquadrato nei riferimenti bucolici e domestici della quotidianità pacifica e immobile della Selva Nera, viene invaso dalla lingua celaniana.

> Ciò che mi vede fare ha un senso preciso, che forse lei non coglie; eppure, ciò che sono venuto a chiedere, accettando di bere quest'acqua, la sua, è ovvio. La risposta attesa mi sarà rifiutata, probabilmente. Lo temo proprio. Ma non dobbiamo sbagliarci in proposito: io l'avrò già ottenuta, nel corso di questa visita. Avrò trasformato il rifiuto a mio vantaggio.[105]

Il poeta risemantizza e risignifica tutti i termini di riferimento, egli è la guida, Heidegger lo segue come fosse estraneo. Il poeta si chiede quali altri nomi, quali altre personalità erano state accolte in quella stessa baita, a scrivere un pensiero in quello stesso libro degli ospiti. Celan, per suo conto, effettivamente aveva scritto nel suddetto libro: «Nel libro della *Hütte*, con lo sguardo sulla stella della fontana, con una speranza per una parola a venire nel cuore. 25 luglio 1967, Paul Celan».[106]

Il poeta farà stampare *Todtnauberg* in cinquanta copie destinate a una ristretta cerchia di persone, primo fra le quali egli sceglie proprio Heidegger. Il filosofo non risponde nemmeno a questa seconda sollecitazione, la lettera di ringraziamento risulta fredda, formalmente distaccata. Egli pare non aver compreso il gesto celaniano, l'antiparola contenuta nella poesia inviatagli. Al contrario, invita Celan a proseguire su una strada del tutto incompatibile con i suoi propositi poetici: «Che Lei all'ora data presti ascolto al

---

[104] *Ivi*, p. 190.

[105] J. Bollack, *Il monte della morte*, cit., p. 266.

[106] M. Ajazzi Mancini, *Todtnauberg*, cit., p. 20.

Linguaggio, nel quale Le si imporrà ciò che deve essere tradotto in poesia».[107] Il poeta aveva espresso al filosofo il suo desiderio, e ora nella lettera sembra che avvenga il contrario: Heidegger augura a Celan di prestare ascolto al "Linguaggio", e da qui considerare ciò che è degno di essere reso Poesia.

Molti anni dopo l'incontro, in seguito alla morte di Celan e di Heidegger, Hermann Heidegger, il figlio del filosofo, scoprirà tra i fogli lasciati dal padre quella che assomiglia molto a una risposta al poeta, questa volta sottoforma di poesia. Una poesia, mai inviata al destinatario, dal titolo *Vorwort*, *Prefazione* o, in un senso più letterale, *Parola anteriore*.[108]

Eppure
altitudine e baita,
alla fonte lo sguardo
di un pensare raccolto;
il libro sul tavolo,
testimonia la gioia degli ospiti –
tu mi hai trovato,
con pensiero anteriore rivolto alla destinazione.

Baita: per i bambini gioire di giovinezza
più tardi: richiama a casa lo struggimento
imprigionato
per noi: abitare e vagare,
rifugio di fiducia rinnovata,
baita: silenzio e mondo, fondati da te.

Quando un termine diventa
parola?

Quando è dire
– non significare

[107] M. Baldi, *Paul Celan*, cit., p. 195. Testo dalla lettera inviata da Heidegger a Celan in data 30 gennaio 1968, contenuta in G. Bevilacqua, *Letture celaniane*, Le Lettere, Firenze, 2001, p. 232.
[108] Cfr. C. Miglio, *Cronaca di un incontro mancato*, cit., p. 222.

– non designare.

