

Creaturalità: Celan e Valéry

Massimo Baldi

«Nessuna sottomissione della teoria alla poesia, [...] e nessun confronto, perché queste due estranee si *devono* essere amate», scrive il poeta Milo De Angelis in *Poesia e destino* (De Angelis [1982]: 37). Mi pare un buon punto da cui partire, non solo e non tanto perché De Angelis è forse tra i poeti italiani quello che con maggiore evidenza si è inteso seguace tanto di Celan quanto di Valéry, ma soprattutto perché il rapporto tra produzione in versi e riflessione teorico-filosofica rappresenta il punto di iniziale e più ingenua osservazione del rapporto tra i due autori. Celan, infatti, ha dedicato praticamente tutti i suoi sforzi espressivi alla produzione poetica, lasciandoci soltanto poche prose di carattere teoretico, quasi tutte, per di più, di natura occasionale. Valéry, di contro, è autore di una vastissima mole di frammenti e saggi teorici e di una relativamente esigua opera in versi. In entrambi, però, appare evidente, anche al lettore più disinformato, la volontà di non sottomettere poesia e teoria l'una all'altra, o viceversa; la volontà, appunto, di rammemorare e contemplare con insistenza e *attenzione* quell'origine, quell'ancora energico mai-stato in cui poesia e teoria devono essersi amate.

Quello che mi pare interessante è che proprio sotto la lente del confronto con l'autore della *Giovane parca* risplenda l'intento celaniano di gettarsi a capofitto nella ricerca di quel confine originario in cui verso e pensiero trovano il loro punto di accordo, il loro sigillo erotico. Valéry è sicuramente tra gli autori che Celan ha tenuto in massima considerazione, almeno a partire dalla fine degli anni Cinquanta, ed è innegabile il suo influsso diretto nelle riflessioni celaniane contenute nel *Meridiano*, il testo del discorso pronunciato in occasione della consegna del *Premio-Büchner* nel 1922. Un'importante edizione critica della *Rede*, di prossima pubblicazione in Germania, dovrebbe inoltre, per quanto è trapelato, dare conferma del fatto che il *Meridiano* fu in realtà il riadattamento di note e appunti raccolti per un saggio su Valéry fermatosi allo stadio di progetto.

In attesa che questi materiali siano disponibili (ciò imporrà a tutti gli studiosi celaniani, stando a quanto mi comunica chi ha potuto consultare quei manoscritti, una seria riconsiderazione di quanto pensato e scritto intorno al *Meridiano*), vorrei qui proporre qualche breve riflessione sulla rilevanza “oggettiva” di alcune proposte teoriche valériane (relative al linguaggio) nel perimetro di quella peculiare forma di riflessione trascendentale – e, insieme, performativa e materiale – sulla poesia di cui Celan ha dato prova non solo nel *Meridiano* o nelle altre prose, ma anche nelle sue raccolte poetiche. Questa riflessione, voglio premetterlo, ha un carattere necessariamente tentativo. Nello spirito della pubblicazione online, e in particolare di «Aisthesis», gli spunti che vado a proporre sono intesi anzitutto come punto di partenza per una riflessione dialogica e condivisa.

Iniziamo da un frammento dai *Quaderni* di Valéry, risalente al 1900-1901: «Il linguaggio organizza necessariamente il pensiero – ma in un certo modo che non è affatto quello razionale, – o rigoroso – o naturale – bensì storico. Esso organizza ogni mente storicamente, imitativamente» (Valéry [1973]: 9-10). Due idee, tra quelle in gioco in questo brano, sono importanti per questa riflessione. Anzitutto il carattere storico del rapporto regolativo tra linguaggio e mente: la lingua, potremmo dire, si fa codice e territorio di organizzazione dei contenuti mentali in un modo irriducibilmente connesso al suo fissarsi in figura storicamente connotata. Dalla lingua partono cioè (almeno) due vettori: l'uno diretto ai contenuti psichici, che vengono dalla lingua non semplicemente ripetuti, ma rappresentati originariamente in forme logiche, l'altro diretto al farsi-immagine della storia. E qui entra in gioco la seconda idea, quella di imitazione. È improbabile che qui Valéry intenda un rapporto fenomenologico-intenzionale tra segno linguistico e significato storico. Ciò a cui qui si allude è senza dubbio quel rappresentarsi della storia che, in un'ottica alternativa tanto ad una prospettiva storicistica quanto ad una prospettiva archetipica, è pensato come formazione di un'unità, strutturata ma non sistematica, in cui l'attuale è integralmente rappresentato grazie alla mediazione della lingua – la lingua nel suo essere così com'è, nel suo spessore creaturale. Quello in cui ci imbattiamo qui è, insomma, qualcosa di non dissimile dalla premessa implicita degli studi di Benjamin su allegoria ed epoca barocca (cfr. Benjamin [1928]) e, in seguito, su allegoria e modernità (cfr. Benjamin [1939]). Sull'importanza della lettura benjaminiana, che certo non mancherebbe di avere anche qui una radicale pertinenza, intendo sorvolare. Ma faccio notare come su questo tema – la capacità della lingua di rappresentare *immediatamente* la storia – si possa, credo serenamente, parlare di un'asse Valéry-Benjamin – anzi: Valéry-Benjamin-Celan.

