



collana diretta da

Matteo Iacovella, Camilla Miglio

comitato scientifico

Lorella Bosco (Università di Bari), Margherita Carbonaro, Paola Capriolo, Paola Del Zoppo (Università di Urbino Carlo Bo), Hermann Dorowin (Università di Perugia), Arno Dusini (Universität Wien), Giulia A. Disanto (Università del Salento), Alessandro Fambrini (Università di Pisa), Francesco Fiorentino (Università Roma Tre), Gabriele Guerra (Università di Roma La Sapienza), Franz Haas (Università di Milano Statale), Helena Janeczek, Arturo Larcari (Università di Verona), Giuliano Lozzi (Università di Tor Vergata), Gabriella Pelloni (Università di Verona), Lucia Perrone Capano (Università di Foggia), Elena Polledri (Università di Udine), Theresia Prammer, Marco Rispoli (Università di Padova), Francesco Rossi (Università di Pisa), Giovanni Sampaolo (Università Roma Tre), Isolde Schiffermüller (Università di Verona), Rita Svandrlík (Università di Firenze), Amelia Valtolina (Università di Bergamo)

comitato di redazione

Daniela Allocca, Stefano Apostolo, Erika Capovilla, Stefania De Lucia, Flavia Di Battista, Maria Diletta Giordano, Lorenzo Licciardi, Beatrice Occhini, Jelena Reinhardt, Federica Rocchi, Marta Vero

Miriam Miscoli

Vasi comunicanti

Studio di una figura poetologica celaniana



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Opera pubblicata con il sostegno della "Faculté des Lettres de Sorbonne Université"

© Copyright 2025

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677428-6

ISSN 3034-9664

Introduzione

DA UN RECIPIENTE ALL'ALTRO

«Lassen Sie mich heute von heiteren Dingen sprechen als neulich, von etwas aus dem Bereich der kommunizierenden Röhren, von etwas 'Meridianhaftem', wie Gisèle und ich es nennen»¹

Lettera del 12.03.1962 ad Alfred Margul Sperber, pubblicata in: «Neue Literatur» 7 (1975), 57s.

«Das Gedicht ist, auf eine ihm eigene Weise, besetzbar»²
TCAM 140.

«Wechselseitige Besetzbarkeit, Rezeptivität des Gedichts»

«wechselseitige Besetzbarkeit (doppelte Vakanz)»³
TCAM 135.

«Gedicht ⇔ ---»⁴
TCAM 144.

Per quale motivo compaiono tanto spesso figure di recipienti nelle poesie di Celan? Che differenza c'è tra "urna" e "brocca", "calice", e "anfora", "orcio" e "canopo"? Qual è la pertinenza di tali oggetti in relazione alla poesia, alla letteratura? E soprattutto: è lecito porsi queste domande? Muovendosi tra un interrogativo ingenuo e le esigenze metodologiche della *Literaturwissenschaft*, il presente studio si propone di esplorare quella che potrebbe dirsi, con una formulazione di Andrea Pinotti, la "questione della brocca"⁵ nell'opera poetica e poetologica di Paul Celan. La nostra indagine si svilupperà entro il campo della filologia, aprendosi al dialogo con le conti-

¹ «Lasciate che oggi vi parli di cose più leggere rispetto all'ultima volta, di qualcosa che appartiene al campo dei vasi comunicanti, di qualcosa di 'meridiano', come lo chiamiamo Gisèle ed io». Le traduzioni in italiano, salvo diversa indicazione, sono a cura di chi scrive.

² «La poesia è, in un modo che le è proprio, occupabile».

³ «Occupabilità reciproca, ricettività della poesia»; «occupabilità reciproca (doppia vacanza)».

⁴ «Poesia ⇔ ---».

⁵ In una raccolta di saggi sul tema, Andrea Pinotti indaga la fascinazione fenomenologica per l'oggetto-brocca da parte di alcuni tra i maggiori filosofi del Novecento: *La questione della brocca*. G. Simmel, E. Bloch, M. Heidegger, T.W. Adorno, Mimesis, Milano 2007.

gue *Kulturwissenschaften* – dall’antropologia culturale alla filosofia, dalla storia antica alla storia dell’arte – e manterrà come fulcro interpretativo la specificità formale e semantica del singolo *Gedicht*. L’approccio scelto coniugherà l’impiego degli strumenti della critica celaniana – tra le più articolate e dibattute del secondo Novecento – con un’attenzione particolare al valore allusivo di forme e parole, di oggetti archetipici che hanno nutrito, durante l’arco di un’intera esistenza, l’ispirazione poetica. Per cominciare, prenderemo in esame il sostrato linguistico ed etimologico delle principali denominazioni del “recipiente” nelle lingue conosciute da Celan, seguendo una pista storico-lessicale ispirata alle pratiche di consultazione e riflessione etimologica cui lo stesso poeta si dedicava. Gli etimi rinviano a costellazioni semantiche che implicano gesti di trasmissione e di offerta, di passaggi e di mani tese, di ascolto corporeo e di (in) comprensione, di perdita del senno, di espressione delle emozioni, di vita che scorre e di morte, della precarietà costitutiva dell’esistenza umana.

Iniziamo col tedesco: la radice *fassen*, da cui deriva la parola *Gefäß* (recipiente), designa le azioni del prendere con le mani e col corpo (afferrare, pigliare, abbrancare, addentare), del contenere, del comprendere e del capire. Nella sua forma riflessiva, *sich fassen*, che significa recuperare l’autocontrollo, il dominio di sé, il verbo acquista la plasticità di un contenimento in vaso: etimologicamente imparentato con *Faß* (vaso, botte, fusto), il significato originale di *fassen* comprende, infatti, anche il senso del rivestimento attorno a un recipiente e del versamento in un contenitore (*in ein Gefäß füllen, gießen, umbüllen, bekleiden*), il che si conserva ancora oggi in alcune parole derivate e *Komposita*, come gli aggettivi *faßlich* e *faßbar* (ben comprensibile, facile da ricordare, orecchiabile, concreto); *unfaßlich* e *unfaßbar*, che designano ciò che oltrepassa la capacità di comprensione, ciò che è incredibile e assurdo (*das geistige Fassungsvermögen übersteigend, absurd*); e *gefaßt* (interiormente predisposto, controllato, imperturbato). La parola *Faß* permane, inoltre, nel sostantivo *Fassung* che significa montatura, cornice, versione, stesura e anche compostezza, contegno (*Umräumung, Vorlage, Version, Selbstbeherrschung*) e nell’aggettivo *fassungslos*, che significa sconcertato, fuori di sé (*bestürzt, außer sich*)⁶.

Il verbo *fassen* dice il paradosso del contenimento e della comprensione, mostra la dialettica tra interno ed esterno, evidenzia il limite oltre il quale si manifesta tutto ciò che è incontrollabile e inconcepibile, come un profondo patimento o una gioia estrema. Usato come base per la formazione di molti verbi composti, *fassen* appare, inoltre, in *abfassen*: redigere, stilare, concepire (*in Schriftform bringen, konzipieren*), ma anche captare, fermare (*abfangen, festnehmen*), mettere per iscritto; in *befassen*: occupare e consolidare, assicurare (*besetzen, befestigen*) e, più tardi, anche: cogliere con le mani, cingere, circondare, abbracciare, comprendere, incorporare (*mit den Händen begreifen, umfassen, einschließen, erfassen*), usato oggi prevalentemente nel-

⁶ Cfr. “fassen”, in *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/fassen>>; ultimo accesso: 20.09.2023.

la forma riflessiva *sich mit etw. befassen*, col significato di “occuparsi di”. Esiste, poi, *erfassen*: comprendere, registrare (*ergreifen, begreifen, registrieren*); *einfassen*: circondare, accerchiare, bordare (*umgeben, umschließen, einfüllen*), *umfassen*: cingere con le braccia, includere (*mit den Armen umfassen, einschließen*), da cui *umfassend*: vasto, complessivo, di ampia portata (*weitreichend, universal*). Infine, si ha *verfassen*, che significa comporre, scrivere un testo (*einen Text entwerfen und niederschreiben*), ma anche (a partire da Lutero e sulla base del latino *concipere*): riunire, ordinare, concepire, esprimere in una determinata formula, presentare⁷.

Nelle lingue romanze, i lemmi *recipiente* (ital.), *réipient* (fran.), *recipiente* (spagn.), *recipiente* (port.), *recipient* (rom.), sono derivati dal latino *rēcipiens -entis*, forma sostantivata del participio presente di *rēcipiō, -is* (da cui derivano anche l'inglese *receptacle*, il francese *réceptacle*, l'italiano *ricettacolo*, etc.) che nell'antichità poteva assumere i significati di: ricevere, accogliere, accettare, ritirare, riprendere, recuperare, riacquistare, conquistare, ammettere, permettere, accettare un incarico, impegnarsi a, assicurare, salvare, mettere al sicuro⁸. *Rēcipiō, -is* è a sua volta un derivato di *cāpiō, -is*: prendere, afferrare, ottenere, ma anche conquistare, espugnare, occupare un luogo, catturare, comprendere, capire, scegliere, sedurre, attrarre, provare, sentire, sopportare, avere capacità, contenere in sé, fare prigioniero⁹. Con l'aggiunta del prefisso iterativo *re-*, il verbo è poi giunto a designare l'azione concreta, oppure figurata, della ripresa e della ripetizione (sul modello di riascoltare, rivedere, ripetere), del ritorno a uno stato anteriore (come risanare, ricuperare), di intensificazione (riempire, riunire, ridestare, rassodare, rassettare, risaputo), e di reciprocità (ricambiare)¹⁰.

Nel diciassettesimo secolo è attestato in tedesco *rezipieren*, da *recipĕre* (*receptum*; che nei secoli si è caricato anche del senso di “immettere in sé”, “prendere” un medicinale), col significato di recepire, accogliere, accettare, appropriarsi di (detto di patrimonio intellettuale straniero); da cui *Rezipient*: destinatario di un'informazione, di un messaggio, di un'opera d'arte, e quindi lettore, uditore, osservatore¹¹. Un *Rezipient* in tedesco è un individuo che partecipa attivamente alla comunicazione: esso capta messaggi e segnali, li cattura, li prende e li comprende, li rende propri, li sposta materialmente da un luogo all'altro, come da un “recipiente” a un altro, e da fuori a

⁷ Cfr. “fassen”, in *Ibidem* e “verfassen”, in *DWDS*, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/verfassen>>, ultimo accesso: 22.09.2023.

⁸ Cfr. “rēcipiō” in *Dizionario Latino Olivetti (online)*, a cura di Enrico Olivetti, ed. 2003-2026, <<https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php?parola=recipio>>; ultimo accesso: 10.09.2023.

⁹ “Cāpiō”, in *Dizionario Olivetti*, <<https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php?lemma=CAPIO200>>; ultimo accesso: 10.09.2023.

¹⁰ Sul valore della particella *ri-* nella formazione delle parole, cfr. Giovanni NENCIONI, *La Crusca per voi*, 4 (1992), p. 1-2, <https://nencioni.sns.it/fileadmin/template/allegati/QuesitiRisposte/1992_04/1992_4_Risposta_5.pdf>, ultimo accesso: 23.09.2023.

¹¹ Cfr. “rezipieren” in *DWDS*, <<https://www.dwds.de/wb/rezipieren>>; ultimo accesso: 17.01.2023.

dentro. Il tedesco *Gefäß* (composto dal prefisso collettivo *ge-* anteposto al verbo *fassen*) designa, invece, un oggetto concreto, un contenitore o una ciotola, un recipiente per mangiare o per bere ed è usato per indicare, più generalmente, le suppellettili e il vasellame, i vestiti, gli ornamenti o un corredo (oggetti con funzione avviluppante, ricoprente). Accanto a questi, esistono poi i significati di “vena” (*Blutgefäß*) e “stame” (*Staubgefäß*). *Căpăre* e *fassen*, radici morfologiche di *recipiente* e *Gefäß*, condividono il medesimo spettro semantico nei significati di: afferrare con la mano, prendere, contenere, accogliere, interiorizzare, introiettare, comprendere, capire.

Spostandoci più a est, troviamo in russo *сосуд* (*sosúd*), che vuol dire recipiente, vaso, contenitore. Il termine, attestato in forme simili anche nelle altre lingue slave (bulgaro *съсѹдъ*, *съд*, serbo *суд*, sloveno *sôd*, ceco *sud*, polacco *sąd*), deriva dalle forme protoslave **съ-* (buono) e **судъ* (corte di giustizia, tribunale, verdetto, giudizio) che, attraverso la forma dell’antico slavo orientale *съсудъ*, sono poi confluite nel russo moderno in *сосуд*, che oltre a “recipiente”, designa anche, come il tedesco *Gefäß* e l’inglese *vessel*, un “vaso sanguigno”¹². Dalla sponda delle lingue semitiche, troviamo, invece, nell’ebraico classico יֵלֶךְ (*k’liy*), che designa un generico recipiente, un contenitore, uno strumento e anche, come *vessel* e il francese *vaisseau*, una barca (dal latino *vasculum*, diminutivo di *vas*, “vaso”, divenuto, poi, nel latino medievale *vascellum*, “nave”)¹³. *K’liy* è il termine che designa, inoltre, nella tradizione cabalistica, il principio femminile che accoglie quello maschile רֵוָא (*obr*) e, al plurale מֵיִלִּים (*kelim*), la parola si trova nel mito luriano della “rottura dei recipienti”, מֵיִלְכָה תְּרִיבָשׁ (*Shevirat ha-Kelim*), nonché nel titolo del primo trattato delle Tohorot (*Kelim*), raccolte nella Mishnah (la Torah Orale), dove sono riunite le norme per la purificazione rituale dei recipienti¹⁴. Un altro termine interessante dell’ebraico, già presente in Geremia 19,1 è קִיבּוּק (*baqbuq*), che significa recipiente di terracotta, brocca – oggi anche “bottiglia” – e deriva dal verbo עָקַב (*bq’*), che vuol dire spaccare, crepare, rompere e invadere, penetrare. La parola “recipiente” nella lingua del Tanakh porta, dunque, con sé il germe della distruzione, il destino del fragile contenitore che designa e che, proprio nei Testi Sacri, è spesso paragonato all’uomo, come strumento effimero nelle mani di Dio¹⁵.

Tornando a Celan, e addentrandoci nelle sue poesie complesse e linguistica-

¹² Cfr. “сосуд” nel Dizionario etimologico della lingua russa di Max Julius Friedrich Vasmer, *Ėtimologičeskij slovar’ russkogo ázyka*, 4 voll., Progress, Moskva 1986, col. I, p. 728 e “vessel” in *Online Etymology Dictionary*, <<https://www.etymonline.com/word/vessel>>, ultimo accesso: 23.09.2023.

¹³ Cfr. יֵלֶךְ (*k’liy*), in G. Johannes Botterweck, Helmer Ringgren, Heinz-Josef Fabry, *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament*, Bd. 4, Kohlhammer, Stuttgart 1982-1984, p. 1579.

¹⁴ Cfr. “tohorot”, in *Jewish Virtual Library – a Project of AICE*, <<https://www.jewishvirtual-library.org/tohorot>>, ultimo accesso: 23.09.2023. Sul mito della “rottura dei recipienti” cfr. *infra*, “Capitolo III”.

¹⁵ Cfr. קִיבּוּק “baqbuq” e עָקַב “bq’” in David J.A. Clines, *The Dictionary of Classical Hebrew*, 8 voll., Sheffield Academic Press, Sheffield 1993-2016, vol. II (1995), p. 248s. Ringrazio Stefano Franchini per questo prezioso suggerimento. I passi biblici in cui appare la metafora dell’uomo come “vaso d’argilla” sono citati più avanti nel presente studio: cfr. *infra*, p. 124 n379 e p. 179 n531.

mente stratificate, sarà necessario custodire nella memoria queste parole, che risuonavano nella coscienza poliglotta del poeta – una coscienza forgiata nella culla multiculturale della Bucovina d'anteguerra, che rimase viva durante la sua intera carriera, alimentata dall'uso quotidiano e dal ricordo, dagli incontri e dalle relazioni umane, dalla pratica della traduzione, dal suo giudaismo “del cuore”, rinnovato negli anni, dalle letture e dai dialoghi ininterrotti con i cari estinti. Prima di procedere con le letture vere e proprie, ricostruiremo, nei paragrafi che seguono, i punti nevralgici della filologia celaniana, dalle sue origini sino agli sviluppi più recenti, interrogandoci criticamente sulla possibilità di studiare le immagini e le parole del poeta all'interno dei loro habitat con-testuali, e non come singoli fenomeni sganciati dalla storicità dell'enunciazione. Una volta chiarita l'impostazione metodologica, illustreremo infine la struttura del presente lavoro, passando dalle *figure* ai testi, che torneranno a chiederci, ogni volta *in nuce*, il perché dei recipienti.