Quando indicando conduce
ai luoghi
della pura appartenenza
a una consuetudine,
dove soffia
il fiato del silenzio,
e tutto si muove in armonia
verso la destinazione.[109]

Come la lettera così la poesia; Heidegger tenta di comunicare e di trasmettere una visione della poesia e dell'atto poetante che non può trovare in Celan né corrispondenza né intesa. La sua vocazione poetica consisteva nella missione di riscattare il proprio tempo dalla sua recente catastrofe, senza servirsi di una qualche meditazione o compassionevole riflessione a posteriori, ma costantemente riattualizzando l'abisso, percorrendolo fino in fondo senza compromessi, «fino al completo e inevitabile soffocamento».[110] Heidegger, dal canto suo, continua le sue esortazioni, gli consiglia di cambiare strada, aspira per il poeta un "cammino verso il Linguaggio" in tutto e per tutto alieno al presente della Storia, un linguaggio che in nessun modo corrisponde né può corrispondere alla lingua di Celan. Così, la risposta del filosofo, benché si sforzi per un qualche avvicinamento – si consideri il tentativo quasi mimetico di imitazione del ritmo celaniano –, risulta in ultima analisi inefficace. Una risposta che rimane muta, alla ricerca di un'assente armonia, di un'inesistente conciliazione. La parola di Celan – l'antiparola urlata da Lucile davanti al patibolo – «risuona per contrasto "cruda e distinta" e niente affatto armonica».[111]

---

[109] *Ivi*, pp. 222-223; tratta da G. Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992, pp. 147-148.

[110] G. Bevilacqua, *Letture celaniane*, cit., p. 236.

[111] C. Miglio, *Cronaca di un incontro mancato*, cit., p. 223.

CONCLUSIONE

La struttura di questo lavoro ha seguito, in modo abbastanza lineare, lo sviluppo della parabola produttiva di Paul Celan. Dai primi anni, segnati da un dialogo intenso con il pensiero di Theodor Adorno – che porta Celan ad abbandonare le tematiche delle sue poesie iniziali, fortemente influenzate da Rilke e dal simbolismo –, si giunge agli anni della maturità. In questa fase, il viaggio compiuto dal poeta nel tentativo di riportare alla luce una voce sommersa si trasforma progressivamente in una consapevolezza amara: nulla può più unire i sommersi al poeta-testimone che li ricerca. Solo la morte può, in definitiva, favorire l'unione eterna tra Celan e l'abisso.

In questo ultimo periodo, inoltre, i pochi incontri con Martin Heidegger sembrano condensare anni di meditazione profondissima sulle rispettive opere, e di maturata stima per le reciproche personalità. Tuttavia, nonostante l'intensità di tale relazione intellettuale, l'incontro si configura come un confronto tra due pensatori intransigenti, entrambi non disponibili a scendere a compromessi, il che impedisce il raggiungimento di una comunicazione autenticamente condivisa. Celan, oramai negli ultimi anni della sua vita, ha decretato il fallimento di ogni slancio verso il passato, di ogni tentativo di riconnessione con le proprie origini perdute, di ogni ricerca di senso. Tutto appare, infine, irrimediabilmente oscuro e illeggibile:

Illeggibilità di questo
mondo. Tutto doppio.

Gli orologi poderosi
danno ragione all'ora spaccata,
rauchi.

Incastrato nel più profondo di te,
tu smonti da te stesso
per sempre.[1]

La fatica di Celan, nel relazionarsi con una realtà che percepisce sempre più ostile, a differenza del mondo dei morti che inizia a richiamarlo a sé, ci consegna l'immagine di un poeta errante in terra straniera, ormai prossimo a un ricongiungimento definitivo – che

[1] P. Celan, *Illeggibilità*, in Id., *Poesie*, cit., p. 1109.

effettivamente avviene tra l'aprile e il maggio del 1970. Ci resta così nient'altro che la sensazione di un ultimo, profondo tradimento commesso da parte della cultura tutta a danno di un uomo «fiducioso e innocente», che aveva osato tutto, nella scrittura, per andare oltre la disperazione assoluta – pur senza poterlo davvero ammettere – e che ne è infine rimasto sopraffatto. Ci rimane l'amara consapevolezza di una frattura nel cuore della cultura tedesca, e forse europea, che purtroppo ancora oggi, in un'epoca che tenta faticosamente di ristabilire una nuova convivenza tra gli esseri umani, proietta senza sosta le tracce inconsumabili di un'ombra.[2]

[2] Cfr. A. Zanzotto, *Per Paul Celan*, cit., p. 148.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Theodor W. Adorno citate e di riferimento (in ordine cronologico):

Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 1947 (con M. Horkheimer), trad. it. di L. Vinci, *Dialettica dell'illuminismo. Frammenti filosofici*, Einaudi, Torino, 1966.