Anche per quest'ultimo, infatti, la lingua è un terreno di sedimentazione di dinamiche e figurazioni storiche, un terreno in cui vengono rappresentati tanto il *respiro* dell'io poetante, quanto la maestà dello *hic et nunc* storico. Leggiamo in *La poesia di Osip Mandel'stam*:

Il luogo del poema è un luogo umano; "un luogo nel Tutto", certo, ma qui, quaggiù, nel tempo. Il poema rimane, con tutti i suoi orizzonti, un fenomeno sublunare, terrestre, creaturale. [...] Entro lo spazio di questo dialogo si costituisce il soggetto cui è rivolto il discorso, esso si rende presente, si raggruma attorno all'io che gli rivolge la parola e lo nomina. Ma, in questa presenza, ciò che attraverso la nominazione e l'interlocuzione è diventato praticamente un *tu* introduce la propria alterità ed estraneità. Ancora nell'*hic et nunc* del poema, ancora in questa immediatezza e contiguità, esso fa sentire la sua distanza, mantiene quanto è più suo: il tempo che gli è proprio. (Celan [1996]: 49-50)

Per un verso, dunque, il poema (*Gedicht*) è un fenomeno incluso in una precisa cornice storica. La sua voce e il suo respiro provengono da un territorio sublunare, terrestre, umano: gettato nel tempo e paziente la storia. All'interno del suo processo performativo, però, la poesia tende a forzare l'isolamento dell'io poetante, a creare/formare un interlocutore, un *tu* a cui rivolgersi. Dal punto di vista genealogico questo interlocutore va inteso, dunque, come creazione o doppio dell'io poetante, come mediatore esterno del suo dialogo con se stesso. Ma, come osserva Celan a proposito di Mandel'stam, questo *tu* è destinato a introdurre la propria alterità, la propria distanza, il «tempo che gli è proprio». Anche a questo proposito c'è un frammento di Valéry che vorrei richiamare: «l'uomo [...] ha imparato a parlare a se stesso – attraverso la deviazione di ciò che chiamerei l'*Alterità*. Fra *lui* e *lui*, l'intermediario è l'Altro» (Valéry [1973]: 86). Con l'altro, ciò che Celan chiama bruscamente il «tu», si manifesta la presenza di un partecipante, non di un destinatario ma di un co-emittente, di un mediatore attivo del messaggio-dialogo poetico; e grazie a questa intrusione, la storia diviene non solo traccia-sintomo incisa sulla "pelle" del poema, sul suo piano metonimico-sintagmatico, ma anche terreno d'approdo dei suoi rimandi. La rappresentazione della storia, in altre parole, è per Celan alfa e omega della performance poetica: essa svolge da un lato un ruolo eziologico e generativo sul piano metonimico (il linguaggio della poesia è «linguaggio *attualizzato*», leggiamo ancora nello scritto su Mandel'stam e in seguito nel *Meridiano*) e dall'altro un ruolo contestuale sul piano metaforico-sistematico. Nel mezzo si colloca quello che Valéry, nel frammento citato, chiama «il pensiero». Esso viene organizzato e rappresentato dalla lingua, da quella lingua alla cui base, e nei cui orizzonti, si stanziava la storia, o, secondo quanto affermato da Celan nel *Meridiano*, la data. La massima ambizione della poesia di Celan, la vera ragione meta-politica del suo scrivere nella lingua degli assassini