La filologia celaniana e la questione del mot isolé

A circa settant'anni dalla prima edizione di *Mohn und Gedächtnis* (Deutsche Verlags-Anstalt 1953), risulta complesso restituire un'immagine globale del magmatico e dinamicissimo orizzonte delle pubblicazioni scientifiche su Celan. Ai fini del nostro studio, e nell'impossibilità di fornire una dossografia completa, riteniamo opportuno delineare un percorso che individui, nel *mare magnum* della filologia celaniana, gli studi più autorevoli o maggiormente discussi a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta ai giorni nostri. Sullo sfondo delle grandi tendenze della critica celaniana – di cui forniremo un rapido tracciato nelle pagine a seguire – intendiamo presentare uno “stato della questione” orientato in base agli aspetti teorici più pertinenti allo sviluppo del nostro discorso sui recipienti nella poesia e nella poetologia di Celan. Nello specifico, verrà dato spazio alla cosiddetta questione del *mot isolé*¹⁶, che osserveremo soprattutto attraverso il suo peculiare declinarsi nelle immagini dei recipienti, e opereremo un raffronto con gli approcci interpretativi più sensibili a una lettura

¹⁶ Usiamo questa espressione francese per designare la decennale tendenza della critica celaniana a prediligere un approccio interpretativo basato sulla disamina di immagini, motivi e lemmi isolati («das einzelne Wort» oppure «das Einzelwort» (“la parola singola”), nel tedesco di Barbara Wiedemann), come chiave di accesso al “senso” della poesia dell'autore. Barbara Wiedemann propone un quadro della questione, nella sua postfazione a: Paul Celan, *“Todesfuge” und andere Gedichte. Poèmes choisis et commentés par Barbara Wiedemann*, Suhrkamp BasisBibliothek (59), Frankfurt a. M. 2004, pp. 92-111. Clément Fradin nella sua Tesi di dottorato – da cui abbiamo preso in prestito l'espressione «mot isolé» – ricostruisce in maniera approfondita il dibattito sulle questioni filologiche più scottanti e più attuali della *Celan-Forschung*, riguardanti proprio il rapporto tra il *mot isolé* e l'interpretazione testuale: *Des lectures aux poèmes: Étude sur la bibliothèque de Paul Celan en 1967*, Tesi di dottorato, Université de Nantes, 2018, p. 119; 121; 123; 169; 182; 295. La tesi è disponibile online su: *Trajectoires*, 13/2020, <<http://journals.openedition.org/trajectoires/4911>>, ultimo accesso: 22.10.2022).

contestualizzante delle poesie di Celan. Da questo confronto procederemo, poi, all'elaborazione di un metodo che ci consentirà di analizzare le immagini che costituiscono il nostro oggetto di studio, assieme alle poesie entro cui sono esibite e soprattutto in considerazione della dinamica ricorsiva cui sono soggette nel linguaggio poetico e negli scritti teorici di Celan. Tale metodo verrà motivato sulla base dei più recenti risultati della critica celaniana la quale, lungi dal rappresentare un corpo unitario identificabile in una "scuola", ha visto apparire in anni recentissimi alcuni impulsi salutari per l'approfondimento della conoscenza dell'opera dell'autore.

In principium erant verba

Il primo studio a carattere scientifico dedicato alla poesia di Celan è stato la *Dissertation* di Johann Jean Firges del 1959¹⁷. Da allora, gli studi sulla poesia di Celan in Germania e all'estero si sono moltiplicati in maniera esponenziale, tanto da rendere ormai ardua ogni impresa tassonomica¹⁸ e dossografica¹⁹. Ciò che importa constatare è che sin dagli esordi, all'apparire delle diverse – e talora diversissime – raccolte poetiche di Celan, l'attenzione dei critici si è concentrata sulle singole occorrenze lemmatiche di alcune parole ricorrenti nel corpus come «Krug» ("brocca"), «Brunnen» ("fontana"), «Nacht» ("notte"), «Stein» ("pietra"), «Schnee» ("neve"), «Auge» ("occhio"), «Haar» ("capelli"), etc. Lo studio di Firges, intitolato *Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Paul Celans ausgehend vom Wortmaterial* ("Gli strati di configurazione della lirica di Paul Celan sulla base del materiale verbale") fu programmatico per gli sviluppi successivi della critica celaniana: di fronte alla sfida alla comprensione cui erano sottoposti i lettori di *Mohn und Gedächtnis* e *Von Schwelle zu Schwelle*, Firges adottò infatti una chiave di accesso alle poesie – quella lessicale – che incentivò negli anni successivi l'uscita di alcune pubblicazioni funzionali alla decifrazione empirica dei topoi celania-

¹⁷ Johann Jean Firges, *Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Paul Celans ausgehend vom Wortmaterial*, Dissertation, Universität zu Köln, Köln 1959.

¹⁸ Abbiamo due bibliografie: la prima del 1989, riedita e ampliata nel 1999, l'altra del 1990: Jerry Glenn, *Paul Celan. Eine Bibliographie*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1989; Christiane Bohrer, *Paul-Celan-Bibliographie*, Lang, Frankfurt a. M. 1989; Jerry Glenn, Jeffrey D. Todd, *Paul Celan. Die zweite Bibliographie*, 1999, edizione Open source, <<https://archive.org/details/die-2-bib/page/n1/mode/2up>> (ultimo accesso: 17/10/2022). Nello *Celan-Jahrbuch 10* del 2018 non è stato dato seguito, peraltro, al proposito di introdurre una bibliografia indicativa, com'era stato fatto fino al 2007 (*Celan-Jahrbuch 9*), per il periodo 2003-2005.

¹⁹ Rimando al lavoro a vocazione dossografica realizzato da Werner Wögerbauer nella sua Tesi di dottorato: Werner Wögerbauer, *La réflexion du langage poétique dans l'oeuvre de Paul Celan*, tesi di dottorato, Université de Paris - Sorbonne (Paris IV), Paris 1993 [non pubblicata]. Più recentemente, Clément Fradin (*Des lectures aux poèmes*, p. i, n1) ha giustamente accennato al valore dossografico delle letture – ormai storiche – di Jean Bollack; esemplari pur nella loro forma apodittica e volutamente polemica. Si veda, ad esempio: Jean Bollack, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, PUF, Paris 2001; Ead., *L'écrit. Une poétique dans l'oeuvre de Paul Celan*, PUF, Paris 2003.

ni, come le concordanze di Neumann (1969)²⁰, prima, e poi di Nielsen-Pors (1981)²¹.

L'indagine lessicale costituiva, in effetti, il punto di partenza per l'elaborazione di assunti teorici e semplificazioni che compromisero a lungo la ricezione della poesia di Celan. Misconoscendo quasi completamente i riferimenti alla realtà nelle poesie e avvalendosi arbitrariamente di categorie heideggeriane quali «Seinsschichten», «Verstellung», «Verborgenheit» e «Offenheit», Firges promosse un uso funzionalistico del «cosiddetto materiale verbale (sogenanntes Wortmaterial)»²² per sussumere i (presunti) concetti di «Tag» (“giorno”), «Tod» (“morte”) e «Firn» (“nevato”), ad esempio, nei rispettivi ranghi, o «strati della coscienza (Bewusstseinsschichten)» di «Unmittelbarkeit» (“immediatezza”), «Vergessen» (“oblio”) e «Gedächtnis» (“memoria”).

Questa tendenza alla classificazione dei lessemi in base a categorie di senso sovraordinate è ovviamente figlia della critica del suo tempo. L'approccio di Firges, che per Wiedemann fa da capostipite a una delle più influenti linee interpretative degli studi celaniani²³, si ispira – come ha illustrato Camilla Miglio in un saggio del 2013 – a due importantissimi volumi, apparsi nel 1956 e nel 1957; il primo del romanista Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, il secondo del critico e giornalista Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manie und Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Differenti negli obiettivi, ma vicini nel metodo, entrambi direttamente influenzati dalla comparatistica di Ernst Robert Curtius, i due studi hanno fornito la terminologia e gli strumenti interpretativi di cui si sarebbero serviti critici e studiosi di tutta Europa per almeno un ventennio²⁴. Con la sua

²⁰ Peter Horst Neumann, col suo studio *Zur Lyrik Paul Celans* (1968) e la concomitante *Wortkonkordanz* (1969), sviluppa un tipo di indagine tematico-lessicale dei “motivi” della poesia celaniana, opportunamente indicizzati ed enumerati, individuati nelle raccolte fino ad *Atemwende* (1967), ma senza *Der Sand aus den Urnen* (1948). Peter Horst Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans: eine Einführung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1968; Ead., *Wortkonkordanz zur Lyrik Paul Celans*, Fink, München 1969.

²¹ Karsten Hvidfelt Nielsen e Harald Pors mettono a segno una ulteriore indicizzazione del lessico comprendente anche le raccolte postume fino a *Zeitgeböft*, in: Karsten Hvidfelt Nielsen, Harald Pors, *Index zur Lyrik Paul Celans*, Fink, München 1981.

²² Il tono critico è di Celan, che reagisce pubblicamente a questo tipo di interpretazione in *Ein Brief* (Paul Celan, *Gesammelte Werke: in sieben Bänden, Dritter Band – Gedichte III, Prosa, Reden*; hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert; unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2000, p. 177. D'ora in avanti: GW III).

²³ Wiedemann, *Todesfuge*, p. 114.

²⁴ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Hamburg 1956; Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manie und Manierismus in der Europäischen Kunst und Literatur*, Rowohlt, Hamburg 1957. Miglio basa la sua argomentazione sulla frequenza delle riedizioni dei due scritti e indaga sull'“effetto Friedrich” nella ricezione della poesia di Celan nei decenni successivi alla pubblicazione di *Mohn und Gedächtnis*. Camilla Miglio, *La funzione Friedrich nella poetologia antilirica di Paul Celan*, in Furio Brugnolo (a cura di), *La lirica moderna*, Esedra, Padova 2013, pp. 85-108. Sull'influenza di Friedrich sulla prima critica celaniana, si veda anche: Werner Wögerbauer, *L'apprenti sorcier. A propos d'un poème de Paul Celan*, in «Revue germanique internationale», 4 (1995), pp. 157-177.

indagine sulla lirica moderna, Friedrich mirava a inquadrare in una struttura sicura, svincolata dalle specificità storiche e geografiche, le più importanti voci poetiche del panorama internazionale in un arco di tempo che andava dal 1850 al 1950. In questo panorama, Celan non compariva: troppo recente, infatti, il suo primo volume per il grande pubblico, *Mohn und Gedächtnis*; ma i suoi critici e recensori giudicarono sin da subito la sua poesia in base allo schema euristico friedrichiano, che si reggeva su alcune categorie “negative” di matrice simboLista e benniana, quali «Dunkelheit» e «Okkultismus», «Zerstörte Realität», «Dissonanz», «Abnormität», «Suggestion», «Monologische Dichtung», «Abstrakte Dichtung», etc.²⁵.

Lo studio di Hocke, d’altro canto, assumeva il manierismo come costante di lunga durata nell’arte e nella letteratura europee, la cui ultima fase espressiva avrebbe avuto luogo tra il 1880 e il 1950, con le manifestazioni di uno stile anticlassico e deformante, artificioso e concettistico, lontano dall’osservazione diretta della natura, proiettato piuttosto alla rappresentazione manierata e all’ingegno della combinazione. L’impianto stesso del discorso, che avanza per enumerazioni di brevi versi e frammenti di poesie, e utilizza parole decontestualizzate come prove argomentative, è fondamentale per gli sviluppi successivi della critica celaniana. Ancor più fruttuoso, però, è il riferimento diretto a Celan, citato una prima volta per le sue «Abstrusitäten»²⁶ tra l’Arcimboldo e Athanasius Kircher, e un’altra volta – nella terza edizione, riveduta e ampliata – come esempio di manierista contemporaneo, alla stregua di Apollinaire e Yvan Goll. Di ascendenza barocca sarebbero per Hocke le metafore al genitivo «Kreidefelsen der Zeit»; «Weißhaar der Zeit»; «Steinhaube Zeit»; «Schwarze Milch der Frühe»; gli ossimori «die lebendige Schwermut»; «das Messer des Glücks», e i marinismi «der Schatten des laubgrünen Herzens»; «Gehölz der Gefühle»²⁷.

Le lenti della critica contemporanea mettevano a fuoco parole e sintagmi isolati, senza tenere conto dell’«angolo d’incidenza (Neigungswinkel)»²⁸ del destino dell’individuo nella pratica artistica. L’idea stessa di lirica moderna risentiva nella teoria, ben più che nella pratica – almeno per quanto riguarda i poeti del secondo

²⁵ Cito dall’indice de *Die Struktur der modernen Lyrik*. Sul ruolo che le poetiche moderniste hanno giocato nello sviluppo della critica tedesca del dopoguerra, rimando a: Bernd Witte, *Paul Celan. Das Gedicht nach der Shoah*, in «Études Germaniques», 304/ 4 (2021), pp. 527-546 (disponibile al link: <<https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2021-4-page-527.htm#re28no28>>; ultimo accesso: 30.09.2022), il quale ricostruisce la genealogia dell’idea di lirica ereditata dai critici tedeschi negli anni Cinquanta e Sessanta a partire dalle *Ästhetische Vorlesungen* hegeliane e giungendo fino al Bann di *Probleme der Lyrik* e Hugo Friedrich. Cfr. anche: Rémy Colombat, *Hugo Friedrich et les incertitudes de la modernité*, in: «Revue d’Allemagne», 16, 1984, 4, pp. 591-615.

²⁶ Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, p. 108.

²⁷ Ivi, p. 376. Nella prima edizione del 1957, però, non è presente l’appendice e nemmeno la lunga Lista di metafore al genitivo. Celan ha recepito, dunque, soltanto la menzione fatta alle “astrusità” di «rote Schnee» e «schwarze Milch» (1957: 108).

²⁸ Paul Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, hrsg. von Jürgen Wertheimer, Bernard Böschenstein und Heino Schmult, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, p. 9.

dopoguerra – dell'influsso delle esperienze del simbolismo francese e del surrealismo – che peraltro in Germania ebbe uno scarso seguito a causa della censura di regime²⁹. I più alacri recensori di Celan non potevano – o non volevano – riconoscere alle poesie di *Papavero e memoria* il loro profondo legame con la realtà storica contemporanea («Celan's Lyrik ist Poésie pure, zaubrische Montage [...]. Sie lebt ganz aus der Metapher, aus Bild und Inbild – : die Wirklichkeit wird in die Geheimschrift der Poesie transponiert») ³⁰ e spesso, come nei casi di Hans Egon Holthusen e Günther Blöcker, le accuse alla libertà associativa della *Metaphorik* celaniana e alla sua presunta vuota musicalità si fondevano di fatto con una sentenziosità cinicamente antisemita³¹.

Il rimprovero di produrre una letteratura priva di fondamenta, anacronistica, se non addirittura inautentica, giunge tuttavia, come annota puntualmente Celan, da sinistra e da destra³². Peter Rühmkorf, ad esempio, intellettuale del Gruppo '47, promotore di un'idea di letteratura “reaLista” e *engagée* e poeta egli stesso, si adoperava a più riprese e in maniera molto diretta per stroncare la scrittura di Celan in base alle categorie di Hocke e Friedrich. Rühmkorf cambia segno ai termini del discorso critico dei due per mettere alla berlina i lirici contemporanei che scambiano per qualità la mera presenza nella poesia di meccanismi “moderni”, quali la “denaturalizzazione”, la “disumanizzazione”, l’“immagine assoluta”, etc. Celan, in particolare, viene preso di mira in almeno due occasioni; la prima è una recensione a *Sprachgitter*, in cui si legge:

Ma che meraviglia – verrebbe da dire – qui un certo poeta fa propria una moda diffusa e ormai trita cercando di giustificarla artisticamente. E questo, nonostante l'autore, Celan, non rinunci a quella metaforicità abusata sin dai tempi di Mallarmé e che ancora pretende di essere prova di una poetica *up-to-date*: la riduzione della Natura a schema geometrico,

²⁹ Cfr. Renate Böschenstein-Schäfer, *Éléments surréalistes dans la littérature Allemande du XXe siècle*, in «Études littéraires», 3.3 (1970), pp. 283-301.

³⁰ “La lirica di Celan è poesia pura, un montaggio incantato [...]. Vive interamente di metafora, di immagine e ideale – : la realtà viene trasposta nel linguaggio cifrato della poesia”. Heinz Piontek, *Besprechung der Gedichtbände*, Südwestfunk Baden-Baden, 08. 04.1953. «Celan's Produzieren ist Artistik im Sinne Benn's»; «Der Band enthält zwanzig Gedichte zu viel. Wir wünschen uns für das nächste Konvolut Paul Celan nur solche Stücke, in denen er etwas zu sagen hat, was ihm wirklich unter den Nägeln brennt – nicht aber seine Étüden und Fingerübungen» (“La produzione di Celan è un'arte nel senso inteso da Benn»; «Il volume contiene venti poesie di troppo. Per la prossima raccolta di Paul Celan desidereremmo soltanto quei testi in cui ha davvero qualcosa da dire, qualcosa che gli brucia sotto le unghie – e non i suoi esercizi e studi preparatori”). Celan possedeva anche un ritaglio del giornale *Welt und Wort*, del giugno 1953, che ripubblicava una sintesi dell'intervista. Ringrazio Bertrand Badiou per avermi dato accesso alla cartellina in cui Celan (ovvero: Gisèle) raccoglieva tutte le recensioni alle sue raccolte.