Kulturkritik und Gesellschaft, 1951, trad. it. di C. Mainoldi, *Critica della cultura e società*, in T. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1972, pp. 3-22.

Minima moralia. Reflexionen aus dem Beschädigten Leben, 1951, trad. it. di R. Solmi, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino, 2015.

Arnold Schönberg 1874-1951, 1952, trad. it. di G. Manzoni, *Arnold Schönberg 1874-1951*, in T. W. Adorno, *Prismi*, cit., pp. 145-174.

Die Wunde Heine, 1956, trad. it. di E. De Angelis, *La ferita Heine*, in T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 90-95.

Rede über Lyrik und Gesellschaft, 1957, trad. it. di E. De Angelis, *Discorso su lirica e società*, in T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pp. 46-64.

Versuch, das Endspiel zu Verstehen, 1961, trad. it. di G. Manzoni, *Tentativo di capire il 'Finale di partita'*, in T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pp. 267-308.

Zur Dialektik des Engagements, 1962, trad. it. di E. De Angelis, *Impegno*, in T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 89-110.

Jene zwanziger Jahre, 1962, in "Merkur", 16, 1, 1962, pp. 46-51.

Jargon der Eigentlichkeit, 1964, trad. it. di P. Lauro, *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca*, introduzione di R. Bodei, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

Negative Dialektik, 1966, trad. it. di P. Lauro, *Dialettica negativa*, introduzione e cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino, 2004.

Ist die Kunst heiter?, 1967, trad. it. di E. De Angelis, *È serena l'arte?*, in T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pp. 273-280.

Die Kunst und die Künste, 1967, trad. it. di E. Franchetti, *L'arte e le arti*, in T. W. Adorno, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Mimesis, Milano-Udine, 2011, pp. 169-193.

Ästhetische Theorie, 1970, trad. it. di G. Matteucci, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino, 2009.

Metaphysik. Begriff und Probleme, 1998, trad. it. di L. Garzone, *Metafisica. Concetto e problemi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino, 2006.

T. W. Adorno-T. Mann, Briefwechsel 1943-1955, 2002, trad. it. di C. Mainoldi, *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*, Archinto, Milano, 2003.

T. W. Adorno-P. Celan, Briefwechsel 1960-1968, 2003, trad. it. di R. Di Vanni, *Solo, con me stesso e le mie poesie. Lettere 1960-1968*, a cura di J. Seng, Archinto, Milano, 2011.

Opere di Martin Heidegger citate e di riferimento (in ordine cronologico):

Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935-1936, trad. it. di P. Chiodi, *L'origine dell'opera d'arte*, in M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze, 1968, pp. 3-69.

Hölderlin und das Wesen der Dichtung, 1936, trad. it. di L. Amoroso, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, a cura di F.-W. von Herrmann, ed. it. a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano, 1988, pp. 39-58.

Platons Lehre von der Wahrheit, 1942, trad. it. di F. Volpi, *La dottrina platonica della verità*, in M. Heidegger, *Segnavia*, a cura di F.-W. von Herrmann, ed. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano, 2008, pp. 159-192.

Vom Wesen der Wahrheit, 1943, trad. it. di F. Volpi, *Dell'essenza della verità*, in M. Heidegger, *Segnavia*, cit., pp. 133-157.

Wozu Dichter?, 1946, trad. it. di P. Chiodi, *Perché i poeti?*, in M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit., pp. 248-297.

Der Spruch des Anaximander, 1946, trad. it. di P. Chiodi, *Il detto di Anassimandro*, in M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit., pp. 299-348.

Brief über den 'Humanismus', 1947, trad. it. di F. Volpi, *Lettera sull'«umanismo»*, in M. Heidegger, *Segnavia*, cit., pp. 267-315.

Die Sprache, 1950, trad. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, *Il linguaggio*, in M. Heidegger, *In cammino verso il Linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano, 1990, pp. 27- 44.