(il tedesco) è proprio quella di configurare un linguaggio poetico in cui la storia, la data (quel 20 gennaio in cui il Lenz büchneriano se ne va per i monti e in cui i massimi esponenti della nomenclatura nazionalsocialista decidono, nel 1942, la soluzione finale della questione ebraica [cfr. Celan (1996): 13]), diviene la mediatrice di ogni processo mentale, narrativo, mnemonico, storiografico. Ricostruire il senso interno, ricostruire la percezione di ogni contenuto psichico attraverso la lente d'ingrandimento della storia, alla luce di «quanto è accaduto»¹. Questo in virtù di una pur disperatissima fiducia nella capacità della lingua di «organizzare» ogni mente «storicamente – imitativamente». Solo se ciò può darsi, solo se davvero la lingua è costretta a stringere in un unico nesso procedurale il suo rappresentare la storia e il suo organizzare il pensiero, solo a queste condizioni il progetto celaniano di «risemantizzazione» della lingua tedesca (cfr. Bollack [2008]) può considerarsi estraneo ad ogni forma di manipolazione artigianale del materiale verbale e ritenersi orientato a quelli che sono i suoi scopi intrinseci.

Passiamo ad un altro frammento di Valéry, più tardo (1926): «il pronome non è posteriore al nome ma anteriore – non è messo al posto del *nome* quanto al posto del gesto che tocca e mostra l'*oggetto*. Il quale forse non ha affatto un nome. Questo» (Valéry [1973]: 50). Un brano che non può non ricordare un noto passaggio delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, in cui si dice che «l'espressione verbale del dolore sostituisce, non descrive, il grido» (Wittgenstein [1953]: 119). E questo parallelo, là dove intercetta il tema del pronome, diviene di straordinaria rilevanza per le posizioni teoriche e per le scelte poetiche di Celan. Cercherò ora di sviluppare questo nodo e di mostrarne l'importanza non solo poetologica e linguistica, ma anche storica e politica. Come è noto, il secondo dopoguerra ha visto molti artisti, scrittori, cineasti cimentarsi nell'impresa di restituire e testimoniare l'orrore dello sterminio. Il cinema in particolare fu allora (oggi lo sarebbe forse troppo poco) un osservato speciale; e a nessun regista fu risparmiata una buona dose di critiche (una delle più celebri è quella rivolta nel 1961 da Jacques Rivette, sul n. 120 dei *Cahiers du Cinéma*, alla scena finale del film *Kapo* di Gillo Pontecorvo, quella del suicidio di Teresa che si getta contro il filo spinato; Rivette la giudicò troppo spettacolare ed epica per rappresentare la morte nel lager). Anche in letteratura si distinsero prese di posizione assai divergenti. La più netta è forse quella di Primo Levi, imperniata sulla figura del «musulmano», ovvero di colui che soccombe, che non può raccontare. Tutti i testimoni della Shoah hanno in qualche modo incontrato il musulmano, ma non possono parlare in sua vece. Lui, cioè la vera vittima dello sterminio, non ha

¹ Questa la formula con cui Celan si riferisce sempre alla Shoah.

voce, è un sommerso – e con lui è perduta ogni chance di fornire una testimonianza verace e autentica (per questi temi si veda Scarlato [2009]). Celan (a cui Levi non mancò di rimproverare un linguaggio troppo «oscuro»), pur avendo sempre intensamente presente questa problematica, pare, almeno nella parte centrale della sua opera, raccogliere la sfida, cercare, cioè, di dar forma ad una lingua in cui la voce del sommerso possa trovare un canale e un contatto con il mondo dei salvati. In un punto chiave dei materiali preparatori del *Meridiano* leggiamo infatti che la poesia, in quanto dialogo, è «linguaggio dell'assente» (Celan [1999]: 136), dunque manifestazione, pur virtuale, dell'accesso di un *altro* al rango degli emittenti.