³¹ Si veda il dossier sul caso Goll curato da Barbara Wiedemann (*Paul Celan, die Goll-Affäre: Dokumente zu einer Infamie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2000), in cui la studiosa analizza gli articoli più significativi dell'affaire, fornendo il retroterra culturale e biografico dei diversi recensori coinvolti.

³² Su questo punto, si veda: Miglio, *La funzione-Friedrich*, p. 91.

composizione di linee astratte e trasformazione del mondo delle apparenze in qualcosa di pietrificato, metallico, vitreo, coriaceo, corneo e infine – cartaceo³³.

La seconda è un saggio del 1962, *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*. Qui Rühmkorf partendo da una prospettiva di «generalizzata manchevolezza (allgemeine Dürftigkeit)» per quanto riguarda la poesia dei tedeschi del dopoguerra – e nello specifico di quelli antologizzati da Walter Höllerer in *Transit*³⁴ – osserva come «il mare non sia più mare nel senso proprio, ma un sinonimo e un simbolo della notte»; come alla notte, a sua volta, sarebbe concesso di significare «oscurità e mondo onirico», mentre il sogno starebbe per un «Malo-mondo (Unwelt)» o «Contro-mondo (Gegenwelt)», e così via in una catena associativa in cui la banalità del legame tra parola e cosa colpirebbe più dell'astrusità delle singole immagini³⁵.

Scendendo nel dettaglio, Rühmkorf accenna ironicamente all'eccezionalità del successo di Celan tra i suoi «consimili (Gattungsgenossen)», subito dopo aver definito il suo linguaggio «oxymorös» e sul punto di tracollare (in riferimento a *Todesfuge*) e futando un certo qual numero di «sospetti tratti epigonali (verdächtig epigonale Züge)». Le filiazioni metaforiche sarebbero chiare: Celan «manipola simboli preconfezionati», che anche Rühmkorf chiama parole-chiave, che «risultano introdotti a partire da Mallarmé, comuni da Benn e Trakl e che ormai suscitano

³³ «Welch ein Wunder, so ist man geneigt zu bemerken, dass hier ein einzelner eine bereits ins Breite und Unaparte getretene Mode noch künstlerisch rechtfertigt. Und das, obwohl der Autor Celan mitnichten jenen metaphorischen Abgegriffenheiten entsagt, die wir seit Mallarmé bis zum Überdruß kennen und die immer noch und überall den Erweis dichterischen Up-to-dates erbringen sollen: die Reduzierung der Natur auf ein geometrisches Muster, auf ein abstraktes Liniengefüge und die Umsetzung der Erscheinungswelt ins Steinerner, Metallene, Gläserne, Hürnene, Lederne und schließlich – Papierene». Peter Rühmkorf, *Die unterkühlte Romantik des Lyrikers Paul Celans. Paul Celan: Sprachgitter*, in «Die Welt», 16.05.1959. Cito il testo in italiano da Miglio, *La funzione-Friedrich*, p. 91.

³⁴ Walter Höllerer (a cura di), *Transit. Lyrikbuch der Jahrhundertmitte*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1956. Tra gli altri autori, compaiono nell'antologia gli scritti di Aichinger, Arp, Bachmann, Becker, Benn, Brecht, Demus, Eich, Enzensberger, Fried, Claire e Yvan Goll, Grass, De Haas, Härtling, Heißenbüttel, Höllerer, Hölzer, Hofmannstahl, Holthusen, Huchel, Hübner, Kandinsky, Kästner, Kasack, Kaschnitz, Klabund, Klee, Krolow, Langässer, Lasker-Schüler, Lehmann, Loerke, Neumann, Piontek, Poethen, Ringelnatz, Sachs, Schwedhelm, Schwitters, Weyrauch, Winkler, Wolfskehl.

³⁵ «Das Meer, auf das man sich wachte, war nämlich gar kein Meer im eigentlichen Sinn, d. h. kein wirklich wildes Weltmeer und kein ernstzunehmender Ozean. Das Meer war wesentlich ein Synonym und ein Symbol der Nacht, und die Nacht hieß auch Dunkelheit, Traumbezirk, und der Traum hieß auch Unwelt und Gegenwelt [...]» («Il mare in cui ci si era avventurati, non era in realtà un mare in senso proprio, cioè non un vero mare aperto e selvaggio, né un oceano degno di questo nome. Il mare era essenzialmente un sinonimo e un simbolo della notte, e la notte significava anche oscurità, territorio del sogno, e il sogno era anche un non-mondo, un mondo inverso»). Peter Rühmkorf, *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*, in *Strömungslehre I*, Rowohlt, Hamburg 1978, pp. 11-43: 22.

«un'impressione riccamente logorata (reichlich abgerieben)»³⁶. In prima linea, fra tutte le immagini abusate della tradizione lirica moderna, è menzionata la brocca (*Krug*), protagonista assieme a fontana, urna, papavero, cenere, calice, etc. di una poesia intesa da Rühmkorf come un sistema volutamente criptico e facilmente decrittabile grazie ad alcune operazioni di sostituzione come “papavero-sonno”, “pioppo-solitudine”, “nero-pericolo”, etc.³⁷. I recipienti assumono per il critico-poeta una mera funzione estetica, comparendo in costrutti nominali accompagnati dall'aggettivo «alt» come esemplari di uno «scadentissimo romanticismo d'evasione (Fluchtromantik billigster Art)» fondato sull'esotico e sul lontano:

Durch einen Durst sehr eigener Art geplagt, greift der Bedürftige nun freilich nicht nach einem Trinkgefäß, das wir vielleicht für nutzvoll hielten - sagen wir Tasse oder Bierglas - sein hoher Sinn steht ihm nach Kelchen und Krateren, Vasen und Amphoren, Aschen- und Tränenkrügen³⁸.

A partire dalle prime recensioni a *Mohn und Gedächtnis* (1952-1953) e *Von Schwelle zu Schwelle* (1955-1956) e lungo tutta la seconda metà degli anni Cinquanta, il dibattito attorno alla poesia di Celan si è incanalato lungo la strada maestra di una metaforicità fondamentale e avulsa dalla realtà³⁹, nutrendosi già

³⁶ Ivi, p. 31.

³⁷ «In jedem Fall mißhangt, daß das System seiner Schlüsselwörter (Krug, Brunnen, Urne, Asche, Mohn, Kelch, Muschel, Schatten, Pappel, schwarz) eigentlich bloß ein Sortiment von Nachschlüsseln ist. Das heißt, daß Celan mit vorbereitenden Symbolen hantiert, die seit Mallarmé als eingeführt gelten dürfen, seit Benn und Trakl beinah für kommun und die mittlerweile einen reichlich abgeriebenen Eindruck machen. Mohn steht für Schlaf, Pappel für Einsamkeit, das Schwarz signalisiert – na was? – Gefahr, die Muschel (hartes Gehäuse, weiches Innen, Gelegenheit der Perlenbildung) versinnbildlicht das Dichter-Ich, das alles ist, wie gesagt, so approbiert symbolisch wie wohlfeil zur Hand und mächtig gesellt sich dem unterkühlten Entzücken an manchen eisfarbenen Bilde und dem kunstvoll psalmodierenden Melos der Ärger über den trivialen Chiffrenreigen» («In ogni caso, disturba il fatto che il sistema delle sue parole-chiave (brocca, pozzo, urna, cenere, papavero, calice, conchiglia, ombra, pioppo, nero) non sia altro, in fondo, che un assortimento di chiavi passe-partout. Vale a dire che Celan maneggia simboli precostituiti, introdotti già da Mallarmé, diventati quasi di uso comune con Benn e Trakl, e che oggi danno un'impressione piuttosto logora. Il papavero sta per il sonno, il pioppo per la solitudine, il nero segnala – e cosa se no? – il pericolo, la conchiglia (guscio duro, interno morbido, possibilità della perla) simboleggia l'io poetico: tutto ciò, come detto, è tanto simbolicamente approvato quanto facilmente a portata di mano. E accanto al compiaciuto brivido provocato da certe immagini color ghiaccio e al melos sapientemente salmodiante, si affianca inevitabilmente l'irritazione per questa sfilata di cifre ormai banali»). *Ibidem*.

³⁸ «Assillato da una sete del tutto peculiare, il bisognoso non tende naturalmente la mano verso un recipiente che noi potremmo considerare utile – diciamo una tazza o un bicchiere da birra – ma il suo animo elevato anela a calici e crateri, vasi e anfore, urne cinerarie e coppe di lacrime». Ivi, p. 22s.

³⁹ Un primo resoconto sulla situazione è stato redatto da Jerry Glenn in *Paul Celan and the Critics*, in «Modern Austrian Literature», VI, 3-4 (1973), pp. 191-201. La più completa e informata panoramica delle recensioni ai primi volumi di Celan compare, però, in Wiedemann, *Die Goll-Affäre*,

a partire dal 1953 delle calunnie e delle accuse di plagio mosse a Celan da Claire Goll, vedova e curatrice del lascito di Yvan Goll. La vicenda, complessa, annosa, e dalle gravi conseguenze per la salute psichica di Celan, cavalcava, come ha dimostrato Barbara Wiedemann nel suo dossier integrale sul caso pubblicato nel 2000, stereotipi antisemiti e si fregiava di un'accuratezza scientifica putativamente garantita dal cosiddetto metodo dei «passi paralleli (Parallelstellen)»⁴⁰. Lo stile argomentativo utilizzato dai detrattori di Celan (ma anche, maldestramente, da chi intendeva difenderlo, come Reinhard Döhl)⁴¹ era evidentemente improntato su quello di Friedrich e Hocke ed esibiva confronti tra singoli versi o immagini (di nuovo e soprattutto: «*Krug*, *Becher*, *Wasser*, *Feuer*, *Asche*»)⁴² estrapolate dal testo di appartenenza, ignorando o falsificando le date esatte in cui i componimenti erano sorti e distorcendo, per giunta, le

op. cit., dove l'autrice pondera acutamente toni e intenti delle più aspre critiche rivolte all'autore. Gli stessi malintesi (metaforicità estetizzante, oscurità, astrattezza infondata) si riflettono nella prima ricezione italiana di Celan, il quale viene peraltro elogiato per il suo simbolismo, letto in chiave cristologica, spiritualista e misticheggiante. Le recensioni più significative di germanisti italiani dell'epoca si trovano in Dario Borso, *Celan in Italia. Storia e critica di una ricezione*, Prospero Editore, Novate Milanese 2020, in particolare p. 73. Per una panoramica più generale e cronologicamente più ampia sulla ricezione italiana di Celan, si legga: D. D'Eredità – I. Fantappiè – C. Miglio, *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media, 2007-2014*, Sapienza Università Editrice, Roma 2014. Per quanto riguarda la ricezione di Celan in Francia, rimando all'esautivo studio di Dirk Weissmann, *Poésie, judaïsme, philosophie: une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts jusqu'en 1991*, Tesi di dottorato, Université de la Sorbonne-Nouvelle, Paris 2003. Consultabile all'indirizzo: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01634451/document>>. Ultimo accesso: 29.04.2023.

⁴⁰ Cfr. il dossier completo in Wiedemann, *Die Goll-Affäre*, op. cit. D'ora in avanti: "GA", seguita dal numero di pagina.

⁴¹ Reinhard Döhl pubblica per conto dello *Jahrbuch 1960 der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* un resoconto sul caso Goll intitolato *Geschichte und Kritik eines Angriffs. Zu den Behauptungen gegen Paul Celan* (Lambert Schneider, Darmstadt 1961, pp. 101-132. Il saggio è consultabile all'indirizzo: <<https://www.reinhard-doehl.de/Celan2.htm#Parallelstellen>>. Ultimo accesso: 29.04.2023). L'intenzione dell'autore è quella di dimostrare l'infondatezza delle accuse di plagio, nonché le manipolazioni operate da Claire Goll ai testi di Celan, ma anche del marito. Nel contraddire puntualmente ogni argomento, Döhl apporta, però, lui stesso, ulteriori appigli e loci comuni tra i due poeti, fornendo così alla critica un più ampio margine d'azione. Per esempio, analizzando le corrispondenze tra *Kristall* (Celan) e *Die siebente Rose* (Goll), egli afferma: «Nei versi più tardi di Yvan Goll compaiono inoltre diverse espressioni che hanno a che fare con la poesia "Kristall" di Paul Celan ben più di quanto non accada con la poesia "Die Siebente Rose", menzionata da Claire Goll e Rainer K. Abel. Così si legge, [...] in una poesia intitolata "Die Angst": *War ein Festsaal darin aus schwingendem Kristall/ Aus Kristall durchschauert von siebenschichtigem Licht* ("Neila - Letzte Gedichte", DD, p. 555). Nello stesso ciclo, nella poesia "Schneemusik", Yvan Goll parla di *Rosen aus Kristall* e del *siebenfarbenen Spiel*; in un'altra poesia, "Was klage ich", si trovano questi due versi: *Was fürcht ich in der Weltennacht / Solang ich deine Lippen wandern hör*» (*Ibidem*).

⁴² Cito, a titolo illustrativo, dall'articolo di Rainer K. Abel: *Umstrittener Ausflug in die Vergangenheit. Anleibe oder Anlehnung? - Zur Kontroverse um Yvan Goll und Paul Celan*, in *Die Welt*, 11 novembre 1960. GA 259-262.

parole citate. In tal modo, parallelismi del tipo: «Blutstrahl des Mondes» (Celan) – «Mondblut» (Goll); «schwarze Milch der Frühe» (Celan) – «schwarzer Schnaps des Wahnsinns» (Goll), «siebente Rose» (Celan – ma in realtà in verso originale recita: «sieben Rosen später») – «die siebente Rose» (Goll), avrebbero costituito gli elementi probanti della cleptomaniacità di Celan, esercitata ai danni dell'insuperato maestro⁴³.

In questo clima di incomprendimento e aperta ostilità da un lato e di indiscusso successo dall'altro, suggellato da riconoscimenti, come il Premio della libera città anseatica di Brema del 1958 e il prestigioso Premio Büchner del 1960, Celan elabora, in occasione delle cerimonie di conferimento dei premi, i suoi più importanti scritti poetologici. Qui egli risponde agli attacchi provenienti dai diversi fronti (inautenticità, ermetismo ed estetismo, monologismo, manierismo o acrobatismo fine a sé stessi), fondendo i piani dell'estetica e dell'etica in una concezione "creaturale" della poesia, aperta all'Altro ed esposta pericolosamente alle incomprendimenti e alle devastazioni della storia, dialogante con quel contro-paradigma estetico e culturale che da Pascal e Malebranche, passando per lo stesso Georg Büchner, trovava in Walter Benjamin, Theodor Adorno e Peter Szondi i propri referenti più recenti⁴⁴. Nel dibattito su poesia e storia, sulla lirica «dopo Auschwitz» e sulla rimozione del passato nelle politiche culturali del secondo dopoguerra in Germania⁴⁵, la battaglia personale di Celan non resta isolata (basta pensare alle poetiche "sorelle" di Bachmann e Sachs)⁴⁶, nonostante gli spregiudicati attacchi frontali della critica ufficiale che misconosceva il valore *zeitkritisch* delle sue poesie.

Tra chi difendeva "in buona fede" la validità della ricerca per immagini come modalità di accesso alla poesia celaniana, come James K. Lyon⁴⁷, e chi, come Hol-

⁴³ Questi, gli esempi dei passi paralleli più frequentemente citati dai critici e riportati nell'articolo di Reinhard Döhl (*Geschichte und Kritik*, pp. 101-132).

⁴⁴ Si veda la *Meridian-Rede* assieme agli appunti preparatori, pubblicati nell'edizione di Tübinga delle opere dell'autore: Celan, *Der Meridian*, op. cit.

⁴⁵ Sul famoso veto sulla lirica dopo Auschwitz, cfr. Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in Id., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1955, p. 334; sulla sua cosiddetta ritrattazione cfr. Theodor W. Adorno, *Engagement*, in Id., *Noten zur Literatur*, cit., II, 1961, p. 422; Id., *Negative Dialektik. Meditationen zur Metaphysik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1966, p. 353. Si veda anche, sul dibattito dei e sui poeti del Dopoguerra, nonché sulla riflessione dello stesso Adorno nelle opere successive, Petra Kiedaish (a cura di), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart 1995; Enzo Traverso, *Scrivere poesie dopo Auschwitz: Paul Celan*, in Id., *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Il mulino, Bologna 2004, pp. 137-168.