Die Frage nach der Technik, 1953, trad. it. di G. Vattimo, *La questione della tecnica*, in M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, 1991, pp. 5-27.

Was ist das – die Philosophie?, 1956, trad. it. di C. Angelino, *Che cos'è la filosofia?*, Il melangolo, Genova, 1997.

Das Wesen der Sprache, 1957, trad. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, *L'essenza del linguaggio*, in M. Heidegger, *In cammino verso il Linguaggio*, cit., pp. 127-170.

Opere di Paul Celan citate e di riferimento (in ordine cronologico):

Der Sand aus den Urnen, 1948, trad. it. di D. Borso, *La sabbia delle urne*, a cura di D. Borso, Einaudi, Torino, 2016.

Mohn und Gedächtnis, 1952, trad. it. di G. Bevilacqua, *Papavero e memoria*, in P. Celan, *Poesie*, a cura e con un saggio di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano, 1998, pp. 3-131.

Von Schwelle zu Schwelle, 1955, trad. it. di G. Bevilacqua, *Di soglia in soglia*, in P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 133-243.

Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, 1958, trad. it. di G. Bevilacqua, *Allocuzione. In occasione del conferimento del Premio letterario della Libera Città Anseatica di Brema*, in P. Celan, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino, 2008, pp. 34-36.

Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958), 1958, trad. it. di G. Bevilacqua, *Risposta a un questionario della libreria Flinker. Parigi (1958),* in P. Celan, *La verità della poesia*, cit., pp. 37-38.

Sprachgitter, 1959, trad. it. di G. Bevilacqua, *Grata di parole*, in P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 245-345.

Gespräch im Gebirg, 1959, trad. it. di G. Bevilacqua, *Conversazione nella montagna*, in P. Celan, *La verità della poesia*, cit., pp. 42-46.

P. Celan-P. Szondi, Briefwechsel, 1959-1970, trad. it. di L. Guerreschi, *Tra l'oro e l'oblio. Lettere 1958-1970*, a cura di C. König, Neri Pozza, Vicenza, 2023.

Brief an Hans Bender, 1960, trad. it. di G. Bevilacqua, *Lettera a Hans Bender*, in P. Celan, *La verità della poesia*, cit., pp. 57-58.

Der Meridian. Rede anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, Darmstadt am 22 Oktober 1960, 1960, trad. it. di G. Bevilacqua, *Il meridiano. Discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner. Darmstadt, 22 ottobre 1960*, in P. Celan, *La verità della poesia*, cit., pp. 3-22.

Die Niemandrose, 1963, trad. it. di G. Bevilacqua, *La rosa di nessuno*, in P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 347-505.

Atemwende, 1967, trad. it. di G. Bevilacqua, *Svolta del respiro*, in P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 507-687.

Fadensonnen, 1968, trad. it. di G. Bevilacqua, *Filamenti di sole*, in P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 689-913.

Lichtzwang, 1970, trad. it. di G. Bevilacqua, *Luce coatta*, in P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 915-1093.

Schneepart, 1971, trad. it. di G. Bevilacqua, *Parte di neve*, in P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 1095-1249.

P. Celan-N. Sachs, Briefwechsel, 1993, trad. it. di A. Ruchat, *Corrispondenza*, a cura di B. Wiedemann, ed. it. a cura di A. Ruchat, Giuntina, Firenze, 2017.

«Mikrolithen sinds, Steinchen». Die Prosa aus dem Nachlaß, 2005, trad. it. di D. Borso, *Microliti*, a cura di D. Borso, Emanuela Zandonai Editore, Milano, 2010.

P. Celan-I. Bachmann, Herzzeit. Briefwechsel, 2008, trad. it. di F. Maione, *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, a cura di B. Badiou, H. Höller, A. Stoll e B. Wiedemann, ed. it. a cura di F. Maione, Nottetempo, Roma, 2010.

<u>Saggi e studi su Adorno e Celan citati e di riferimento (in ordine alfabetico):</u>

DI CESARE, D. *Celan e Adorno, la poesia dopo Auschwitz*, in C. Sandrin (a cura di), *L'acuto del presente. Poesie e poetiche a metà del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009, pp. 33-46.