Ma come possono la voce e la lingua di un salvato, di un *presente*, divenire linguaggio dell'assente? La domanda è decisiva soprattutto per Celan, il quale pensava la poesia come linguaggio creaturale, inestricabilmente connesso al «respiro» del suo emittente. È qui che vorrei far entrare in gioco il frammento di Valéry, e il parallelo con Wittgenstein. Quest'ultimo ci ricorda che una sensazione non si può descrivere, ma solo, in qualche modo, esprimere, ponendo il linguaggio in luogo del gesto o, in quel caso, del grido. Valéry ci dice, però, che nel caso del pronome – dunque di un elemento del linguaggio che non intende descrivere vissuti interni, ma qualificare/identificare un agente o un paziente – il linguaggio non opera una sostituzione del nome, ma piuttosto una espressione del senza-nome, del dito che indica “lui”, o “me”, o “te”. Anche il pronome, dunque, pur non essendo in alcun modo un'espressione linguistica descrivente uno stato interno, ma un elemento minimo del linguaggio orientato solo all'identificazione di un soggetto o di un oggetto, può essere pensato come sostituzione non descrittiva di un indicatore non linguistico o pre-linguistico, ovvero di un oggetto che, a differenza dell'inteso di una proposizione, non è logicamente strutturabile, né logicamente raffigurabile. La relazione tra pronome e soggetto da esso indicato non può che essere il frutto di una colorazione esperienziale. E non fa eccezione il caso in cui il pronome si riferisce ad un nome precedentemente menzionato («la mia tastiera è nera; essa è collegata al pc mediante un cavo»): anche in questo caso, pur esistendo una connessione logico-grammaticale, essa si avvalora mediante un di volta in volta rinnovato gesto di indicazione (chi traduce, ad esempio dal tedesco, si sarà trovato spesso nella condizione di dover capire a quale nome della proposizione principale è riferito un pronome della subordinata. Il capirlo è qualcosa di molto simile ad una selezione gestuale, ad un puntare il dito verso il giusto riferimento).

Nel quadro di queste riflessioni dobbiamo ora inserire l'uso frequente e programmatico che Celan fa dei pronomi, in particolare della seconda persona singolare: «du» (e,

ovviamente, «dich», «dir», «dein» etc.). Citerò a questo proposito una poesia dal ciclo *Atemkristall* del 1964:

In den Flüssen nördlich der Zukunft
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.

Nei fiumi a nord del futuro
io getto la rete, che tu
titubante aggravi
con ombre scritte da
pietre.

(Celan [2005]: 176)

Chi è questo “tu”? La critica celaniana si è fatta ampiamente carico di questo tema. Hans-Georg Gadamer ha addirittura intitolato il suo (discutibile) commentario a questo ciclo di poesie *Wer bin ich und wer bist du?* (chi sono io e chi sei tu?). Le ipotesi sono molte e assai diverse l’una dall’altra. Giuseppe Bevilacqua, ad esempio, insiste molto sulla precisa referenzialità dei pronomi celaniani. Nel caso di *Atemkristall*, egli ritiene che il referente sia la madre del poeta, svolgente qui il ruolo emblematico della «mater dolorosa» (cfr. Bevilacqua [2000]). Bollack, di contro, ha sempre insistito sul ruolo strutturale dei pronomi in Celan e, per conseguenza, sul loro configurarsi come doppi dell’emittente, grazie ai quali quest’ultimo può rappresentare compiutamente l’inteso e la vicenda del suo giungere ad espressione: pronomi, dunque, come funzioni interne al linguaggio, e non come sostituti di un nome. Io vorrei proporre, o più precisamente mettere in cantiere, proprio alla luce del parallelo con Valéry, un’altra ipotesi. Si è detto, con l’autore dei *Cahiers*, che il pronome precede il nome, che sostituisce l’atto di indicare, di dire gestualmente «questo». Quando Celan, dunque, utilizza il pronome, intende forse indicare un soggetto assente, non però rimuovendo tale assenza, ma anzi significandola mediante la lingua, ed esigendo dal lettore un percorso a ritroso, un risalire al gesto iniziale ed esperenziale che colora la relazione tra pronome indicante ed oggetto indicato. Si tratta certo, per il lettore, di un’impresa disperata. Egli non troverà nessuno alla fine del percorso. Ma proprio in ciò non si concretizza, forse, quel programma di convocazione dell’«assente» che dovrebbe connotare la poesia? Non è proprio così che noi possiamo incontrare il «musulmano», la sua «incontestabile testimonianza» («unumstößliches Zeugnis», scrive Celan nell’ultima poesia di *Atemkristall*)? Anche la madre del poeta, fu-