⁴⁶ Si vedano, ad esempio, le *Frankfurter Vorlesungen* di Bachmann, che propone un'idea di lirica moderna alternativa a quella friedrichiana, citando nella sezione "Über Gedichte": Sachs, Enzensberger e Celan, oppure la scelta antologica curata da lei stessa e da Celan, per la rivista italiana «Botteghe Oscure», dove i due pubblicano Sachs, Heißenbüttel, Grass, Enzensberger. Si veda anche l'articolo di Miglio, *La funzione-Friedrich*, p. 107s., dove la studiosa ricostruisce il contesto delle poetiche contemporanee più affini a quella celaniana.

⁴⁷ James K. Lyon, *The Poetry of Paul Celan: an Approach*, in «Germanic Review», 39 (1964), pp. 50-67.

thusen, continuava ostinatamente a ignorare i riferimenti alla violenza della storia recente anche dopo l'uscita di *Die Niemandsrose*⁴⁸, iniziavano a farsi strada alcuni studi che evidenziavano la portata corrosiva – seppur non esplicitamente engagée⁴⁹ – delle raccolte di Celan pubblicate sino ad allora. Timidamente contestualizzante e caldamente salutato dal poeta fu il libello del 1966 di Peter Paul Schwarz, intitolato *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*⁵⁰. Celan stesso lo definirà, in una lettera alla moglie, come «un passo avanti rispetto a quanto c'era] stato finora»⁵¹, in considerazione della sensibilità del critico nel rilevare la consequenzialità tra l'oscurità della poesia e il destino luttuoso dell'autore, il cui linguaggio, spesso ridotto a balbettio («Stammeln») andava compreso come «momento estremo di critica dell'attualità (extremes Moment der Zeitkritik)» e la sua ultima raccolta, *Die Niemandsrose*, come un «recupero (Bergung)» dei morti «nella realtà linguistica della poesia (in der sprachlichen Realität des Gedichts)»⁵².

Per quanto riguarda il rapporto tra soggetto e realtà storica, uno studio pionieristico è stato quello di Paul Mayer il quale, nella sua dissertazione del 1969 – purtroppo non recepita da Celan⁵³ – ha posto in relazione – molto in anticipo sulle indagini d'impronta più nettamente biografistica dei decenni successivi – l'ebraismo di Celan con la peculiarità del suo statuto di poeta di lingua tedesca, lingua (della) madre e lingua dei suoi persecutori nazisti⁵⁴. Questo studio rappresenta un'eccezio-

⁴⁸ Raccolta in cui si registrano il maggior numero di riferimenti espliciti ad eventi politici e personalità storiche, come in *Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle, In Eins, Hinausgekrönt, La Contrescarpe*.

⁴⁹ Su questo aspetto Marlies Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Syndikat, Frankfurt a. M. 1976.

⁵⁰ Peter Paul Schwarz, *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*, Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf 1966.

⁵¹ «Et j'ai lu la brochure avec l'essai sur mes poèmes: là aussi, c'est un pas en avant par rapport à ce qu'il y a eu jusqu'ici». Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange, *Briefwechsel: mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric*, 2 Bände, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001, lettera 479. D'ora in avanti: "PC/GCL" seguito dal numero identificativo della lettera in questione.

⁵² Schwarz, *Totengedächtnis*, p. 10, 59 e 62. Nonostante fosse in netta contrapposizione ideologica con gli studi più anti-referenziali dei contemporanei, però, dal punto di vista del metodo anche il libro di Schwarz era figlio della voga letteraria dell'epoca. Schwarz, infatti, pur premettendo di voler procedere a un'indagine dei rapporti tra temi e struttura della lirica celaniana, rinuncia in partenza a fornire interpretazioni globali delle poesie, preferendo loro delle operazioni ex vivo sulle singole immagini, come «Stein», «Auge» e «Nacht», considerate come elementi chiave di un messaggio sostanzialmente cifrato e metaforico.

⁵³ Come ci informa Barbara Wiedemann (*Todesfuge*, p. 93).

⁵⁴ Paul Mayer, *Paul Celan als jüdischer Dichter*, Dissertation, Universität Heidelberg, Heidelberg 1969. Suo anche il merito di aver evidenziato per primo la presenza di Mandel'stam nella coscienza poetica di Celan. Per una panoramica completa sul rapporto tra biografia, poesia ed ebraismo in Celan, si vedano, in ordine cronologico: Theo Buck, "Wachstum oder Wunde". *Zu Paul Celans Judentum*, in Gunter E. Grimm, Hans-Peter Bayerdörfer (a cura di), *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Athenaeum, Frankfurt a. M. 1986, pp. 338-

ne notevole nel clima di generale rifiuto della sintomaticità del recente passato nel linguaggio individuale del poeta: in Germania come all'estero, infatti, anche laddove venivano intraprese delle letture integrali di poesie come *Engführung* o *Matière de Bretagne*, l'accento veniva posto su un presunto misticismo religioso di Celan, di stampo cristiano e marcatamente cristologico⁵⁵.

La lunga durata degli studi sul *mot isolé* è stata in ogni caso supportata, come si accennava all'inizio, dallo studio di Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans*, e dalla sua concordanza, usciti rispettivamente nel 1968 e 1969. Nonostante Celan stesso deplorasse l'empirismo di Neumann, gravemente nocivo per l'unità strutturale dei singoli componimenti⁵⁶, la tendenza a richiamarsi al lessico come portale d'accesso privilegiato alla comprensione dell'autore potrebbe essere stato, in realtà, un sintomo della volontà da parte di certi critici di ampliare l'orizzonte della ricezione di Celan, il quale appariva nel dibattito pubblico quasi esclusivamente per la sua mal compresa *Todesfuge*⁵⁷, oltre che per il caso Goll. Aldilà delle *impasses* degli studi

360; Klaus Reichert, *Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans*, in Werner Hamacher, Winfried Menninghaus (a cura di), *Paul Celan Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988, pp. 156-169; James K. Lyon, *Judentum, Antisemitismus, Verfolgungswahn: Celans 'Krise' 1960-1962*, in *Celan-Jahrbuch* 3 (1989), pp. 175-204; John Felstiner, *Paul Celan: Poet – Survivor – Jew*, Yale UP, New Haven 1995; Elke Günkel, *Das wandernde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1995; Lydia Koelle, *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah*, Mathias Grünewald Verlag, Mainz 1997; Dieter Lamping, *Von Kafka bis Celan; jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998; Francesco CAMERA, *Paul Celan. Poesia e Religione*, Il melangolo, Genova 2003; Vivian LISKA, *German-Jewish Thought and its Afterlife. A Tenuous Legacy*, Bloomington, Indiana University Press, 2017, pp. 125-155; Helmut Böttiger, *Paul Celans Zerrissenheit. Ein jüdischer Dichter und der Deutsche Geist*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2020.

⁵⁵ Si veda il già citato volume di Dario Borso, *Celan in Italia*, pp. 43-47. Cfr. anche Mario Specchio, *Contemplazione della morte e motivi mistici nell'opera di P. Celan*, in «AION – Sezione Germanica», 20 (1977), pp. 51-83; Giuseppe Bevilacqua, *Momenti teodicali*, in Id., *Letture celaniane*, Le Lettere, Firenze 2001.

⁵⁶ Si vedano i commenti di Celan in reazione alla pubblicazione di Neumann, a lui fatta pervenire dall'autore stesso: «Die Selbstverständlichkeit, mit der Sie die – porösen! – Wände des einzelnen Gedichts durchbrechen, stimmt mich traurig» (M 124) – «La disinvoltura con cui Lei infrange le – porose! – pareti del singolo componimento mi rattrista»; «Es kommt prinzipiell nicht auf die 'Grundworte' an, nicht auf ihre Zahl, sondern auf den Zusammenhang, in dem sie, im einzelnen Gedicht, in den einzelnen Zyklen, im einzelnen Band stehen, auf das Wie und Was des um sie her und mit ihnen Gesagten. Nicht wie oft ein Wort vorkommt, sondern in wessen Begleitung bzw. ohne wessen Begleitung es daherkommt» (M 125) – «Non conta, in linea di principio, la presenza delle *parole fondamentali*, né la loro quantità, ma il contesto in cui esse si collocano: nel singolo poema, nei singoli cicli, nei singoli volumi; ciò che conta è il *come* e il *cosa* di ciò che viene detto attorno a esse e insieme a esse. Non importa quante volte una parola ricorra, ma cosa la accompagna – o cosa non la accompagna».

⁵⁷ Sull'eccezionalità del successo della *Fuga di morte* attraverso i decenni, si veda: Thomas Sparr, *Todesfuge: Biographie eines Gedichts*, Deutsche Verlags-Anstalt, München 2020; Helmut Böttiger, *Paul Celans Zerrissenheit. Ein jüdischer Dichter und der Deutsche Geist*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2020, pp. 7-30 [Die Rezeption der Todesfuge und der Nachruhm].

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

Sebbene Peter Szondi, col suo *Traktat über philologische Erkenntnis*, avesse già opportunamente delegittimato nel 1967 l'utilizzo delle *Parallelstellen* come «prove (Beweise)» filologiche, mettendo a punto tra il dicembre 1970 e il settembre 1971 le sue sperimentali quanto programmatiche *Celan-Studien* (1972)⁵⁸, furono diversi gli studiosi che continuarono a operare in maniera acritica raffronti di singole occorrenze lessicali senza contesto. Esempolari sono i contributi pubblicati nel volume del luglio-settembre 1970 di *Études Germaniques*, edito come *Hommage à Paul Celan*. Dalla prestigiosa rivista, Renate Böschstein-Schäfer constatava, ad esempio, nel rilevare il carattere allegorico, in senso benjaminiano, della poesia di Celan, che «il ricorrere di determinate parole e motivi nell'opera di Celan è indicativo della volontà di creare una sorta di sistema emblematico con l'aiuto del quale la poesia, la cui ermeticità spesso si rivela come involontaria e apparente, si lascerebbe facilmente decifrare»⁵⁹. Hermann Burger, similmente, credeva in un «sistema di segni istituito con coerenza (konsequent errichtetes Zeichensystem)», la cui decifrazione dipendeva dalla messa punto di un preciso «procedimento sinottico (synoptisches Verfahren)»⁶⁰, mentre Dietlind Meinecke, in un altro testo esemplare, *Wort und Name bei Paul Celan*, sempre nel 1970 indagava lo statuto linguistico della poesia di Celan, riconoscendo ad essa un fondamentale valore poetologico, ma basando la sua argomentazione su singoli lemmi e motivi posti a reciproco raffronto, legati più o meno esplicitamente alla riflessione sul linguag-

⁵⁸ La critica di Szondi non è rivolta contro il metodo delle *Parallelstellen* in sé e per sé, ma contro l'idea che i passaggi paralleli possano servire da prova argomentativa senza che questi vengano letti, interpretati o rapportati alla «logica di produzione» dei testi – secondo la formula ripresa da Adorno nella conclusione del saggio. Peter Szondi, *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Suhrkamp, Berlin 2011, pp. 262-412. Il testo del Trattato è stato pubblicato per la prima volta nel 1962 sulla *Neue Rundschau* ma è stato integrato in seguito agli *Études sur Hölderlin* nell'edizione del 1967, che Celan possedeva. Celan conosceva il testo, anche se non ha lasciato tracce di lettura nel suo esemplare. Peter Szondi, *Celan-Studien*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972. Si veda anche: Werner Wögerbauer, *Indexation historique et références personnelles. La dynamique des Études sur Celan*, in «Revue germanique internationale», 17 (2013), pp. 91-102.

⁵⁹ «Die Wiederkehr bestimmter Worte und Motive in Celans Werk legt den Versuch nahe, eine Art emblematisches System herzustellen, mit dessen Hilfe das Gedicht, dessen Hermetik sich mitunter als unbeabsichtigte, Schein-Hermetik entschleiern will, leichter entziffern ließe». Renate Böschstein-Schäfer, *Allegorische Züge in der Lyrik Paul Celans*, in: «Études germaniques», 25 (1970), p. 25. Nello stesso volume, si veda anche: Beda Alleman, *Das Gedicht und seine Wirklichkeit*, pp. 266-274.

⁶⁰ Hermann Burger, *Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache*, Artemis Verlag, Zürich 1974, p. 9.

gio, come «Wort» (“parola”), «Name» (“nome”), «Atem» (“respiro”), «Wunde» (“ferita”), «Wahn» (“follia”), etc.⁶¹.

Se già studi di Oelmann⁶² e Perels⁶³ forniscono interpretazioni che tengono conto, oltre che della semantica dura e pura, di elementi quali l'organizzazione dei fonemi nel singolo testo, la sua forma ritmica, le strutture sintattiche, la presenza di ripetizioni o parallelismi, all'inizio degli anni Ottanta – in controtendenza rispetto all'idea di critica diffusasi a partire dall'uscita di una seconda concordanza celaniana⁶⁴ – appaiono due ricerche che sin dalle premesse rendono esplicito il rifiuto del metodo dei passi paralleli per la comprensione dei testi poetici. Ci riferiamo al libro di Winfried Menninghaus, *Paul Celan. Magie der Form* (1980)⁶⁵ e alla dissertazione di Barbara Wiedemann sulla poesia giovanile di Paul Antschel-Celan del 1985⁶⁶. Mentre il primo si distanzia al livello teorico dalla metodologia in questione, per poi servirsene in modo inaspettato nel corpo dell'indagine, Wiedemann mantiene la promessa e partendo dal presupposto che il ricorrere di determinati elementi lessicali non garantisce da solo l'identità dei significati, si adopera per conciliare in modo avveduto i motivi e i singoli *Schlüsselwörter* celaniani con il contesto biografico, storico e linguistico e con l'intenzione poetologica soggiacente ai singoli testi.

Accanto agli studi filologici, si aggiunsero negli anni Settanta e Ottanta diverse eminenti letture filosofiche dell'opera di Celan, provenienti da Francia, Germania e Stati Uniti⁶⁷. Terreno comune fu la rivalutazione heideggeriana del rapporto tra poesia e filosofia, che aprì la strada a diverse correnti e interpretazioni, come l'ermeneutica filosofica di Gadamer (*Wer bin Ich und wer bist Du?*, l'etica di Lévinas (*Noms propres*), le letture decostruzioniste di Jacques Derrida (*Schibboleth, pour Paul Celan*), Winfried Menninghaus e Werner Hamacher (*The Second of Inversion*), fino agli scritti di più evidente matrice heideggeriana di Maurice Blanchot (*Le dernier à parler*), Philippe Lacoue-Labarthe (*La Poésie comme expérience*), Otto Pöggeler (*Der Stein hinterm*

⁶¹ Dietlind Meinecke, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Verlag Gehlen, Bad Homburg v. d. H. 1970.

⁶² Ute Maria Oelmann, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*, Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 74, Stuttgart 1980.

⁶³ Christoph Perels, *Erbellende Metaphesen. Zu einer poetischen Verfahrensweise Paul Celans*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 62 (1977), pp. 158-166; Id., *Zeitlose und Kolchis. Zur Entwicklung eines Motivkomplexes bei Paul Celan*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 29 (1979), pp. 47-74.

⁶⁴ Nielsen, Pors, *Index*, op. cit.

⁶⁵ Winfried Menninghaus, *Paul Celan. Magie der Form*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980.

⁶⁶ Barbara Wiedemann (Wolf), *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, in: *Studien zur deutschen Literatur*, Nr. 86, Niemeyer, Tübingen 1985.

⁶⁷ Un importante impulso si ebbe con la Conferenza di Seattle del 1984 sulle implicazioni filosofiche dell'opera di Celan. I contributi ivi presentati sono poi confluiti nel volume edito da Amy Colin: *Argumentum e silentio: International Paul Celan Symposium/ Internationales Paul Celan-Symposium*, De Gruyter, Berlin 1987.

Aug), i quali hanno sollevato, ognuno all'interno del proprio cammino speculativo, questioni sulle radici del linguaggio poetico e sulle sfide della traduzione⁶⁸.

Le letture di Jean Bollack, grecista e amico di Celan, celebre interprete della sua opera, si inseriscono in questo contesto, in difesa della ricerca del «senso», contro la pura «negatività soggettiva» della filosofia contemporanea, cui ci si sarebbe esposti dialetticamente con l'abbandono delle ambizioni scientifiche dello strutturalismo⁶⁹. Bollack propone un approccio ermeneutico di «storicizzazione radicale» dei testi, i quali sono da considerarsi, dal suo punto di vista, come «artefatti» obbedienti a un principio compositivo individuale, la *réfection* (“rifacimento”), tramite il quale l'artista manifesterebbe la singolarità della propria maniera di situarsi e correggere le soluzioni della tradizione – virtualmente presente in ogni opera – e degli scrittori contemporanei⁷⁰. La prospettiva di Bollack ha aperto la strada a un acceso dibattito, che ha avuto luogo nel ventennio a cavallo tra gli anni Ottanta e i primi anni Duemila e ha visto contrapporsi alcuni sostenitori della sua visione, come Werner Wögerbauer e Christoph König da una parte, e dall'altra Barbara Wiedemann, in prima linea in virtù delle sue scelte editoriali e delle numerose pubblicazioni.

La polemica ci riporta nel vivo della questione del *mot isolé*. Le tesi di Bollack, riassunte in *Paul Celan – Poetik der Fremdheit* (2000)⁷¹ e *Poésie contre Poésie* (2001)⁷² parteggiano per un'idea di poesia intesa come contro-discorso rispetto all'uso del linguaggio ordinario ereditato dalla tradizione e sostenuto dalla semantica dei vocabolari, il quale risulterebbe corrotto e non più utilizzabile a partire dall'idiomaticità diffusa

⁶⁸ Hans-Georg Gadamer, *Wer bin ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans <Atemkristall>*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973; Emmanuel Lévinas, *Paul Celan, de l'être à l'autre*, in *Noms propres. Agnon, Buber, Celan, Delbomme, Derrida, Jabès, Kierkegaard, Lacroix, Laporte, Picard, Proust, Van Breda, Wahl*, Fata Morgana, Montpellier 1976; Jacques Derrida, *Schibboleth: pour Paul Celan*, Editions Galilée, Paris 1986, Werner Hamacher, William D. Jewett, *The Second of Inversion: Movements of a Figure through Celan's Poetry*, in: «Yale French Studies», 69 (1985), *The Lesson of Paul de Man*, pp. 276-311; Maurice Blanchot, *Le dernier à parler*, Fata Morgana, Montpellier 1984; Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgois, Paris 1986; Otto Pöggeler, *Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichte*, Fink, München 2000. Il contributo effettivo di questa attenzione postuma dei filosofi all'interpretazione di Celan è, però, molto discusso: il prevalere, nelle loro argomentazioni, degli aspetti “negativi” del linguaggio celaniano, come il silenzio, l'oscurità, il segreto, sembra infatti aver avuto come conseguenza una sorta di canonizzazione filosofica dell'autore, all'epoca più famoso e dibattuto che conosciuto o compreso. Su questo punto, si legga Denis Thouard, «Quand les philosophes lisent Celan», in Id., *Pourquoi ce poète? Le Celan des philosophes*, Le Seuil, Paris 2016, pp. 13-36.

⁶⁹ Denis Thouard, *Herménéutique critique. Bollack, Szondi, Celan*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2012, p. 61s.

⁷⁰ Bollack parla di «réfection» e «resemantisation» in *Sens contre sens*, p. 199.

⁷¹ Jean Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, Zsolnay, Wien 2000; ed. fr.: *L'Écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, Presses Universitaires de France, Paris 2003.

⁷² Jean Bollack, *Poésie contre Poésie. Celan et la littérature*, Presses Universitaires de France, Paris 2001.

nel Terzo Reich⁷³. I singoli lessemi celaniani sono, pertanto, così il filologo: «prodotti di un sistema di riconversione semantica interna», di «ritraduzione della lingua in seno alla lingua», di «risemantizzazione» all'opera in ogni singolo componimento e non in un complessivo sistema-opera, come volevano le analisi tematiche degli anni Sessanta e Settanta. Per leggere Celan sarebbe, dunque, necessario apprendere quest'arte della ritraduzione, misurare gli scarti semantici «da 'pietra' a 'pietra', da 'cuore' a 'cuore'», leggendo e familiarizzando con la tensione sempre presente tra il proprio e l'alieno, l'integrato e l'assente, l'idiomatico e la sua contra-dizione⁷⁴.

Il fondamento di queste nozioni è la referenza continua allo sterminio. Contro questa idea, ossia contro il presupposto di un combattimento incessante interno alla lingua tedesca, ma soprattutto contro un concetto di «lettura» che non delimita il campo del soggettivo, Barbara Wiedemann ha sottolineato il valore dell'«attualità» della poesia di Celan – in gran rilievo nel discorso poetologico del *Meridiano* – la quale registra non soltanto i maggiori avvenimenti della politica dell'epoca (guerre, violenze, manifestazioni parigine), ma riserva anche un grande spazio alla contingenza e al vissuto personale e intimo del poeta, a partire dalle letture – anche le più banali – fino agli incontri erotici e a quelli fortuiti, ai piccoli eventi, alle «coincidenze» che ritmano l'esistenza e la scrittura e che lasciano traccia anche – spesso – nell'organizzazione ciclica dei volumi. A partire dal suo primo importante studio sul *Frühwerk* e proseguendo con le diverse edizioni commentate delle poesie, delle opere in prosa e delle lettere di Celan, Wiedemann ha impresso una marca significativa sulla *Celan-Forschung*. Il suo metodo “interpretativo”, che può ben dirsi, con Fradin, «contestualizzante»⁷⁵, è esibito in maniera evidente nella sua pratica di commentatrice delle due edizioni integrali delle poesie di Celan, edite a sua esclusiva cura. Basandosi sull'identificazione di una quantità la più ampia possibile di “fonti” e riferimenti “esogenetici”, Wiedemann propone una prospettiva di lettura che tenga conto della molteplicità delle stratificazioni di senso attivate dal materiale eterogeneo presente in una poesia sottoforma di lessemi stranianti, termini tecnici di varia natura e riferimenti all'attualità. Opponendosi al principio Bollackiano della «resémantisation», che vorrebbe assegnare un senso univoco alla singola poesia e alla singola parola, un'interpretazione sola, Wiedemann adotta l'immagine dell'«esposizione multipla (Mehrfachbelichtung)», termine improntato alla fotografia, per rendere l'idea della «sovrapposizione (Überlagerung)» dei significati, vecchi e nuovi, mobilitati da un singolo termine specifico, come in una molteplicità di proiezioni concomitanti – e non successive – su una medesima pellicola⁷⁶.

⁷³ Victor Klemperer, *LTI (Lingua Tertii Imperii). Notizbuch eines Philologen*, Reclam, Leipzig [1947] 1996.

⁷⁴ Bollack, *Poésie contre poésie*, p. 8.

⁷⁵ Cfr. Fradin, *Des lectures aux poèmes*, p. 147.

⁷⁶ Barbara Wiedemann, “*Stückgut*”. *Zur Alltagsfracht von Paul Celans späten Gedichten*, in Heinz-Peter Preusser, Anthonya Visser (a cura di), *Alltag als Genre*, Winter, Heidelberg 2009, pp. 33-52: 50s.: « Das heterogene Material aus Celans Alltagslektüren überlagert sich mehrfach,

Il problema maggiore di tale approccio – ritenuto reificante e positivistico da Wögerbauer e König⁷⁷ – sarebbe l'adeguamento del nuovo contesto, identificato come portatore di un nuovo strato di significazione, all'espressione poetica celaniana, alle sue regole interne. Anche ammettendo la possibilità della coesistenza di diverse ipotesi genetiche, come fece già Wögerbauer in un articolo del 1995, resta infatti l'esigenza, per i Bollackiani, di vedere gerarchizzata, o per lo meno descritta, la loro stratificazione⁷⁸.

Dagli anni Novanta ad oggi, l'attenzione agli *Einzelwörter* e ai lemmi ricorrenti celaniani si è nutrita progressivamente delle cognizioni assimilate dalla critica a partire dall'acquisizione del *Nachlass* di Celan da parte del Deutsches Literaturarchiv di Marbach am Neckar (1990); evento che ha reso accessibile un gran numero di materiali, dalla biblioteca personale del poeta ai manoscritti delle poesie, agli appunti, alle lettere e a numerosi documenti personali. Diversi importanti epistolari hanno visto la luce da allora – inaugurando la cosiddetta «biographische Wende» nella *Celan-Forschung*⁷⁹, come la *Correspondance* di Celan e Gisèle de Lestrange, corre-

es wird “in eins” gelesen und gerät dadurch in neue Bedeutungskontexte. Das Ausgangsmaterial aber bleibt mit seinen konkreten Bedeutungen erhalten. Man könnte [...] von einer sich sprachlich manifestierenden *Mehrfachbelichtung* sprechen, die *als solche* erst ist, was sie ist, die in und mit der Überlagerung erst sagt, was sie sagt.» Corsivi di Wiedemann.

⁷⁷ Riportiamo in questi paragrafi i tratti salienti della questione, ricostruita nel dettaglio e analizzata approfonditamente da Fradin nella sua tesi, a cui rimandiamo per una panoramica completa e aggiornata: Fradin, *Des lectures aux poèmes*, in particolare, pp. 153-179.

⁷⁸ In *L'apprenti sorcier. À propos d'un poème de Paul Celan*, in «Revue germanique internationale», 4 (1995), pp. 157-177, Werner Wögerbauer si posiziona contro l'interpretazione «reaLista» che Wiedemann propone della *poesia Ein Knirschen von eisernen Schuh ist im Kirschbaum* (Wiedemann, *Antschel Paul*, pp. 202-205): «Mais dans cette superposition anarchique, les faits sont simplement accumulés et exposés, comme s'ils portaient en eux leur vérité, sans aucun tri critique, et sans que l'interprète s'efforce de les rattacher à des hypothèses de sens spécifiques». Ivi, p. 177. Cfr. anche: Christoph KÖNIG, *Philologische Fragmente zur Gegenwart*. 2003, 2008/9, 2016/7, in: «Romanische Studien», 4 (2018), pp. 315-334: 330.

⁷⁹ Sul tema di legga: Andrei Corbea-hoisie, *Schmuggelware. Zur biographischen Wende in der Celan-Forschung*, in: Id., George Guțu, Martin A. Hainz (a cura di), *Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weissglas*, Iassy/Constance, 2002, pp. 143-164. Si veda anche: Andrei Corbea-hoisie (a cura di), *Paul Celan. Biographie und Interpretation. / Biographie et interprétation*, Hartung-Gorre, Konstanz 2000. Oltre ai carteggi, una descrizione dei quali si trova nello *Celan-Handbuch* (Peter Goßens, Markus May, Jürgen Lehmann (a cura di), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2008), sono stati pubblicati dalla fine degli anni Ottanta numerosi libri di ricordi personali, tra cui: Christoph Von Schwerin, *Bitterer Brunnen des Herzens: Erinnerungen an Paul Celan*, in «Der Monat», 279.2 (1981), pp.73-81; Gerhard Baumann, Klaus Reichert, Petro Rychlo (a cura di), *Mit den Augen von Zeitgenossen. Erinnerungen an Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2020; Brigitta Eisenreich, *Celans Kreidestern. Ein Bericht*, mit Briefen und anderen unveröffentlichten Dokumenten, unter Mitwirkung von Bertrand Badiou, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2011, etc. L'apparizione di questa enorme quantità di scritti – di cui non si è menzionata che una minima parte – incentrati prevalentemente sulla vita di Celan, sulle contingenze della scrittura o

data di una cronologia approfondita della vita dei coniugi e di un ampio commento di Bertrand Badiou, che illumina le circostanze più intime della scrittura del poeta; oppure la corrispondenza tra Celan e Bachmann, vero e proprio fenomeno editoriale degli anni Duemila⁸⁰. Decisive furono, inoltre, le due edizioni genetiche dei manoscritti delle poesie e dei discorsi poetologici dell'autore (*Historisch-kritische Ausgabe*⁸¹; *Tübinger Ausgabe*)⁸² e la pubblicazione della *Bibliothèque philosophique* (2004) di Celan, volume che raccoglie le sottolineature e le annotazioni manoscritte rinvenute in ogni volume di filosofia in suo possesso⁸³.

Tra gli studi dedicati al *Wortmaterial* che negli ultimi trent'anni si sono allontanati maggiormente dalle *impasses* storiche delle analisi "quantitative" o astrattamente metaforiche del lessico celaniano, è da annoverare l'indagine di Uta Werner sul lessico specialistico della geologia in Celan, che combina molto acutamente il piano della semantica con l'intenzione poetologica e la storicità della poesia, pur considerando quest'ultima esclusivamente da un punto di vista *post quem*, in relazione costante con lo sterminio e la commemorazione dei morti⁸⁴. Questo studio del 1998 è il primo a mostrare le potenzialità della «terribile exactness»⁸⁵ del linguaggio celaniano più tecnico, approfondendo, grazie alla consultazione di libri e manoscritti della biblioteca personale dell'autore, temi e motivi specifici che rivelano la complessa stratificazione semantica dei *Textgräber*, "poesie-tombe", le cui parole equivarrebbero a carotaggi nel torbido della storia contemporanea. L'approccio di Werner – seppur topologico – e lo stile della sua analisi rendono merito alla densa polisemia delle immagini ricorrenti di Celan, come «Pappel» ("pioppo") e «Asche» ("cenere") e la struttura del suo lavoro consente di perce-

sulla ricezione dell'opera, ha avuto come conseguenza, secondo Fradin, una sostanziale battuta d'arresto se non addirittura un regresso della filologia celaniana. A partire dalla cosiddetta fine del «conflitto delle interpretazioni» (si legga: querelle Wiedemann-Bollackiani), si sarebbe, in effetti, registrato un appiattimento dei dibattiti interpretativi, proprio in virtù della facilità con cui si è potuto accedere al materiale biografico, genetico e referenziale, con conseguenze significative nel modo di percepire la poesia di Celan e, nello specifico, il *mot isolé*, che negli studi più recenti è stato oggetto di indagini sulla referenzialità esterna all'opera, più che sugli aspetti concernenti il modo di significare dei singoli testi.

⁸⁰ PC/GCL; Paul Celan, Ingeborg Bachmann, *Herzzeit. Der Briefwechsel*, hrsg. und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2009.

⁸¹ Paul Celan, *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, 16 Bände, begründet von Beda Allemann; besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991-2017. D'ora in avanti: "HKA", seguita dal numero del volume e dalla pagina.

⁸² Paul Celan, *Werke. Tübinger Ausgabe*, herausgegeben von Jürgen Wertheimer und Heino Schmuil, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1996-2002.

⁸³ Paul Celan, *La bibliothèque philosophique/Die philosophische Bibliothek*, Catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter, Patrick Alac et Bertrand Badiou, Éditions Rue d'Ulm, Paris 2004. D'ora in avanti: "BPC", seguita dal numero di pagina.

⁸⁴ Uta Werner, *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*, Fink, München 1998.

⁸⁵ George Steiner, *A Terrible Exactness*, in: «Times Literary Supplement», 11 (1976), p. 710.

pire, nella continuità tematica, le differenze e le riattualizzazioni dei «Bildkonzentrate» (“concentrati di immagini”)⁸⁶ nelle diverse fasi della scrittura di Celan.

Il motivo della brocca

Non esistono studi dedicati al lessico dei recipienti paragonabili a quello di Werner sulla geologia celaniana⁸⁷; non sono state condotte indagini lessicali sul «Krug», come pure sono sorte in seno alla poesia di Celan in tempi recenti⁸⁸, e nessuno studio sul “motivo della brocca”⁸⁹ ha mai visto la luce. La critica ha riconosciuto presto il *Krug-Motiv* come uno dei motivi fondamentali in Celan, soprattutto per la frequenza con cui il lemma ricorre in *Mohn und Gedächtnis* e per la centralità che questo occupa in poesie molto rappresentative della prima produzione, come *Die*

⁸⁶ Il termine è stato coniato da Peter Jokostra (*Zeit und Unzeit in der Dichtung Paul Celans*, in *Eckart Jahrbuch* 29, 3/1960, Eckart, Witten 1960, pp. 162-174: 164) e viene scelto da Werner, tra i molti utilizzati dai critici per definire il particolare statuto dei «lyrische Zentralworte» celaniani (di cui Werner apporta un elenco esemplare), per evidenziare la concretezza delle immagini – percepite qui come «concentrati» chimici – a scapito del valore metaforico attribuito loro da espressioni quali *Wortsymbol* o *Chiffre*. Cfr. Werner, *Textgräber*, p. 18.

⁸⁷ Eccezione fatta per i brevi articoli di Matthias Steinhart (*Paul Celans Entwurf einer Landschaft und die Bedeutung der Archäologie für seine Lyrik*, in: «Anabases», 7 (2008), pp. 91-115) e Desirée Petrizza (*La «neve nera»: spazio del tempo nella poesia di Paul Celan*, in: Rossana Lista, Barnaba Maj (a cura di), *Sulla traccia di Michel de Certeau: interpretazioni e percorsi*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 171-188, in particolare pp. 180-187) che però, pur osservando il lessico rispettivamente archeologico e paleoantropologico esibito in alcune poesie di *Sprachgitter* e *Lichtzwang*, non attribuiscono un significato particolare ai “recipienti”, accennando alla continuità (Petrizza), a partire dalle poesie di *Der Sand aus den Urnen*, di alcune immagini come “urna” e “urna a conca”, ma senza approfondire le motivazioni di tali e abbondanti “riprese”.

⁸⁸ Mi riferisco alle schede lessicali raccolte nel volume sorto in seno al progetto di mappatura lemmatica del lessico leopardiano – e poi esteso ad autori di lingua tedesca come Kleist, Hölderlin, Rilke, Celan – dell’Università Sapienza di Roma nel 2017: Flavia Di Battista, Tommaso Gennaro, Matteo Iacovella, Camilla Miglio, Giulia Puzzo (a cura di), *Lessico europeo. Sezione tedesca: il movimento*, Sapienza Università Editrice, Roma 2018. A partire dal contributo sul lemma «Hand», Giulia Puzzo ha successivamente elaborato un’interessante proposta metodologica per una «lessicografia relazionale», ossia un’indagine del *mot isolé* pensata ad hoc per la poesia di Celan, in cui il singolo lemma, in quanto «termine di relazione», si definirebbe provvisoriamente in ogni poesia, dialogando col tessuto poetico circostante e con la produzione precedente dell’autore, vagliata nelle sue specificità diacroniche e referenziali, nonché con la tradizione. Giulia Puzzo, *Disiecta Manus. Paul Celan: per una lessicografia relazionale*, in «Studi Germanici», 9 (2016), pp. 65-98.

⁸⁹ Alla stregua della *Motiv-Forschung* intrapresa da Zschachlitz, che ha escogitato una metodologia di ricerca strutturata (Ralf Zschachlitz, *Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwort. Paul Celans kritische Poetik*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1990), e Willms, il quale ha dedicato la sua Dissertazione al motivo della *Wunde* in Celan: Ralf Willms, *Das Motiv der Wunde im lyrischen Werk von Paul Celan. Historisch-systematische Untersuchungen zur Poetik des Opfers*, Tesi di dottorato, FernUniversität Hagen, Hagen 2011.

Krüge e Zähle die Mandeln, scelte da Celan ancora nel 1964 per una selezione antologica italiana e nel 1969 in occasione di una lettura pubblica a Gerusalemme, trasmessa in diretta radiofonica⁹⁰. Coerentemente con le tendenze della critica germanofona degli anni Cinquanta e Sessanta, le “brocche” di *Papavero e memoria* sono state omogeneamente considerate come una «übergreifende Bildvorstellung» (“motivo figurativo ricorrente”), di cui molti hanno cercato i precedenti illustri, come Schwarz, per esempio, che ha collegato il «Motiv des Tranenkrügleins» (“motivo della brocchetta di lacrime”), scorto in *Zähle die Mandeln*, con la prima delle *Hymnen an die Nacht* novalisiane («In Tautropfen will ich hinuntersinken und mit der Asche mich vermischen»)⁹¹. Egli non ha mancato, inoltre, di rilevare come meccanismo basale della poesia di Celan la sostituzione metaforica («metaphorischen Wechselbezug») tra le singole immagini, come «Aug» (“occhio”) e «Mandel» (“mandorla”)⁹², in modo non dissimile da Neumann, il quale ha riflettuto sul motivo della brocca, contando otto occorrenze per «Krug» in *Mohn und Gedächtnis* e accostando il recipiente – in maniera indiscriminata e una volta per tutte – a un generico «Ort der Schatten» (“luogo delle ombre”) che *starebbe per «Tod»*⁹³.

A partire dal decennio successivo, hanno visto la luce alcuni contributi dalla natura più contestualizzante, sebbene non completamente incentrati sullo studio delle occorrenze delle immagini di recipienti. In un articolo del 1985, Heinz Stănescu ha osservato l'utilizzo di «Krug» all'interno del linguaggio poetico comune agli autori bucovini, relegando, però, Celan in una posizione subalterna rispetto ad Alfred Margul-Sperber e Immanuel Weissglas, ai quali il critico ha attribuito la paternità di questa scelta espressiva⁹⁴. Anche Guțu (2020 [1977]) e Wiedemann (1985) hanno considerato gli aspetti contestuali e storici delle poesie giovanili di Celan – dove viene fatto maggior uso del lemma – approfondendo, però, più accuratamente i contesti di occorrenza e la natura degli “influssi” e delle contaminazioni esterne⁹⁵. Una trattazione più corposa sui recipienti nel *Frühwerk* compare in uno studio del 2008 di Hugo Bekker. Egli percepisce dietro queste immagini ricorrenti una motivazione poetologica interessante, su cui torneremo più avanti nel nostro studio, concludendo, tuttavia, le sue argomentazioni con una spiegazione metaforica del fenomeno,

⁹⁰ Cfr. Paul Celan, *Die Gedichte. Neue Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*, Hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2018. p. 703. D'ora in avanti i riferimenti a questo volume saranno espressi attraverso la sigla NKG, seguita dal numero di pagina.

⁹¹ Schwarz, *Totengedächtnis*, p. 34.

⁹² Ivi, p. 35.

⁹³ Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans*, p. 29.

⁹⁴ Heinz Stănescu, *Der Dichter des Nobiskrug: Immanuel Weissglas*, in «German Life & Letters», 39 (1985), pp. 21-64: 36.

⁹⁵ La Tesi di dottorato del 1977, rivista e aggiornata: George Guțu, *Celania*, 2 voll. (*Celania 1: Paul Celans frühe Lyrik und der geistige Raum Rumäniens; Celania 2: Die Lyrik Paul Celans und die rumänische Dichtung der Zwischenkriegszeit*), Frank & Timme, Berlin 2020.

basata su una presunta rarità delle occorrenze⁹⁶ e tentando oltretutto di stabilire un'evoluzione sovraordinata e quasi teleologica del motivo⁹⁷.

Volendo, dunque, tracciare il (brevissimo) percorso intrapreso dalla critica per spiegare la ricorsività delle occorrenze dei recipienti in Celan, riconfluiamo senza sorpresa nelle grandi tendenze della *Celan-Forschung*. Di fronte all'«oscurità» della poesia di Celan, i più hanno reagito in principio ignorandola o banalizzandola, relegandola a gioco surrealista o estetizzante, abusato o astrusamente metaforico e, perciò, da spiegare, incanalandolo in una traiettoria, spesso essa stessa metaforica, oppure “positivizzando” i passi “oscuri”, dissezionandoli in immagini singole da ricondurre a modelli esterni, cercando di ricostruire filiazioni o di dimostrare un infamante plagio. Integrando il nostro punto di vista con alcune interpretazioni recenti della poesia di Celan, delineeremo nella seguente sezione la metodologia della nostra ricerca dedicata ai recipienti celaniani, tentando di uscire dalla logica delle indagini per “lemmi” e “motivi” e abbracciando una prospettiva più ampia e micrologica insieme, rivolta primariamente al «senso» dell'«oscurità» della poesia, che fonda la direzione e il ritmo, la forma di ogni fenomeno testuale e non soltanto dei *mots isolés*. Abbandoneremo, perciò, anche la terminologia con cui ci si è riferiti nei decenni alle singole immagini di Celan (*Metapher, Symbol, Wortsymbol, Schlüsselwort, Chiffre, Motiv, Bildkonzentrat*, etc.), giustificando, nel paragrafo che segue, la nostra scelta di guardare ai recipienti come a delle particolari *figure* poetologiche celaniane.

Metodologia della ricerca - Il recipiente come figura poetologica

Due prospettive di ricerca hanno ispirato l'impianto del nostro lavoro. Da una parte, l'approccio integrato, storico-biografico, ma soprattutto poetologico, di Bertrand Badiou, adottato nel seminario di ricerca da lui animato all'interno dell'istituto di genetica testuale dell'École Normale Supérieure di Parigi, basato sulla sua decennale attività di ricerca e di edizione del lascito celaniano⁹⁸. Badiou ha adottato il

⁹⁶ La brocca è per Bekker una metafora, un «poetic device that is of consequence precisely because Celan uses it rarely», Hugo Bekker, *Paul Celan: Studies in His Early Poetry*, Rodopi, Amsterdam 2008, p. 184.

⁹⁷ «Toward the end of the Czernowitz years the jug seems to have exhausted its former purpose. We may use an existential and even metaphysical metaphor by saying that the last of these jugs has broken by the time of *Ein Lied in der Wüste*» («Verso la fine degli anni di Czernowitz, il *Krug* sembra aver esaurito la sua funzione originaria. Possiamo usare una metafora esistenziale, persino metafisica, affermando che l'ultimo di questi *Krüge* si è infranto con *Ein Lied in der Wüste*»). *Ibidem*.

⁹⁸ Si tratta di un «séminaire d'interprétation» annuale, di due ore a settimana, durante le quali viene proposta una lettura collettiva di una o più poesie per sessione. Cfr. <<http://www.item.ens.fr/groupe-Celan/>>, ultimo accesso: 11.05.2023.

concetto di “ripresa” kierkegaardiana (*Gjentagelsen*) come «*notion opératoire*» nei suoi seminari 2021-2022, per mettere in evidenza i meccanismi propri della scrittura di Celan a partire dalle poesie di *Fadensonnen* e in riferimento costante alla produzione precedente dell'autore. Tale approccio, che prevede il susseguirsi di letture di singole poesie contigue o cronologicamente distanti tra loro, si avvale di una pratica del commento dei testi che osserva ogni poesia al microscopio da un punto di vista filologico – con particolare attenzione alla genetica testuale – e poetologico assieme, ricostruendo sulla base delle diverse tappe della vita dell'autore, i percorsi sotterranei che possono instaurarsi tra poesie di una medesima “cerchia”, anche lontane temporalmente, ma “assorellate” da un «*réseau de reprises*» che testimonierebbe della «*constance du même*», della persistenza di un principio di strenua ricerca poetica, nella varietà delle attestazioni storiche della poesia di Celan.

Altrettanto importante, per l'affinità tematico-metodologica con la nostra indagine, è stato, d'altra parte, il più recente libro di Camilla Miglio, *Ricerca per verba. Paul Celan e la musica della materia* (2021)⁹⁹. Qui Miglio ha intavolato un discorso critico sulla scrittura di Celan, prendendo come modello la tecnica di composizione musicale del “Ricerca”, titolo di una poesia postuma dell'autore (*Ricerca*) e strumento teoretico funzionale alla comprensione dei processi creativi celaniani. I testi analizzati nel volume – che ricoprono un arco temporale che si estende dalle poesie giovanili fino allo *Spätwerk* – sono presentati in un confronto serrato di ritmi e forme musicali, verbali e figurative e sono ordinati in modo tale da consentire l'emergenza di relazioni e richiami, incontri e discrepanze tra materiali poetici eterogenei, *ripresi* kierkegaardianamente, husserlianamente, ma soprattutto ritmicamente nel gesto attualizzante di un'intenzionalità rivolta alla vita, al futuro, all'u-topia. Da un lato Badiou procede all'interpretazione dei testi secondo una modalità che rispecchia l'impianto seminariale del proprio lavoro all'ENS, dall'altro Miglio propone nel suo volume alcune letture esemplari di poesie di Celan in funzione del tema – e dei temi – della propria ricerca. Le due prospettive analitiche si trovano a convergere in quanto entrambe sono esplicitamente incentrate su una poetologia, intesa come una *ripresa* o come un *Ricerca*, che è misura e Leitmotiv strutturante dei contributi intellettuali dei due esperti celaniani.

Assumeremo, pertanto, la poetologia come modello strutturale per la nostra indagine. Con *poetologia* intendiamo, in senso etimologico, la *-λογία*, ossia l'atto del parlare, il «discorso», l'«espressione» – ma anche lo «studio», la «trattazione», la «teoria» – della *ποίησις*, della «poesia», intesa primariamente come il risultato di un atto di creazione originale, da *ποιέω*, «fare, inventare, comporre, creare»; verbo inizialmente usato per designare il lavoro del vasaio che plasma l'argilla. Derivato da *λόγος*, il suffisso *-λογία* designa la «parola» come si articola nel discorso (dal tema di

⁹⁹ Camilla Miglio, *Ricerca per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Quodlibet, Macerata 2021.

λέγω «dire»), e quindi anche il «pensiero» che si esprime attraverso la parola, l'attività speculativa che ha per oggetto il primo sostantivo del composto e in questo caso: la poesia come risultato di un processo creativo. In Eraclito il λόγος è la «ragione», il principio di razionalità universale, legge prima dell'armonia e insieme fondamento dinamico e materiale del divenire (il «fuoco»). In Platone, λόγος ricopre i significati di «discorso» come espresso nelle parole e «procedere del pensiero»; in Aristotele è il «discorso» con i concetti come espressione e la stessa «facoltà di pensare, la ragione»¹⁰⁰. Una poeto-logia è, perciò, l'indagine sul senso del poetare, il pensiero in cui si articola la vis poetica in quanto forza generatrice di un determinato autore o di una singola raccolta o poesia.

«Wie macht man Gedichte?»; «come si fanno le poesie?»: è la domanda poetologica fondamentale, quella che Celan pone nella lettera del 18 maggio a Hans Bender, dove il poeta ripensa il significato del ποιεῖν alla luce della contemporaneità e della propria attività artistica. La poesia (*Gedicht*) non è il prodotto di un lavoro formale e positivo, di un esercizio di stile, di una sperimentazione tecnica e astratta – quando non «astrusa» – col linguaggio, uno «Herumexperimentieren mit dem sogenannten Wortmaterial», come pareva da tanta critica post Friedrich-Hocke¹⁰¹. E neppure invasamento: il poeta non è *vates*, veggente e profeta, mediatore di un contenuto trascendente a lui rivelato, afferma Celan in una conversazione con Hugo Huppert¹⁰². L'ispirazione è un momento di realismo, gli esercizi esistono, ma non sono spirituali nel senso religioso di «spirituell» (o *geistlich*), come appare nel titolo virgolettato della conversazione con Huppert, ma «geistig» (intellettuali, mentali, riguardanti l'esprit): «es gibt Exerzitien – im *geistigen* Sinne»¹⁰³. Le poesie sono esercizi spirituali-mentali di un singolo, mortale, essere umano («eines einzigen sterblichen Seelenwesen Mensch»; *ibid.*) che con le proprie mani e il proprio cuore offre al mondo un pensiero nuovo, un'opera d'artigiano («'Hand und Herz' Handwerk-Herzwerk») ¹⁰⁴. Tra «entusiasmo e calcolo»¹⁰⁵ – diatriba già platonica – l'origine della poesia è in Celan immanente alla

¹⁰⁰ Cfr. "lògos" in *Enciclopedia Italiana Treccani (online)* [D'ora in avanti: *Treccani*], <<https://www.treccani.it/vocabolario/logos/>>, ultimo accesso: 04.09.2023.

¹⁰¹ «Sperimentare a casaccio col materiale verbale». GW III, p. 177. E in effetti il riferimento è alla *Dissertation* di Firges del 1959 (cfr. *supra*). Anche Bachmann nelle lezioni di Francoforte («Machenschaft»); la «Artistik und Wortkunst» di Gottfried Benn, nel Meridian. TCAM 110.

¹⁰² «Ich bleibe in meinen Sachen sinnfällig; sie prätendieren niemals aufs 'Übersinnliche', das liegt mir nicht, das wäre Pose. Ich lehne es ab, den Poeten als Propheten hinzustellen, als 'vates', als Seher und Weissager. Ich versuche, Ihnen zu erklären, weshalb ich meine angebliche Abstraktheit und wirkliche Mehrdeutigkeit für Momente des Realismus halte [...]». Hugo Huppert, «*Spirituell*». *Ein Gespräch mit Paul Celan*, in Paul Celan, hrsg. v. Hamacher/ Menninghaus, pp. 319-324: 321.

¹⁰³ GW III, p. 177.

¹⁰⁴ «'Mano e cuore' Lavoro della mano-lavoro del cuore». Appunto di Celan a margine di Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*. Celan, *Bibliothèque*, p. 155.

¹⁰⁵ Cfr. Axel Gellhaus, *Enthusiasmus und Kalkül: Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, Fink, München 1995; Id., *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, in *Celan-Jahrbuch* 6, pp. 51-91.

poesia stessa che avviene. Il lavoro del poeta è manuale perché “spirituale”: un esercizio di attenzione e di concentrazione di una soggettività in un dato momento della storia, in una *circostanza* precisa, determinata dalle leggi del «kairos» (l'occasione e le contingenze), dai «sismi della storia» (lo sterminio e l'attualità) e dagli «stati dell'io» (la vita psichica e sentimentale di chi scrive)¹⁰⁶.

La nozione di “poesia di circostanza” (come *Erlebnislyrik* o *Gelegenheitsdichtung*), dagli antenati illustri (da Goethe a Éluard) e fino alle più recenti ramificazioni della poesia celaniana, permette di sussumere, osserva Fradin, il vissuto del poeta nella teoria letteraria in base alle necessità interiori del soggetto che scrive e alle vicende storiche che ne determinano la percezione e, quindi, il trattamento del tempo nel testo¹⁰⁷. Questa nozione si rifà alle tre accezioni conosciute di «poésie de circonstance» che abbiamo elencato poco sopra; accezioni che Véronique Gély compendia in uno scritto sulla «musa dell'effimero», di cui riportiamo il seguente passo:

Je conclurai donc en revenant une dernière fois sur le mot “circonstance”. La philologie et la philosophie engagent à le distinguer de l'occasion, du kairos, et de l'événement. Mais la poésie et son histoire ont eu tendance à rassembler sous ce même mot justement des poèmes du *kairos*, de l'occasion à saisir, des poésies de l'événement, célébrant les héros ou s'inquiétant des séismes de l'histoire, et les productions d'un lyrisme attentif aux états du moi, aux circonstances intérieures. Dans les trois cas, si le rapport au monde diffère, le rapport au temps est analogue: il s'agit bien de saisir l'instant, et en le saisissant, de le cerner et de l'arrêter dans l'espace du poème. C'est là l'un des sens premiers du mot grec *peristasis*, mot dont *circumstantia* en latin n'est que la transposition savante: le rassemblement hostile ou dangereux autour d'un objet, rassemblement des chasseurs entourant leur proie, des guerriers encerclant leurs ennemis. Le poème de circonstance n'est sans doute ni hostile ni dangereux pour son objet; mais il cherche bien à l'entourer, à le cerner, à le capturer¹⁰⁸.

In maniera analoga, afferma Henri Meschonnic, il linguaggio si attualizza – si storicizza in un testo poetico secondo il ritmo interiore di un'individualità (la *Kreatur* del *Meridian*) che investe e riveste l'evento, organizza e modella la lingua in base alla

¹⁰⁶ Véronique Gély, *Poésie d'à-propos, poésie fugitive, poésie de circonstance*, in Aurélie Delattre, Adeline Lionetto (a cura di), *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Condé-sur-Noireau, Classiques Garnier, Corlet 2014, pp. 11-22: 22.

¹⁰⁷ Fradin, *Des lectures aux poèmes*, p. 531.

¹⁰⁸ «Concluderò dunque tornando un'ultima volta sulla parola “circonstanza”. La filologia e la filosofia invitano a distinguerla dall'occasione, dal *kairos* e dall'evento. Tuttavia, la poesia e la sua storia hanno spesso avuto la tendenza a riunire sotto questo stesso termine poesie del *kairos*, dell'occasione da cogliere, poesie dell'evento, che celebrano gli eroi o si preoccupano dei sismi della storia, e le produzioni di un lirismo attento agli stati dell'io, alle circostanze interiori. Nei tre casi, sebbene il rapporto col mondo sia differente, il rapporto col tempo è analogo: si tratta infatti di cogliere l'istante e, nel coglierlo, di circoscriverlo e fermarlo nello spazio del poema. Questo è uno dei significati originari della parola greca *peristasis*, termine di cui *circumstantia* in latino è solo la trasposizione colta: l'assembramento ostile o pericoloso intorno a un oggetto, l'assembramento di cacciatori attorno alla preda, di guerrieri che circondano i nemici. Il poema di circostanza non è certo né ostile né pericoloso per il suo oggetto; ma intende veramente circondarlo, circoscriverlo, catturarlo».

propria singolare percezione (il «*Neigungswinkel seines Daseins*») ¹⁰⁹, la quale è a sua volta trasformata dalla forma di linguaggio in cui si esprime ¹¹⁰. La poesia nasce in un gesto di circo-scrizione linguistica non autoritaria, e minimamente autoriale, del presente; il *Gedicht* è un fenomeno verbale “originario”, «*langage à l'état naissant, freiwerdende Sprache*» ¹¹¹, nel senso in cui Benjamin ha inteso l’“origine” in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* e, cioè, non come il risultato di un rapporto di causa-effetto, «un divenire del già dato», ma come qualcosa che «nasce dal divenire e dal trapassare, come un vortice che trascina dentro la propria ritmica il materiale della nascita»:

Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein ¹¹².

In ogni fenomeno d’origine si determina la forma sotto la quale un’idea sempre di nuovo si confronta col mondo storico, fino a quando non sia lì, messianicamente compiuta, nella totalità della sua storia ¹¹³. I fenomeni originari di Benjamin si incontrano nel linguaggio, all’interno di un testo, sottoforma di “immagini dialettiche” (*dialektische Bilder*). In esse la temporalità lineare si spezza nel vortice dell’attimo (*Jetztzeit*) in cui passato e presente si incontrano, in una tensione temporale pregna di un significato che riguarda il presente, lo investe e gli conferisce un senso nuovo, facendo scaturire da esso il futuro: «Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit

¹⁰⁹ GW III, p. 197.

¹¹⁰ «J’entends par poème la transformation d’une forme de langage par une forme de vie et la transformation d’une forme de vie par une forme de langage. Quatre fois le mot « forme », mais plus du tout selon le signe, comme opposé à du sens. Non, forme, au sens d’organisation et d’invention d’une historicité, configuration d’un système de discours. La force ne s’oppose pas au sens comme la forme s’oppose au contenu : elle porte et emporte le sens» («Per *poema* intendo la trasformazione di una forma di linguaggio in una forma di vita e la trasformazione di una forma di vita in una forma di linguaggio. Quattro volte la parola *forma*, ma non più nel senso di segno, come opposta al significato. No, *forma* nel senso di organizzazione e invenzione di una storicità, configurazione di un sistema di discorso. La forza non si oppone al senso come la forma si oppone al contenuto: essa sostiene e trasporta il senso»). Cfr. Henri Meschonnic, *Le sens du langage, non le sens des mots*, in «Cahiers Charles V», 44 (2008): *La traduction littéraire ou la remise en jeu du sens*, pp. 203-225 : 207s. Cfr. anche Id., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris 1982.

¹¹¹ M 100s.

¹¹² Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in Id.: *Gesammelte Schriften*, I.1 *Abhandlungen*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1990³, pp. 203-430: 226. Trad. it.: Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1998, pp. 28-29.

¹¹³ «In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt. Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte». Ivi, p. 226.

dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt»¹¹⁴. Mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, fissa, la relazione tra ciò che è stato e l'adesso è dialettica: “*non è un processo ma un'immagine, a salti*”, *un'attualizzazione progressiva e un compimento*. In altre parole: “*immagine è la dialettica in posizione di arresto*”:

Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch [...] Nur dialektische Bilder sind echte (d.h.: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache¹¹⁵.

L'immagine è per Benjamin un modello epistemologico (*Denkfigur*), la forma in cui si cristallizza e viene recepito il pensiero (*Form, Figur*) e anche una modalità della scrittura filosofica (*Denkbilder, Schriftbilder*)¹¹⁶. Rifletteremo in questa sede sulle prime due accezioni del *Bild* benjaminiano, poiché capaci, a nostro parere, di comprendere la complessità (l'«oscurità») delle immagini di Celan e in particolare quelle dei recipienti.

Partiamo dal termine *Denkfigur*: Jutta Müller-tamm osserva, in un saggio del 2014 sulla potenzialità euristica di questa categoria, come i significati della “figura di pensiero” si lascino definire a fatica, oscillando dialetticamente tra i poli di processualità e figurazione, mentale e materiale, senso e sensi, pensiero ed evidenza, movimento e stasi, diversità e chiusura¹¹⁷. Questa vivacità semantica – che ha sancito il successo del termine nella teoria della letteratura e in altre discipline umanistiche

¹¹⁴ “Immagine è ciò in cui il passato e l'adesso si uniscono fulmineamente in una costellazione”. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in Id.: *Gesammelte Schriften*, V.1, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1996⁴, p. 576.

¹¹⁵ Ivi, p. 577.

¹¹⁶ Per una storia del *Begriff* benjaminiano dell'immagine dialettica, formulato per la prima volta negli anni Trenta, nel *Passagen-Werk*, rimando a Jutta Müller-tamm, *Die Denkfigur als wissenschaftliche Kategorie*, in Nicola Gess, Sandra Janssen (Hrsg.), *Wissensordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, De Gruyter, Berlin 2014, p. 101. Sulla concezione del tempo di Celan, in relazione alle *Thesen* di filosofia della storia Benjaminiane, rimando a Sandro Zanetti, «zeitoffen». *Zur Chronographie Paul Celans*, Fink, München 2006.

¹¹⁷ «So vermittelt der Begriff der Denkfigur in seinen vielfältigen Verwendungsweisen je spezifisch zwischen den Polen von Mentalem und Materiellem, von Sinn und Sinnlichem, Denken und Anschaulichkeit, Prozessualität und Gestalthaftigkeit, Diversität und Geschlossenheit; und eben dieser schwebende Charakter und die Möglichkeit, sich dem einen oder anderen Pol zuzuneigen, gehören zu den Stärken des Begriffs, die eine definitorische Festlegung einschränken würde». *Ibidem*. Sulla *Denkfigur* si veda anche il colloquio: “Was sind Denkfiguren? Figurationen unbegrifflichen Denkens in Metaphern, Diagrammen und Kritzeleien”, un resoconto del quale è disponibile al link: <http://kult-online.uni-giessen.de/archiv/veranstaltungsberichte/bericht-zur-tagung-was-sind-denkfiguren-figurationen-unbegrifflichen-denkens-in-metaphern-diagrammen-und-kritzeleien>; ultimo accesso: 30.03.2023; nonché il capitolo “Denkfiguren” in Joachim Küpper, *The beauty of theory: zur Ästhetik der Affektökonomie von Theorien*, Fink, Paderborn 2010.

del ventesimo secolo¹¹⁸ – si presenta già nell’etimo di *Figur*, il latino *figura*, parola di cui Auerbach ha tracciato la genealogia linguistico-letteraria nel celebre saggio del 1938, dall’omonimo titolo.

Figura proviene dallo stesso tema di “fingere”, “figulus”, “factor” ed “effigies”, e significava in principio “formazione plastica” («plastisches Gebilde»), dal greco *πλαστικός*: aggettivo che si riferisce a qualcosa che è malleabile, plasmabile come la creta, da formarsi o già formato, l’oggetto finito e insieme l’arte e le potenzialità della sua formazione. Nelle prime attestazioni in lingua latina, rileva Auerbach, la parola è utilizzata in un senso che esalta l’attività formativa, l’aspetto della novità e della trasformazione (si parla, infatti, quasi sempre di “nuova figura” nelle primissime occorrenze), piuttosto che il suo risultato; circostanza che marcherà tutta la storia del termine¹¹⁹.

In Lucrezio, osserva il filosofo tedesco, si registra l’uso più ricco e originale di *figura*: spingendo il senso di impronta e di opera plastica fino a quello di puro contorno geometrico, le *figurae* sono, infatti, nel *De rerum natura* anche gli atomi democritei, capaci di aprirsi a nuove formazioni e concrezioni. In senso più astratto, il termine è stato usato, accanto a *signum* e forma, col significato di segno celeste e costellazione negli *Astronomica* di Marco Manilio e come figura di sogno in Lucano e Stazio. Il significato di “figura retorica” si è definito solo con Quintiliano (*Institutio oratoria*, libro 9), mentre a partire da Tertulliano e dai Padri della Chiesa il concetto

¹¹⁸ Scrive Ernst Müller nella sua introduzione a *Begriffsgeschichte im Umbruch*: «Während Begriff (mit seiner Herkunft von logos, idea) eher auf invariante geistige Bedeutungen zielt und eine Teleologie präziser Terminologisierung aufruft, ist ‘Figur’ als alternatives Instrument zur Bedeutungserfassung weniger in der idealistischen Tradition verortet. ‘Figur’ könnte zu einem heuristischen interdisziplinären Instrument werden, mit dem sich die Dichotomie von Begriff, Metapher, Diskurs und Sprachpragmatik unterlaufen lässt, um insbesondere semantische Transfers, Registerwechsel und Übersetzungen zwischen verschiedenen Wissensbereichen zu erfassen. ‘Figur’ ist nicht bestimmten Diskursen zugeordnet (wie der Begriff traditionell der Philosophie und Wissenschaft, die Metapher dem literarisch-ästhetischen Diskurs) und erlaubt durch ihre Bedeutungsgeschichte unterschiedlichste Zugriffsmöglichkeiten [...]». Ernst Müller (Hrsg.), *Begriffsgeschichte im Umbruch*, Meiner, Hamburg 2005, p. 17s. Müller-tamm ricava questa definizione («Szene der Verwandlung») da Gabriele Brandstetter, Sybille Peters (Hrsg.), *De figura: Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, Fink, München 2002, p. 8. Anche nella teoria dell’arte si usano i termini ‘figura’ e ‘figura di pensiero’ per mettere in luce la processualità del pensiero in un’immagine pittorica, anche ferma, come uno *Stilleben*. Cfr. Hanneke Grootenboer, *The Pensive Image. Art as a Form of Thinking*, The University of Chicago Press, Chicago/ London 2020.

¹¹⁹ Il critico evidenzia come la parola *figura* designi «eher die Tätigkeit des Bildens als ihr Ergebnis» (“piuttosto l’attività del formare che il suo risultato”), assieme a tutto quanto in essa è «Lebend-Bewegtes, Unvollendetes und Spielendes» (“vitale, in movimento, incompiuto e giocoso”). Erich Auerbach, *Figura*, in *Archivum Romanicum*, 22 (1938), pp. 436-489: 436. L’oggetto di indagine del filologo di Auerbach non è tuttavia una teoria della “figura”, il suo saggio è una ricerca sulla concezione figurale cristiana, prima ancora che un tentativo d’interpretazione della *Divina Commedia*. Le citazioni in italiano da Auerbach sono tratte dalla raccolta di saggi *Studi su Dante*, a cura di Dante Della Terza, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 176-226.

di figura ha acquisito per la prima volta nel mondo cristiano il significato di prefigurazione del futuro; *Begriff* di cui Auerbach si è notoriamente valso per interpretare la *Commedia* dantesca¹²⁰.

La parola figura contiene il seme della sua trasformabilità; essa è un'immagine in posizione di arresto che ci informa della temporalità metamorfica entro cui è stata, è o sarà creata – assonando sensibilmente con la forma grammaticale femminile del participio futuro, *fictura*. Una *Denkfigur* esprime nell'immediatezza di un composto la contemporaneità dialettica di pensiero e materia generatrice, la sua "poeto-logia" in senso lato. La potenzialità intrinseca delle parole di cui si compone – la forma, il pensiero – rende il concetto di *Denkfigur* il più adatto alle specificità del nostro oggetto di studio: il testo poetico di Celan con le sue immagini e figure. Chiameremo, pertanto, le immagini celaniane *figure poetologiche*, lasciando spazio alle contaminazioni tra le forme, la creazione po-etica e il pensiero-senso dell'immagine, osservata all'interno della propria costellazione temporale, tra preistoria e tensione u-topica e spaziale, nel testo come «Wortlandschaft», "paesaggio di parole", "paesaggio-parola", "parola-paesaggio". In virtù del rapporto consustanziale e originario col tempo, le immagini celaniane si intendono come figure del tempo stesso: «Zeitliches, Zeitgestalten, Figuren» ("qualcosa di temporale, figure del tempo, figure")¹²¹, nel senso espresso nel *Meridian*, ossia come «das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen»¹²².

Tropi e metafore sono condotte all'assurdità di una percezione singolare e individuata nello spazio-tempo della poesia, sono portate a dis-sonare (*ab-surdus* = "stonato"), a contraddire l'evidenza e la ragione – il senso comune – in nome del senso della creatura, della sua umanità («Gehuldigt wird hier der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden») ¹²³. La poesia è «Gestalt» ("figura"), «Atem» ("respiro") e «Richtung» ("direzione") nel *Meridian*, discorso poetologico per eccellenza, dove leggiamo che ogni parola è situata dentro una traiettoria avente una forma propria e un senso, un *verso* che è anche un destino («Richtung und Schicksal»), una nascita-origine direzionata verso il futuro. Il «meridiano» stesso è un'immagine poetologica fondamentale:

¹²⁰ Auerbach, *Figura*, p. 181ss.

¹²¹ M 99. "Figure di un tempo a venire" è anche il titolo di un libro di Michael Levine su Celan, Benjamin e Derrida, dove l'autore indaga i significati delle figure del vortice e della circoncisione, della data di Derrida e del *Meridian* celaniano come immagini dell'apertura del tempo presente all'u-topia. Michael G. Levine, *A Weak Messianic Power. Figures of a Time to Come in Benjamin, Derrida, and Celan*, Fordham University Press, New York 2014.

¹²² «Ciò che è stato percepito ed è da percepire una volta sola e sempre, nuovamente, una volta sola e proprio qui, proprio ora. E la poesia sarebbe dunque il luogo in cui tutti i tropi e le metafore vogliono essere condotti all'assurdo». TCAM 10.

¹²³ «Sia qui onorata la maestà dell'assurdo, che testimonia della presenza dell'umano». *Ibidem*.

è una figura circolare, una linea immaginaria che lega poli opposti incrociando i tropi(ci), attraversando e unendo, lungo il suo percorso, ogni singolo topos «sublunare»¹²⁴. In tal senso, il *mot* in poesia non può essere *isolé*: la singola immagine è parte di una costellazione temporale, di un'entità prospettica (lo *Sternbild benjaminiano*) ed è percepibile, allo stesso tempo, nel sistema complesso della poesia, come una singola stella. L'occhio umano percepisce il disegno, l'orecchio i suoni, e la poesia si fa *Sternenlied*, canto delle stelle: un sistema relazionale di parole-astri, punti di luce nella ritmica del testo, "soli di filo" (*Fadensonnen*) in una rete cosmica intervallata da oscurità e silenzio, dagli anni luce che sono «das Dazwischenliegende», "ciò che sta nel mezzo", tra un evento (poetico) e l'altro¹²⁵.

Per recepire una poesia così intesa è allora necessario prestare attenzione alle immagini e agli intervalli, alle cesure e agli abissi che separano parola e parola, poesia e poesia, raccolta e raccolta. Rendersi consapevoli della dialettica tra «einmal» e «immer wieder» significa comprendere la poetologia soggiacente a ogni figura celaniana, concepita di volta in volta come "qualcosa di meridiano" («etwas Meridianhafte[s]») ¹²⁶, come un campo di urne o un sistema di vasi comunicanti, dove l'*Einzelwort* è "occupabile" («besetzbar») ¹²⁷ come un recipiente che si riempie e si svuota a ogni lettura, non riversandosi in eterno nella fissità del simbolo, come accade nel Cielo dell'Aquario al coppiere Ganimede, immortalato nel gesto di versare il vino in un orcio, ma esigendo un adattamento continuo del punto di osservazione del soggetto percipiente, il quale è sempre consapevole dell'intero disegno e dello scarto che separa una stella e l'altra e l'uomo dall'ordito astrale.

Abbiamo, pertanto, deciso di condurre la nostra indagine sui recipienti celaniani in modo da tener conto della singolarità della loro presenza nei testi e contesti *originari* e insieme della traiettoria che ne motiva il ritorno. Proporremo nel corso

¹²⁴ TCAM 3; 6; 3 e 69.

¹²⁵ "Canzone/Canto delle stelle"; *Sternenlied* è una poesia giovanile che Celan dedica all'amica Ruth Kraft. Nel manoscritto inviato all'amata, il giovane disegna, a fine componimento, la costellazione del Grande carro. Stelle e costellazioni sono anch'esse figure poetologiche fondamentali in Celan e ricorrono in ogni raccolta dell'autore, dal *Frühwerk* (*Saitenspiel*; *Aequinoctium*; *Sternenlied*; *Herbst II*) in poi e, in modo particolare, nell'ultimo ciclo de *Die Niemandrose* (*Hinausgekrönt*, *Hüttenfenster*, *Und mit dem Buch aus Tarussa*, *In der Luft*). Su questo tema si vedano Joachim SENG, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung: zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis "Sprachgitter"*, Winter, Heidelberg 1998, p. 123s e Miglio, *Ricerca*, pp. 127-131.

¹²⁶ Come Celan riporta nella lettera del 12.03.1962 ad Alfred Margul Sperber, pubblicata in: «Neue Literatur» 7 (1975), 57s: «Lassen Sie mich heute von heiteren Dingen sprechen als neu-lich, von etwas aus dem Bereich der kommunizierenden Röhren, von etwas 'Meridianhaftem', wie Gisèle und ich es nennen». Cfr. anche *infra*, p. 88.

¹²⁷ «Das Gedicht ist, auf eine ihm eigene Weise, besetzbar»; TCAM 140. Sul concetto di occupabilità (*Besetzbarkeit*) della poesia, si veda anche: «Wechselseitige Besetzbarkeit, Rezeptivität des Gedichts»; «wechselseitige Besetzbarkeit (doppelte Vakanz)», «Gedicht ⇌ ~ ~ ~ ~ ~ »». TCAM 135 e 144.

del nostro lavoro alcune letture integrali di poesie – commento e *studium* dei testi¹²⁸ – per lasciare scaturire i significati e il valore poeto-logico fondamentale delle figure ricorrenti della brocca debordante e dei vasi comunicanti (Capitolo 1), del travaso (Capitolo 2) e della rottura dei recipienti (Capitolo 3). Le analisi testuali, disposte cronologicamente all'interno dei singoli capitoli, si alterneranno a parti sintetiche, nelle quali le scelte linguistiche del poeta saranno considerate alla luce della virtualità della tradizione entro cui si inseriscono o di contro alla quale si caratterizzano, opponendo di volta in volta le *Denkfiguren* celaniane (originarie, più che originali in senso stretto) ai motivi tradizionali, iconografico-letterari, della brocca di lacrime e dei “vasi comunicanti”, della Temperanza e della brocca rotta.

Nel primo capitolo osserveremo l'istituirsi progressivo di un lessico poetico sotto in seno ai modelli lirici tradizionali (dai romantici tedeschi a Trakl e Rilke) e per mezzo dell'esperienza diretta della natura, del mondo e degli affetti del giovane Paul Antschel negli anni dei suoi esordi da poeta. Inizieremo con la lettura di *Ferne*, una delle primissime poesie in cui appare l'immagine della brocca di lacrime. Seguiremo, quindi, l'evolversi di questo motivo letterario secolare in un breve excursus sul tema, per poi approfondire la relazione tra la fiaba di Ludwig Bechstein, *Das Tränenkrüglein* e il componimento di Celan, così come tra il *Tränenkrüglein* rilkiano e *Ferne*. Accanto a un'altra poesia del *Frühwerk*, *Aubade*, condurremo poi una riflessione sul recipiente come medium di condivisione della sofferenza con un Tu amato e compianto, con il quale si instaura un dialogo intimo e persistente. La comunicazione come atto interumano e poetico fondamentale sarà il centro della seconda parte del capitolo che, per questo motivo, abbiamo intitolato «Es gibt kommunizierende Gefäße!» (“ci sono vasi comunicanti!”), da un appunto di Celan del 1960¹²⁹. Qui ci soffermeremo in primo luogo sulla poesia *Aequinoctium*, esaminando poi l'impostazione dialogica di alcune poesie di *Mohn und Gedächtnis*. A questo punto esploreremo, in un altro breve excursus, le criticità di una relazione variamente discussa dalla critica tra le immagini celaniane e la metafora surrealista dei vasi comunicanti. Ci concentreremo, infine, sulle poesie *Die Krüge* e *Zähle die Mandeln*, le quali ci permetteranno di affrontare – attraverso due letture “immanenti” – alcuni snodi concettuali importanti per le successive *ripreses*, come il problema

¹²⁸ Il nostro lavoro è uno studio, nel senso originario di *stúdium*, derivato di *studēre*, “applicarsi, attendere a qualcosa”, nell'accezione che preserva in francese il vocabolo *étude*, come «application méthodique de l'esprit, cherchant à comprendre et à apprendre» (*Trésor de la Langue Française informatisé* – TLFi, <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=384387255>>; ultimo accesso: 07.09.2023). In questo senso, intendiamo applicarci allo studio di poesie scelte, durante l'osservazione delle quali abbiamo, però, individuato una sorta di *punctum* nei singoli recipienti. Per Roland Barthes, il *punctum* è il dettaglio che attira l'attenzione dell'osservatore, che lo punge e lo ferisce, mentre questi è intento a «studiare» la fotografia nel suo insieme, partecipando «alle figure, alla mimica, ai gesti, alle decorazioni, alle azioni». Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Le Seuil, Paris 1980, pp. 48-49.

¹²⁹ TCAM 143.

teodica, la posizione dell'uomo e del poeta nella storia, il valore della commemorazione dei morti.

Nel secondo capitolo del nostro lavoro approfondiremo il valore poetologico delle figure dei recipienti, così come appaiono nei contesti dove la ripetitività del gesto del versamento e della raccolta (del travaso) assume una posizione di spicco. La poesia *Assisi* – da cui è tratto il verso che intitola il capitolo, «Füll die Krüge um» (“travasa le brocche”) – aprirà il nostro percorso analitico, all'interno del quale osserveremo come la *Denkfigur* del travaso operi nel testo e a partire da esso, come un dispositivo poetico e speculativo, nonché come gesto esistenziale. Esploreremo questa particolare figura attraverso le lenti di due filosofi: Kierkegaard e Husserl. Il concetto kierkegaardiano di *ripresa*, termine e processo attivo, sotto varie forme, nella poesia di Celan, ci sarà utile per affrontare le questioni dell'auto-citazione e dell'elaborazione, protratta nello spazio-tempo di diverse poesie, di elementi extra-testuali quali le circostanze biografiche e le tracce di lettura del poeta nei suoi volumi di filosofia. Nello specifico analizzeremo, nell'ultima parte del capitolo, un esempio di “ripresa” tra la poesia *Die Ewigkeit*, di cui proporremo una lettura integrale, e *Mittags*. Concluderemo il capitolo con alcuni paragrafi di approfondimento sull'interesse antropologico di Celan – testimoniato da numerose tracce di lettura – verso le tradizioni funerarie antiche e in particolare verso gli Etruschi, facendo confluire le nostre scoperte all'interno di un'interpretazione testuale coerente.

Nell'ultima sezione del nostro lavoro torneremo indietro, per andare più avanti. Proseguiremo con lo studio delle tracce di lettura di Celan presenti nei volumi letti durante la gestazione di *Fadensonnen* e in particolare a ridosso della scrittura di *Weil du den Notscherben fandst*, poesia sulla quale ci soffermeremo nella seconda parte del terzo capitolo, dedicato allo studio delle immagini dei “cocci”, così come appaiono in alcune interessanti poesie dal *Frühwerk* a *Fadensonnen*. Abbiamo intitolato questa sezione «Bruch der Gefäße» (“rottura dei recipienti”), rifacendoci alla denominazione tedesca del mito cabalistico della “rottura dei recipienti” (*Shevirat Ha-Kelim*), teorizzato dal rabbino Isaac Luria nel sedicesimo secolo e divulgato, nella seconda metà del Novecento, dagli scritti di Gershom Scholem, che Celan lesse con grande interesse in diversi momenti della sua carriera. Partiremo dall'analisi della poesia *Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen*, una delle primissime prove poetiche di Celan, dove le «Scherben» (“cocci; frammenti”) si presentano, accanto agli «Aschenkrüge» (“cinerari”), in un momento storico in cui le grandi catastrofi della Seconda Guerra mondiale erano ancora soltanto un presagio. Con un breve excursus artistico-letterario, esploreremo i significati del motivo secolare della brocca rotta, seguendone le ramificazioni soprattutto all'interno della tradizione lirica di lingua tedesca. Sulla base di ciò, approfondiremo il contro-discorso istituito da Celan nelle sue poesie, dove risulta evidente, sin dalle poesie giovanili, una forte tensione tra integrità e rottura che culminerà con *Sprachgitter* in una po-etica immanente, figlia delle necessità storico-politiche, esistenziali e linguistiche del secondo dopoguerra. Analizzeremo, perciò, alcune poesie di *Von Schwelle zu Schwel-*

le e Sprachgitter riflettendo, anche attraverso alcune tracce di lettura rinvenute nei volumi di paleontologia e geologia di Celan, sulla questione dell'“origine” e sulle potenzialità della creazione “abiogenetica”, ossia a partire da macerie e detriti, nella poesia “dopo Auschwitz”. Concluderemo il nostro studio con la lettura del componimento *Weil du den Notscherben fandst*, il quale ci consentirà di interrogarci, da una parte, sul ruolo che l'attualità politica, la lettura scholemiana e il chassidismo di Martin Buber hanno giocato nel processo genetico che ha fatto sorgere la poesia e, dall'altra, sullo sviluppo della poetologia celaniana legata ai recipienti, *ripresi* con costanza anche all'apice della sua maturità artistica.

INDICE

<i>Introduzione</i>	
Da un recipiente all'altro	5
<i>La filologia celaniana e la questione del mot isolé</i>	9
<i>In principium erant verba</i>	10
<i>Il motivo della brocca</i>	26
<i>Metodologia della ricerca - Il recipiente come figura poetologica</i>	28
1. «Es gibt kommunizierende Gefäße!»	41
1.1. Ferne: <i>l'assenza della brocca</i>	41
1.1.1. <i>Das Tränenkrüglein</i>	54
1.1.2. <i>Den Krug kränken: come si tormenta un recipiente?</i>	60
1.1.3. <i>Davanti e oltre la soglia delle lacrime</i>	64
1.2. Aequinoctium: <i>La misura delle brocche</i>	71
1.2.1. <i>L'equilibrio della bilancia</i>	78
1.2.2. <i>Les Vases communicants</i> <i>vs. «Die Liebe und ihre Behältnisse»</i>	82
1.2.3. <i>Die Krüge: heilige Gefäße sind die Dichter (?)</i>	98
1.2.4. <i>Zähle die Mandeln</i>	106
2. «Füll die Krüge um»	115
2.1. Assisi	115
2.1.1. <i>Travasare, temperare</i>	121
2.1.2. <i>L'urna e la mano</i>	124
2.1.3. <i>Gjentagelsen: la ripresa dei filosofi</i>	134
2.2. <i>Die Ewigkeit tra origini e riprese, le circo-stanze della poesia</i>	139
2.2.1. <i>Gli etruschi</i>	144
2.2.2. <i>Die Ewigkeit</i>	150
2.2.2.1 <i>Lecture</i>	152
2.2.3. <i>Percorsi d'oltretomba da Cerveteri a Czernowitz, e ritorno</i>	156
2.2.4. <i>Sacre libagioni, versamenti poetici</i>	162

3. «Bruch der Gefäße»	169
3.1. <i>Cocci e cinerari</i> . Auch das Alleinsein reicht nicht aus für Tränen	169
3.1.1. <i>Der zerbrochene Krug</i>	177
3.1.2. <i>Residui e detriti: dalla musica al coccio</i>	185
3.1.3. <i>Dal coccio alla musica: Ton e Ton</i>	191
3.2. Weil du den Notscherben fandst	197
3.2.1. <i>Israele: dall'esilio mistico alla Guerra dei sei giorni</i>	204
3.2.1.1 <i>Scholem e il mito luriano: dalla "rottura dei vasi" alla ricostruzione</i>	206
3.2.2. <i>Inversione della storia: il coccio e il cerchio della poesia</i>	209
 Tavole	 223
 Bibliografia	 235

La collana editoriale TransAustria intende promuovere la diffusione di testi e studi di letteratura novecentesca e contemporanea in ambito “austriaco”, riprendendo la lezione dello scrittore e saggista salisburghese Karl-Markus Gauß secondo cui «tutti i confini sono inventati». La collana interpreta il toponimo “Austria” nel senso più ampio possibile, nelle sue relazioni e contaminazioni con altri Paesi e aree geografiche, oltre che nella prospettiva diacronica della costituzione e delle progressive trasformazioni (soprattutto geopolitiche) di una *unheimliche Heimat* culturale – secondo la definizione di Sebald.

Non solo Vienna, quindi, ma anche le narrazioni situate nelle diverse regioni del Paese, dalla Carinzia alla Stiria alle zone alpine. TransAustria abbraccia, senza alcuna venatura mitopoietica, anche le regioni storiche della Boemia, della Moravia, della Galizia e della Bucovina, la Dalmazia e la provincia goriziana, muovendosi in un orizzonte geoculturale che si riflette anche nello stesso toponimo “Austria”, che, derivando da *Ostarrîchi* e, ancor prima, dal latino medievale *Marchia orientalis*, evoca una zona di transizione e passaggio, caratterizzata da una naturale apertura verso Est, da cui scaturiscono continui scambi, intersezioni e attraversamenti linguistici e letterari. Ma l’orientamento suggerito da “Österreich” e la contiguità fonica con “austro” e “australe” si dissolvono se si considera che la parola latina “Auster” indicava il vento del sud, evidenziando così il doppio movimento di questa collana editoriale: un vento che da sud spira verso nord-est.

In questo senso, la “TransAustria” verso cui guarda la collana si configura come una zona critica di traduzione, secondo l’accezione proposta da Emily Apter. Il sottotitolo *Sprachlandschaften* mette al centro due caratteristiche specifiche della letteratura “austriaca e transaustriaca”: la particolare predisposizione alla critica del linguaggio e la capacità di inscrivere la parola in un ambiente, naturale e linguistico – inteso cioè come modo di relazione con l’altro e come modo di abitare il mondo (*ethos*).

TransAustria ospita monografie e saggi di critica letteraria, ma anche traduzioni, antologie e volumi collettanei, consentendo una diffusione ampia e diversificata sia del canone letterario, sia di opere meno note al pubblico di lingua italiana.

1. Matteo Iacovella, *La diffidenza della lingua. Percorsi nella po-etica di Ilse Aichinger (1945-1976)*, 2024, pp. 244.
2. Elfriede Jelinek, *Winterreise - Viaggio d'inverno*, traduzione di Roberta Cortese, con un'introduzione di Rita Svandrlik, 2025, pp. 200.
3. Miriam Miscoli, *Vasi comunicanti. Studio di una figura poetologica celaniana*, 2025, pp. 260.
4. Isolde Schiffermüller, *I sogni di Kafka ovvero "il lavoro della lunga notte"*. In preparazione.
5. Stefan Zweig, *Die frühen Kränze*. In preparazione.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2025