FONTANA, F. M. *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz. Il "verdetto" di Adorno e la risposta di Celan,* Mimesis, Milano-Udine, 2012.

GNANI, P. *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, Giuntina, Firenze, 2010.

SENG, J. *«L'autentico messaggio in bottiglia». Sul rapporto tra Theodor W. Adorno e Paul Celan*, in T. W. Adorno-P. Celan, *Solo, con me stesso e le mie poesie. Lettere 1960-1968*, a cura di J. Seng, Archinto, Milano, 2011, pp. 5-35.

Saggi e studi su Heidegger e Celan citati e di riferimento (in ordine alfabetico):

AJAZZI MANCINI, M. *Todtnauberg. Una riga magnificamente indecifrabile*, in Id. (a cura di), *Celan e Heidegger. Una riga magnificamente indecifrabile… Todtnauberg cinquant'anni dopo*, Edizioni Press & Archeos, Firenze, 2017, pp. 19-101.

BAUMANN, G. *Quello che Heidegger non disse mai a Celan*, trad. it. di C. Miglio, in "Micromega", 1997/4, pp. 223-236.

BOLLACK, J *Il monte della morte: il senso di un incontro tra Celan e Heidegger*, in Id., *La Grecia di nessuno. Le parole sotto il mito*, a cura di R. Saetta Cottone, Sellerio, Palermo, 2007, pp. 262-292.

DARSIÈ, L. *Il grido e il silenzio. Un in-contro fra Celan e Heidegger*, prefazione di M. Marassi, Mimesis, Milano-Udine, 2013.

DUQUE, F.-VITIELLO, V. *Celan Heidegger*, Mimesis, Milano-Udine, 2011.

MIGLIO, C. *Cronaca di un incontro mancato*, in "Micromega", 1997/4, pp. 213-223.

MORONCINI, B. *Mondo e senso. Heidegger e Celan*, Cronopio, Napoli, 1998.

PORCEDDU CILIONE, P. A. *Heidegger e Celan*, in "Paradosso", 2022/1, pp. 219-231.

Saggi e studi su Adorno citati e di riferimento (in ordine alfabetico):

BODEI, R. *Introduzione: Segni di distinzione*, in T. W. Adorno, *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca*, a cura di P. Lauro, introduzione di R. Bodei, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, pp. VII-LIV.

DI GIACOMO, G. *Adorno: arte ed estetica dopo Auschwitz*, in M. Failla (a cura di), *La dialettica negativa di Adorno. Categorie e contesti*, Manifestolibri, Roma, 2008, pp. 195-207.

MÜLLER-DOOHM, S. *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, trad. it. di B. Agnese, Carocci, Roma, 2003.

PETRUCCIANI, S. *Adorno, ovvero del pensare aperto*, in T. W. Adorno, *Metafisica*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino, 2006, pp. IX-XXVII.

TRAVERSO, E. *L'imperativo categorico di Adorno*, in Id., *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, il Mulino, Bologna, 2004, pp. 109-130.

WIGGERSHAUS, R. *Arte e trauma. L'estetica di Adorno e il secolo degli estremi*, trad. it. di S. Mele, in "Nuova Corrente", 1998/45, pp. 267-286.

Saggi e studi su Martin Heidegger citati e di riferimento (in ordine alfabetico):

AMOROSO, L. *Arte, poesia e linguaggio*, in F. Volpi (a cura di), *Guida a Heidegger. Ermeneutica, Fenomenologia, Esistenzialismo, Ontologia, Teologia, Estetica, Etica, Tecnica, Nichilismo*, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 199-223.

CATTANEO, F.
GIACOMELLI, A.
MARAFIOTI, R. M. *Introduzione. Heidegger e i poeti*, in "Paradosso", 2022/1, pp. 9-15.

GURISATTI, G. *Arte (Benjamin e Heidegger)*, in Id., *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata, 2010, pp. 227-282.

GURISATTI, G. *La parola inquietante. Eto-logia del poeta in Martin Heidegger*, in "Paradosso", 2022/1, pp. 23-38.

VOLPI, F. *Vita e opere*, in Id. (a cura di), *Guida a Heidegger*, cit., pp. 3-56.

Saggi e studi su Paul Celan citati e di riferimento (in ordine alfabetico):

AJAZZI MANCINI, M. *Ultimi a parlare. Maurice Blanchot e Paul Celan*, in M. Blanchot, *L'ultimo a parlare*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2019, pp. 57-157.

BACHMANN, I. *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, trad. it. di V. Perretta, a cura di R. Colorni, Adelphi, Milano, 1993.

BALDI, M. *Paul Celan. Una monografia filosofica*, Carocci, Roma, 2013.

BEVILACQUA, G. *Eros – Nostos – Thanatos: la parabola di Paul Celan*, in P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano, 1998, pp. IX-CXXX.

BEVILACQUA, G. *Letture celaniane*, Le Lettere, Firenze, 2001.

BEVILACQUA, G. *Introduzione*, in P. Celan, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino, 2008, pp. VII-XXXV.

CAMERA, F. *Dall'io all'altro. Lévinas lettore di Celan*, in M. Baldi-F. Desideri (a cura di), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*, Firenze University Press, Firenze, 2008, pp. 47-63.

CHALFEN, I. *Paul Celan. Biografia della giovinezza*, trad. it. di A. Luise, Giuntina, Firenze, 2008.

DE VILLA, M. *"Voci dal viottolo d'ortiche. Vieni, sulle mani, fino a noi": Czernowitz tra realtà e scrittura*, in

"Prospero. Rivista di Letterature e Culture straniere", 2012/17, pp. 147-175.

FURLANI, S. *Riflessività e storia: semplice e complesso nel primo Celan*, in "Annali di studi religiosi", 2006/7, pp. 193-226.

MIGLIO, C. *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata, 2005.

STEINER, G. *La poesia del pensiero. Dall'ellenismo a Paul Celan*, trad. it. di F. Conte e R. Benvenuto, Garzanti, Milano, 2012.

SZONDI, P. *Lettura di «Stretto». Saggio sulla poesia di Paul Celan*, in Id., *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, trad. it. di G. A. Schiaffino, Gallio, Ferrara, 1990, pp. 11-67.

TRAVERSO, E. *Scrivere poesie dopo Auschwitz: Paul Celan*, in Id., *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, il Mulino, Bologna, 2004, pp. 137-162.

ZANZOTTO, A. *Per Paul Celan*, in P. Celan, *Poesie sparse pubblicate in vita*, a cura di D. Borso, Nottetempo, Milano, 2011.

Altre opere citate e di riferimento (in ordine cronologico):

BÜCHNER, G. *Lenz*, a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano, 1989.

HÖLDERLIN, F. *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano, 1977.

NIETZSCHE, F. *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, trad. it. di M. Montinari, Adelphi, Milano, 1976.

KAFKA, F. *La gita in montagna*, in Id., *Racconti*, trad. it. di G. Zampa, SE, Milano, 2013, p. 26.

BUBER, M. *Daniel. Cinque dialoghi estatici*, trad. it. di F. Albertini, Giuntina, Firenze, 2003.

BENJAMIN, W. *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, trad. it. di E. Ganni, in *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. VII, (*Scritti 1938-1940*), a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, 2006, pp. 101-178.

BENJAMIN, W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [seconda stesura]*, trad. it. di E. Filippini, in *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. VII, cit., pp. 300-331.

BENJAMIN, W. *Sul concetto di storia*, trad. it. di G. Bonola e M. Ranchetti, in *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. VII, cit., pp. 483-493.

KLEMPERER, V. *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, trad. it. di P. Buscaglione Candela, Giuntina, Firenze, 2008.

SARTRE, J.-P. *Che cos'è la letteratura?*, a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano, 1976.

CIORAN, E. *Quaderni 1957-1972*, trad. it. di T. Turolla, Adelphi, Milano, 2001.

BACHMANN, I. *Malina*, trad. it. di M. G. Manucci, Adelphi, Milano, 1973.

BLANCHOT, M. *L'ultimo a parlare*, a cura di M. Ajazzi Mancini, Orthotes, Napoli-Salerno, 2019.

WIESEL, E. *Perorazione per i sopravvissuti*, in Id., *Un ebreo oggi. Racconti, saggi, dialoghi*, trad. it. di L. Bianchi, Morcelliana, Brescia, 1985.

WIESEL, E. *Parole di straniero*, trad. it. di O. Miani, Spirali, Milano, 1986.

SEMPRÚN, J.-WIESEL, E. *Tacere è impossibile. Dialogo sull'olocausto*, trad. it. di F. Mainardi, Guanda, Parma, 1996.

SEBALD, W. G. *Storia naturale della distruzione*, trad. it. di A. Vigliani, Adelphi, Milano, 2004.

GRASS, G. *Continua alla prossima puntata…*, trad. it. di B. D'Andò, in Id. *Scrivere dopo Auschwitz. Scritti e interviste*, Datanews, Roma, 2006, pp. 7-33.

GRASS, G. *Sbucciando la cipolla*, trad. it. di C. Groff, Einaudi, Torino, 2007.

RINGRAZIAMENTI

Volgendo all'indietro lo sguardo, agli anni che, pur passati, rimangono fissi nella memoria, mi rendo sempre più consapevole che quanto di positivo c'è stato assume ricchezza di senso *solo* se si tiene ben presente un particolare forse scontato ma fondamentale: accanto al sottoscritto, in tutti i momenti più significativi, ci sono sempre state altre persone. Loro accanto a me, io accanto a loro, da solo, io, non ho *mai* combinato niente. Desidero dunque sfruttare questa occasione per tentare di esprimere in poche parole la mia più sentita riconoscenza – in qualche modo fare i conti con questa considerevole fortuna.

Desidero innanzitutto ringraziare il professor Giovanni Gurisatti, relatore di questa tesi, per avermi seguito in questo percorso con competenza e comprensione: mi sono sentito completamente libero e sicuro a un tempo, e di questo gli sono grato.

Inoltre, desidero ringraziare la professoressa Roberta Malagoli e i professori Pierpaolo Cesaroni e Giacomo Gambaro, perché, sebbene in modi differenti, mi hanno trasmesso la loro passione e mi hanno offerto sinceri esempi di umanità e di apertura al dialogo.

Desidero ringraziare il professor Matteo Lazzaro, che per primo ha indirizzato con cura i miei occhi in direzione della flebile e nascosta luce della filosofia, e senza il quale probabilmente le traiettorie del futuro non si sarebbero sviluppate in questa direzione.

Desidero poi ringraziare le mie amiche e i miei amici, poiché io sono, agisco, mi muovo, unicamente se loro sono con me, unicamente se *siamo*. In particolare, desidero ringraziare Auri, Bezz, Bisa, e Piero – gli anni che ci legano, il vederci crescere a stretto contatto e il Gran Consiglio che tiene le fila del discorso –; Elenù, Lucetta e Samuelsen – la confidenza rinnovata, la profonda e naturale connessione e la maturata consapevolezza di potersi fidare –; e ancora Andre, Alis, Chiaretta, Ele, Fla, Giamma, Gio, Giulia, Lauretta, Mavi, Nicolino, Pigi, Riki, Spippi, Tilde, Tommasiello – le braccia aperte e le parole che schiariscono e rassicurano, la possibilità di sorridere e la necessaria cura dal mondo.

Infine, desidero ringraziare la mia famiglia, le persone al fianco delle quali sono nato e cresciuto, confrontandomi, ispirandomi, relazionandomi. Desidero ringraziare mio zio Puppi – il clima di festa, la montagna e i funghi, la complicità per definizione ininterrotta –; mia nonna Maria – l'attesa piena di speranza per un tempo migliore, la mano sugli occhi prima del sonno, la forza di centomila persone; mia sorella Giada – la dignità di essere fratelli, il nostro Ormai-non-più divenuto Pur-sempre, la nostra misteriosa e inspiegabile intesa. A queste ultime, e a mia madre Elena, è dedicato questo lavoro.