cilata in un campo di concentrazione in Ucraina, si configura come un «sommerso», e quindi non è in errore chi, come Bevilacqua, sempre dimostratosi tra i più informati sulla vicenda biografica del poeta (che ha conosciuto personalmente e fin dagli anni delle prime produzioni in versi), vede nella madre il referente privilegiato del “tu”. Né possiamo respingere la lettura di Bollack, probabilmente il più affidabile e solido dei critici celaniani, poiché è innegabile che il pronome, una volta entrato, pur con tutte le sue premesse intenzioni, nel meccanismo della lirica, e dunque del discorso creato e controllato da un emittente, diviene funzione di quel discorso, e con ciò anche mediatore di un dialogo del poeta con se stesso. Ma l’origine interna di tutti questi processi sta in quella produzione di effetti resa possibile solo da una concezione del pronome del tutto affine a quella di Valéry. Il pronome è l’indicatore che precede il nome, è il movimento della mano che indica «questo». E «questo», nella lirica in esame, è il sommerso, che indugendo appesantisce la rete che l’io getta a nord del futuro, lungo una direzione ascensionale e di avanzamento. Le ombre scritte da pietre sono tombe, tombe anonime, il cui unico segnale di riconoscimento sono le pietre con cui i vivi commemorano il morto. Nessuna incisione su queste tombe, solo pietre; come a dire: nessun nome, solo pronomi, solo gesti. «Il dar nomi ha una fine / su di te io lancio il mio destino» (Celan 2005: 191), scriverà Celan nell’estate del 1964.

Emerge così, criticamente, il carattere al contempo enunciativo e meta-poetico dei versi celaniani, che, in molti casi, prendono ad oggetto anche, se non esclusivamente, le proprie stesse premesse teoriche e operative. Ciò non avviene, però, mediante una svalutazione del piano metonimico-sintagmatico. Se in Celan vi è meta-poesia, essa fa sempre inestricabilmente tutt’uno con la prestazione enunciativa della lingua, con la sua grammatica. Quest’ultima rappresenta per la poesia un ponte, un canale di raccordo con il piano fisiologico-creaturale. Anche in ciò Celan è “allievo” di Valéry, che nel 1935 scriveva: «Colui che saprà legare il linguaggio alla fisiologia – – saprà molto, e nessuna filosofia potrà prevalere contro questo» (Valéry [1973]: 76-77). E nove anni dopo ribadiva: «Prima ancora di *significare* una qualsiasi cosa ogni emissione di linguaggio *segnala* che *qualcuno parla*. [...] E accade che questa percezione *presignificativa* annunci *“poesia”*. Ancor prima di aver capito, *siamo “in poesia”*» (Valéry [1973]: 106).

Bibliografia

- Benjamin, W., 1928: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rowohlt, Berlin; ed. it. a cura di Cuniberto, F., in Ganni, E. (a cura di), 2001: *Opere Complete II. Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W., 1939: *Über einige Motive bei Baudelaire*, «Zeitschrift für Sozialforschung», 8, pp. 50-89; ed .it. a cura di Solmi, R., in Ganni, E. (a cura di), 2006: *Opere complete VII. Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino.
- Bevilacqua, G., 2000: *Lecture celaniane*, Le Lettere, Firenze.
- Bollack, J., 2008: *Disfare la lingua, fare la poesia*, in Baldi, M., Desideri, F. (a cura di), 2008: *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*, Firenze University Press, Firenze, pp. 15-26.
- Celan, P., 1996: *La verità della poesia*, a cura di Bevilacqua, G., Einaudi, Torino.
- Celan, P., 1999: *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, a cura di Böschenstein, B. e Schull, H., Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M..
- Celan, P., 2005: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, a cura di Wiedemann, B., Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M..
- De Angelis, M., 1982: *Poesia e destino*, Cappelli editore, Bologna.
- Scarlato, A., 2009: *20 gennaio 1942. Auschwitz e l'estetica della testimonianza*, NEU, Roma.
- Valéry, P., 1973: *Cahiers*, Gallimard, Paris; ed. it. a cura di Guarini, R., 2003³: *Quaderni. Volume secondo*, Adelphi, Milano.
- Wittgenstein, L., 1953: *Philosophische Untersuchungen*, Basic Blackwell, Oxford; ed .it. a cura di Trincherò, M., 1999³: *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino.