

**studi
germanici**



3-4 20**13**

Paul Celan e Jacques Dupin nella rivista «L'Éphémère»

Michela Lo Feudo

In un saggio di qualche anno fa, Yves Bonnefoy si interroga sul poeta e amico Paul Celan.¹ Il testo è un invito a ripensare un aspetto poco esplorato dagli studi sull'autore di *Todesfuge*: il rapporto fra il poeta di lingua tedesca e i suoi contemporanei in Francia, dove questi, com'è noto, visse dal 1948 sino al termine dei suoi giorni.

Bonnefoy sceglie di intervenire sul terreno instabile del confronto fra approccio biografico e critica del testo,² mettendo in relazione l'esperienza del *Goll-Affäre* con alcuni aspetti legati alla ricezione di Celan in terra d'esilio. Il ricordo della veemenza con cui quest'ultimo aveva reagito alle infamanti accuse di plagio mosse da Claire Goll – in particolar modo dopo il 1960 – con danno notevole delle sue condizioni psichiche e delle relazioni interpersonali, avrebbe dato luogo, sostiene l'autore, a una condizione di isolamento volontario e consapevole, di emarginazione perseguita e ottenuta. Un passo dalla corrispondenza tra Celan e Adorno, citato in epigrafe, mostra infatti un poeta che esterna lucidamente la propria solitudine oscillando tra denuncia e fierezza.³ Considerando l'opera celaniana come espressione estrema della fusione fra uomo e poeta, fra poeta e poesia, Bonne-

¹ Yves Bonnefoy, *Ce qui alarma Paul Celan*, Galilée, Paris, 2007. L'autore aveva già pubblicato nel 1972 uno scritto intitolato *Paul Celan* (in «Revue de Belles-Lettres» (1972), n. 2-3, pp. 91-97) che fu poi inserito nelle raccolte *Nuage rouge: essais sur la poésie* (Mercure de France, Paris 1977, pp. 323-330) e *La Vérité de parole et autres essais* (Gallimard, Paris 1995, pp. 545-552).

² La questione è stata affrontata nel volume curato da Camilla Miglio e Irene Fantappiè: *L'Opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici. Atti del convegno* (Napoli, 22-23 gennaio 2007), Il Torcoliere, Napoli 2008.

³ L'autore fa riferimento in particolare alla lettera del 17 marzo 1961. La corrispondenza fra Celan e Adorno, recentemente tradotta in italiano, è incentrata su questa 'singolarità' della condizione del poeta di origine ebraica. La questione emerge già dal titolo: *Solo, con me stesso e le mie poesie: lettere 1960-1968*, a cura di Johachim Seng, trad. di Roberto Di Vanni, Archinto, Milano 2011. La posizione di Celan si manifesta qui in tutta la sua drammatica complessità nei confronti di Adorno, autore del celebre verdetto «nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch». Cfr. AA.VV., *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart 2006 [1995], pp. 27-72 per il contributo di Adorno.



foy cerca di leggere oltre le trame del complotto mediatico architettato in Germania per poi vedere, nell'amico, un atteggiamento di chiusura costante nei confronti di ciò che riteneva fosse una minaccia per sé e per la sua scrittura.

Il principale motivo della preoccupazione di Celan starebbe di fatto, secondo l'autore francese, nella limpida consapevolezza con cui l'amico guardava alla situazione della poesia contemporanea attraverso la propria esperienza. Questi, infatti, vedeva il suo progetto letterario minacciato dallo spettro di un antisemitismo diffuso, rispetto al quale le accuse di plagio mosse da Claire Goll sarebbero state, in realtà, solo la punta di un iceberg. Tale fenomeno, prosegue Bonnefoy, si sarebbe manifestato attraverso una lettura strumentale del testo con l'intento di sminuire l'opera di Celan. In questa prospettiva, il processo interpretativo sarebbe stato posto al centro di un'operazione volta a distogliere il lettore dalla comprensione del dolore elaborato attraverso la scrittura:

Pourquoi Paul Celan ne parvint-il jamais à se défaire du souvenir de la calomnie? Assurément il savait le lien qui, par en dessous l'explicite, unissait ces diffamations à un antisémitisme dont le nombre de manifestations sournoises, et à Paris même dans son quartier, l'inquiétaient grandement et bien naturellement. [...] Ce que d'étranges passants lui glissaient dans les mains voulaient le chasser de France si ce n'est le faire périr. [...] Et même il avait constaté, à quelques reprises, que cet antisémitisme s'accompagnait d'une lecture de sa poésie aussi erronée que réductrice mais parfaitement explicable par des intérêts inavoués. Des critiques, si c'est le mot qui convient, se plaisaient à trouver dans sa poésie trop d'art et même de l'esthétisme, et c'est évidemment parce qu'ils espéraient détourner ainsi le lecteur vers l'aspect littéraire de ces poèmes certes complexes aux dépens de leur apport essentiel qui était souffrance, mémoire et témoignage. Ils détestaient la lucidité dont Paul Celan faisait preuve, et surtout qu'à travers ses mots allemands remis en question, déchirés, mais tout autant préservés, elle fût la preuve de cette foi dans la parole qu'avait persécutée le nazisme.⁴

⁴ Yves Bonnefoy, *op. cit.*, pp. 16-17.



Secondo questa lettura, il poeta avrebbe perfettamente compreso la superficialità e la minacciosità degli attacchi della vedova. Se, agli occhi di Celan, le accuse di calco dall'opera di Yvan Goll rasentavano il ridicolo, esse avevano tuttavia innescato un processo di sgretolamento del tessuto simbolico del testo, estrapolando immagini dalla loro impalcatura linguistica d'origine. Allontanando il fitto intreccio di significati dal loro contesto, la poesia avrebbe così subito un processo di grossolana e pericolosa deformazione, o peggio, di cancellazione. L'analisi di Bonnefoy mostra dunque una scrittura corrosa e distorta al suo interno: vissuta come esperienza in cui la parola, liberata dal suo significato ordinario, viene ricreata dalla coscienza e dalla lingua di chi la trasmette, con l'attacco di Claire essa sarebbe stata negata nel suo valore di testimonianza individuale e collettiva allo stesso tempo.

Messa in questi termini, l'analisi sposta l'*Affäre* da un piano stilistico e personale a quello, ben più complesso, ermeneutico e sociologico. La vicenda di Celan mostra difatti, in maniera esemplare, come il poeta non possa essere ridotto a mero *bricoleur des mots* (l'espressione è di Bonnefoy) che prende immagini da altri senza elaborarle attraverso la propria esperienza. Se le accuse mosse dai sostenitori della causa di Claire Goll avevano voluto evidenziare l'eccessiva ricercatezza linguistica delle liriche di Celan con lo scopo di ridimensionarne il messaggio,⁵ la critica di Bonnefoy sottolinea come il colpo peggiore inferto all'autore ebreo provenisse non dai suoi detrattori, bensì, paradossalmente, dalla comunità di intellettuali che si era pronunciata in suo favore negando l'esistenza di "prestiti" dalla produzione di Goll. I sostenitori di Celan avrebbero costruito la loro difesa usando il medesimo approccio adottato dagli avversari, invece di proporre una chiave di lettura diversa che mettesse in luce l'originalità e lo spessore della poetica celaniana.⁶ Proprio tale stortura sarebbe all'origine della chiusura e dell'isolamento dell'uomo-poeta.

⁵ *Ibidem*.

⁶ All'interno di un panorama di questo tipo si colloca, tuttavia, il confronto epistolare con Peter Szondi. Accomunato al poeta dall'essere ebreo e sopravvissuto alla *Shoah*, Szondi, com'è noto, fu tra i primi ad avvicinarsi con intelligenza critica alla produzione di Celan. Cfr. Paul Celan - Peter Szondi, *Briefwechsel*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005.



Bonnefoy punta il dito non solo contro la comunità intellettuale germanofona che avrebbe dovuto indagare adeguatamente l'opera di Celan e preservarne l'integrità: da un lato, in Francia, come in Germania, le *élites* culturali orientavano le loro indagini altrove; dall'altro, sarebbe stato lo stesso Celan a non voler partecipare alla vita intellettuale parigina. Estranea al *Goll-Affäre*, la Parigi degli anni Sessanta era animata, precisa l'autore, da «spéculations structuralistes et textualistes, sur le fonctionnement du langage [et] sur les pouvoirs de la parole».⁷

[La vie de Paul Celan en France] frappe d'abord par une curieuse abstention. Paul vivait donc à Paris mais assez souvent à la campagne, lieu de rencontre de choses de la nature offertes dans des mots et des noms français auxquels il était attentif – il m'en parla à plusieurs reprises – et qui nourrissaient son rapport à l'intimité de la langue. Il parlait tout à fait bien le français de la société intellectuelle et aurait pu, non certes considérer d'écrire dans notre langue – la poésie ne permet pas de rompre avec la langue natale –, mais se risquer à quelques essais, se prêter à des entretiens avec des critiques, participer à des discussions où se fussent exprimés son souci de la poésie et sa façon de la vivre. N'avait-il pas un savoir de l'histoire récente, et de l'effet de ce drame sur la parole, aussi bien sinon mieux que beaucoup d'autres, à ceux qui ne l'avaient pas comme lui obtenu de façon directe? Et des amis, en France, il en avait tout de même, il fit partie, par exemple, du comité de rédaction de *L'Éphémère* où l'amitié, fût-elle parfois orageuse, était ce qui décidait de tout. Paul s'abstint pourtant de participer aux débats français, et même il ne voulait pas vraiment, et longtemps ce fut même pas du tout, que ses poèmes fussent traduits. Certes, les difficultés de ceux-ci sont grandes, de ce point de vue de la traduction, et il était bien placé pour s'en rendre compte. Reste qu'en France on n'avait rien de son œuvre. Paul Celan ne fut ainsi à Paris, en France, sa vie durant, poète que par ouï-dire. Ce qu'il savait qu'il était, il ne pouvait le vivre qu'avec très peu de personnes.⁸

⁷ Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 32.

⁸ *Ivi*, pp. 30-31.



Poeta «solo per sentito dire», Celan sarebbe rimasto, secondo Bonnefoy, ai margini della vita sociale francese nonostante la sua vivacità intellettuale e l'ottima conoscenza della lingua parlata nel paese d'esilio. In questo modo, l'autore avrebbe non solo rinunciato a partecipare al vivace fermento culturale che ha caratterizzato la Francia dagli anni Quaranta al '68; avrebbe privato al contempo il paese della sua presenza e della sua testimonianza.

La storia della ricezione francese di Celan ricostruita da Dirk Weissmann⁹ mostra tuttavia quanto sia stato complesso e instabile il comportamento dell'autore negli anni di permanenza a Parigi. Weissmann vede infatti nel poeta un atteggiamento bivalente. Da un lato, questi avrebbe cercato di mettere in atto una personale «strategia letteraria» attraverso un sistema di *habitus* e di scelte mirate a stabilire una rete di relazioni utili alla propria legittimazione nel campo letterario.¹⁰ Dall'altro, Celan avrebbe opposto un vero e proprio «*ethos* del rifiuto», una chiusura sempre maggiore nei confronti dei protagonisti della scena letteraria. Dettato da una logica intermittente, tale comportamento seguirebbe l'oscillazione degli effetti psicologici ed emotivi del *Goll-Affäre*.¹¹ Una chiusura che, unita alla complessità intrinseca di una poesia già di impervia lettura di suo, aveva spinto lo stesso Celan a ostacolare gran parte delle sue traduzioni francesi e a non autorizzare la diffusione di raccolte integrali, benché fossero stati avviati numerosi progetti di pubblicazione in collaborazione con le più eminenti case editrici e le più importanti riviste nazionali.¹²

La prima proposta di traduzione fu avanzata da Le Seuil, nell'estate del 1962: la casa editrice era interessata alla pubblicazione di

⁹ Dirk Weissmann, *Poésie, judaïsme, philosophie. Une histoire de la réception de Paul Celan en France des débuts jusqu'à 1991*, Tesi di dottorato in studi germanici, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III 2003.

¹⁰ I concetti di “strategia letteraria” e di “habitus” sono alla base delle teorie elaborate dal sociologo francese Pierre Bourdieu a partire dai suoi studi sulla nascita del campo letterario in Francia nella seconda metà dell'Ottocento. Si veda soprattutto: Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, Paris (nouvelle édition) 1998 [1992].

¹¹ Il dossier curato da Barbara Wiedemann, *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer Infamie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2000, raccoglie fonti essenziali in merito.

¹² Dirk Weissmann, *op. cit.*, vol. I, pp. 158-165.



una raccolta integrale o di un'antologia. Probabilmente a causa dei sospetti nutriti verso il suo traduttore, il poeta Philippe Jacottet, Celan decise di abbandonare il progetto. L'anno seguente Yves Bonnefoy, che collaborava al «*Mercure de France*», espresse l'intenzione di pubblicare per la rivista una presentazione dell'autore accompagnata dalla traduzione del *Meridian* e da una scelta di liriche. Questa volta fu la chiusura della rivista a interrompere i lavori. Nel 1966, la «*Nouvelle Revue Française*» decise di affidare la traduzione di un *corpus* di testi al giovane poeta Jean-Claude Schneider. Il progetto ebbe esito positivo: furono pubblicate in edizione bilingue otto poesie tratte da *Von Schwelle zu Schwelle* e da *Sprachgitter*. Doveva successivamente apparire un volume, edito da Gallimard, contenente le poesie più recenti di Celan, ma la realizzazione fu sospesa dall'autore nel gennaio del 1967. L'iniziativa fu portata a termine solo dieci anni dopo.¹³

In quegli anni, il poeta accettò altre collaborazioni con scrittori e intellettuali presenti nella capitale francese. Per quanto sporadici, questi scambi ebbero un peso specifico degno di nota: ne è un esempio la partecipazione di Celan ai quaderni dell'«*Éphémère*» (1967-1972), una rivista d'arte e di poesia a cui egli ha aderito – prima indirettamente, poi in prima persona – sin dal primo momento. La linea editoriale adottata dal periodico era regolarmente discussa dal comitato di redazione. Gli incontri collettivi diventavano talvolta occasione di collaborazioni private fra i membri del gruppo.

Su questo sfondo si colloca l'incontro fra Paul Celan e Jacques Dupin (1927-2012). Conosciuti nell'*entourage* della rivista, i due hanno lavorato a stretto contatto. In questo studio cercheremo di capire come prende forma la loro *Begegnung* poetica facendo dialogare i rispettivi contributi attraverso le pagine dell'«*Éphémère*». Dopo aver collocato la partecipazione di Celan all'interno del progetto editoriale, proporremo una riflessione di tipo comparatistico, mettendo a confronto i testi del poeta di lingua tedesca con la produzione di Dupin. Per usare la terminologia di Jaus, proveremo a capire quali interrogativi ha suscitato la poetica celaniana in seno al dibattito sorto

¹³ *Ibidem*.



intorno alla rivista – ed, eventualmente, a quali domande essa ha contribuito a rispondere.¹⁴

I *Cahiers* dell'«Éphémère» e il contributo di Celan

Fondata nel 1967, la rivista nacque come vera e propria vetrina culturale con l'intento di accogliere e di promuovere l'avanguardia artistica internazionale. Nell'ambito di un programma così ambizioso, Celan fu coinvolto sin dal primo numero, diventando, ben presto, l'autore straniero più tradotto. A partire dall'autunno del 1968 il poeta entrò a far parte del comitato di redazione, unico membro non francese del gruppo.¹⁵ Se, come aveva ricordato Bonnefoy, solidi legami di amicizia univano la maggior parte dei membri dell'*équipe*, sarebbe tuttavia riduttivo sostenere che il poeta fosse stato introdotto in un'associazione retta esclusivamente da vincoli affettivi. La statura intellettuale del nucleo fondatore della rivista, composto dai poeti André Du Bouchet, Jacques Dupin e Michel Leiris (che aderì a partire dal numero 10, nel 1969), dai critici e scrittori Louis-René Des Forêts e Gaëtan Picon,¹⁶ è indice dell'esigenza di creare uno spazio di confronto estetico di ampio respiro sull'arte contemporanea. Si trattava dunque di un progetto vasto quanto provvisorio – come sug-

¹⁴ Hans Robert Jauss ha mostrato che la parola poetica, inserita nella struttura dialogica che la caratterizza, attiva uno scambio a distanza di domande e risposte che guidano l'interprete nella comprensione del testo. Mossa da un interesse preliminare del lettore, dalla sua *curiositas* verso la finzione letteraria veicolata dal testo, questa interazione sarebbe alla base di un vero e proprio percorso gnoseologico capace di scardinare le nostre idee preconcepite e di interrogare gli aspetti più ostili e oscuri della realtà. Cfr. Hans Robert Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. II. Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1988. Faccio riferimento soprattutto al capitolo primo: «Breve storia della funzione di domanda e risposta» (*ivi*, pp. 53-120).

¹⁵ La produzione celaniana occupa ottantotto pagine, di cui trenta in lingua originale, distribuita in sei numeri (circa un terzo delle pubblicazioni). La maggior parte dei testi è stata tradotta da André Du Bouchet ma sono state pubblicate anche traduzioni dei poeti John E. Jackson e Jean Daive, e dei critici Jean e Mayotte Bollack. Alain Mascarou, *Les Cahiers de «l'Éphémère». Tracés interrompus*, L'Harmattan, Paris 1998, p. 19.

¹⁶ Picon era stato *Directeur des Arts et des Lettres* al Ministero della Cultura dal 1959 al 1966.



gerisce il titolo stesso del periodico – un progetto che, per quanto di breve durata, non fu esente da attriti e diserzioni. L'«Éphémère» lascia tuttavia ai posteri ricerche intense e degne di attenzione.

Il progetto iniziale fu elaborato nell'autunno del 1965, quando l'editore e collezionista di opere d'arte moderna e contemporanea Aimé Maeght riunì nel suo ufficio parigino di rue de Téhéran¹⁷ un gruppo di poeti e di scrittori suoi collaboratori, con l'idea di affidare loro la direzione di una rivista trimestrale che avrebbe dovuto colmare il vuoto creato dalla chiusura del «Mercure de France»¹⁸ nel panorama letterario dell'epoca. Dietro consiglio di Jacques Dupin, direttore delle edizioni Maeght dal 1955, il gallerista convocò André du Bouchet, Yves Bonnefoy, Gaëtan Picon e Louis-René des Forêts, tutti collaboratori del «Mercure». I partecipanti concordarono su una rivista trimestrale di letteratura e arti figurative.¹⁹ L'idea si realizza due anni dopo, nel gennaio del 1967. Fu l'inizio di un'attività intensa, documentata da diciannove *Cahiers* trimestrali illustrati, pubblicati fino al 1972, all'interno dei quali sono molteplici le intersezioni fra arti figurative, musica e letteratura, in un clima di apertura e di confronto con le produzioni straniere.

Alain Mascarou distingue due momenti all'interno dell'attività della rivista, scanditi dagli avvenimenti del maggio '68 che avrebbero fatto da spartiacque ideologico e culturale: il primo periodo, cosiddetto 'liberale', va dal numero 1 al numero 7 (gennaio 1967-ottobre 1968) e fu

¹⁷ La galleria di rue de Téhéran espose dal 1945 la collezione privata di Maeght ed era diventata un punto di riferimento per numerosi artisti francesi del dopoguerra. Maeght aveva infatti intrapreso una fervida attività di promozione e di divulgazione artistica, supportata dalla proprietà della casa editrice omonima e dalla creazione, a partire dall'anno seguente, della Fondation Maeght, a Saint-Paul de Vence. *Le intenzioni di una rivista e il ruolo di André du Bouchet*, in «L'Éphémère». *Pagine d'arte e di poesia 1967-1972* (d'ora in poi FMD), a cura di Francesca Melzi d'Eril, Alinea Editrice, Firenze 2001, pp. 7-17; Alain Mascarou, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸ L'ultimo numero (1221-1222) è datato luglio-agosto 1965. La casa editrice omonima era stata acquistata nel 1958 da Gaston Gallimard, il quale aveva risolto parte delle difficoltà economiche interrompendo la pubblicazione del periodico la cui linea editoriale era stata giudicata troppo vicina alla «Nouvelle Revue Française».

¹⁹ Jacques Dupin, *L'univers d'Aimé et Marguerite Maeght*, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence 1982, p. 202.



caratterizzato dal lavoro collettivo e sinergico dei collaboratori. L'ingresso di Paul Celan e l'adesione formale di Jacques Dupin si inscrivono in questo periodo (numero 7 dell'ottobre 1968). Seguì poi un periodo 'radicale': le pubblicazioni realizzate da gennaio 1969 a giugno 1970 (nn. 8-13) risentirono delle divergenze di opinioni sorte intorno al movimento di contestazione, al punto che i fascicoli successivi sarebbero stati pubblicati nonostante la decisione di sciogliere il comitato di lettura. I quaderni, in questo periodo, assunsero piuttosto l'aspetto di raccolte composite. La costituzione di *corpus* di testi coerente e condiviso, osservata sino a quel momento, fu dunque, a poco a poco, abbandonata. Il brusco abbandono di Gaëtan Picon, nella primavera del 1969, portò alla frattura vera e propria: l'ex direttore del «Mercure de France» aveva infatti pubblicato su «Le Monde» (06. 08. 1968) l'articolo *Contestation et culture*, in cui esprimeva le proprie perplessità sul movimento studentesco. Le sue posizioni, in disaccordo con l'entusiasmo mostrato nello stesso periodo da Jean-Louis des Forêts, André Du Bouchet e Jacques Dupin sulle pagine dell'«Éphémère», furono ribadite nell'articolo *Les jardins de Luxembourg en mai 1968*²⁰ che fu respinto dal comitato di redazione. Un simile atto di censura provocò l'allontanamento graduale di Bonnefoy, secondo il quale erano oramai venuti a mancare i presupposti di dialogo e di collaborazione.²¹

Paul Celan entrò in contatto con la redazione della rivista grazie ad André du Bouchet, il quale, poeta a sua volta nonché pittore e traduttore, oltre a far parte del nucleo fondatore della rivista, era unito a Celan da una solida amicizia. I due si erano conosciuti intorno al 1955 e, specialmente dal 1967, Du Bouchet fu tra le persone più vicine a Celan durante i ricoveri seguiti all'aggravamento delle sue condizioni di salute. Benché il loro carteggio, datato 1964-1969, è ancora inedito, la corrispondenza tra Celan e sua moglie, Gisèle Lestrangé, mette in luce la presenza solidale di Du Bouchet e il suo contributo negli ultimi, difficili anni di vita del poeta.²² Il legame

²⁰ Pubblicato in *La vérité et les mythes*, Mercure de France, Paris 1979, pp. 95-137.

²¹ Alain Mascarou, *op. cit.*, pp. 55-86.

²² Paul Celan - Gisèle Celan-Lestrangé, *Correspondance (1951-1970)*, 2 voll., Le Seuil, Paris 2001.



con l'autore francese gli consentì di aderire serenamente all'iniziativa, superando così una diffidenza che in quegli anni rendeva sempre più difficili le sue relazioni sociali. Le accuse di plagio e l'atteggiamento di chiusura di Celan ebbero tuttavia delle ripercussioni anche in questo contesto. Nel 1968, infatti, si verificò un malinteso destinato a turbare le relazioni fra i membri della testata: durante un periodo di assenza dell'autore, la redazione decise di pubblicare all'insaputa di Celan alcune sue liriche in edizione bilingue. Il poeta reagì bruscamente ritirando i suoi testi e minacciando di abbandonare la rivista. Toccò a Bonnefoy il compito di chiarire l'equivoco.²³ Risolto il quale, Du Bouchet gli propose di pubblicare alcuni testi, e in particolare *Der Meridian*.

«[C]e qui c'était le plus important pour nous» – ribadirà Dupin molti anni dopo – «c'était de traduire pour la première fois et étudier ce qui était complètement inconnu en France».²⁴ A tal proposito, scriveva Du Bouchet in una lettera a Celan del 1966:

Voici longtemps, cher Paul Celan, que je souhaitais vous écrire. Je le fais aujourd'hui pour vous dire que la revue ou le cahier trimestriel projetée avec Yves Bonnefoy, Louis-René des Forêts et Gaëtan Picon a, cette fois, pris corps – [...] – et doit sortir dès octobre prochain sous le titre «L'Éphémère». Pour durer quelque mois, j'espère... À tous, il nous paraît *essentiel* que quelque texte de vous y figure dès l'un des premiers numéros – en français. Et je songe, de nouveau, à votre admirable *Méridian*, auquel peut-être pouvait s'adjoindre une traduction de quelques poèmes.²⁵

²³ Si veda in particolare la lettera a Paul Celan del 20 giugno 1968, cit. in Axel Gellhaus et al., *Fremde Nähe, Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft 1997, p. 536.

²⁴ Franco Buffoni, *Intervista con Jacques Dupin*, in FMD, p. 39.

²⁵ Lettera del 14.03.1966, cit. in Axel Gellhaus, *op. cit.*, p. 527. Il corsivo è mio. Dupin riprenderà la stessa terminologia per ricordare il contributo di Celan all'«Éphémère»: «Aux côtés d'André Du Bouchet, d'Yves Bonnefoy, de Louis-René Des Forêts, de Michel Leiris et de moi, la présence de Paul Celan, ses contributions, sa vigilance ont été



L'inserimento del *Meridian* nel nuovo scenario che si andava preparando con la costituzione dell'«Éphémère» assumeva un significato preciso: il testo, specie se pubblicato nei primi numeri, avrebbe assunto un valore programmatico nell'ambito di un progetto alla ricerca di una propria linea editoriale. La traduzione in francese del *Meridian* preparò allo stesso tempo la partecipazione diretta di Celan al periodico di Maeght, facendo così da ponte fra l'autore e il pubblico straniero. Camilla Miglio ha mostrato in che misura Celan vedesse nella pratica della traduzione una componente essenziale della sua opera: «Gesto dell'ascoltare, del comprendere e rimandare indietro la comprensione di qualcosa che resterà sempre diverso, che non verrà mai inglobato dal proprio sistema linguistico in modo assoluto, definitivo, totalizzante»;²⁶ la traduzione (e la poesia) sarebbe intesa così come 'salto' mentale e verbale che corrisponde allo slancio conoscitivo e creativo del poeta, il quale ha la capacità di percepire l'estraneo in quanto tale e si sforza di comprenderlo nella consapevolezza della sua inafferrabilità.²⁷ Da questo punto di vista, diversi studiosi hanno notato la presenza di punti di contatto fra l'estetica-etica della traduzione celaniana e quella di Du Bouchet come presupposto della loro esperienza di traduzione reciproca.²⁸ Sicuro che sarebbe stato 'compreso' correttamente da un punto di vista umano e poetico dall'amico – e nella speranza che l'operazione avrebbe creato presupposti favorevoli per la ricezione in Francia – Celan avrebbe mostrato nei confronti di

essentielle». Jacques Dupin, *Un appel. Paul Celan*, in *M'introduire dans ton histoire*, P.O.L., Paris 2007, p. 163. Il testo era stato pubblicato per la prima volta in castigliano all'interno della rivista «Rosa cubica» (inverno 1995-1996).

²⁶ Camilla Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata 2005, pp. 65 e 67.

²⁷ *Ivi*, pp. 61-64.

²⁸ Si vedano a tal proposito il saggio di John E. Jackson intitolato *L'Étranger dans sa langue*, e quello di Bernard Böschenstein su *André Du Bouchet traducteur de Hölderlin et de Celan*, contenuti nel volume *Autour d'André Du Bouchet* (a cura di Michel Collot, Actes du colloque des 8, 9, 10 décembre 1983, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris 1986, pp. 13-25 e 169-181) nonché il più recente studio di Michaël Bishop: *Celan: humanité et autonomie, sens et occultation*, in *Altérités d'André du Bouchet*, Rodopi, Amsterdam 2003, pp. 109-117. Segnalo infine il recentissimo altro saggio di John E. Jackson: *Paul Celan. Contre-parole poétique*, José Corti, Paris 2013.



Du Bouchet una flessibilità mai adottata prima nei riguardi di altri autori: le traduzioni in francese avevano preso vita sotto forma di vere e proprie riscritture in lingua straniera.²⁹ Concedere la pubblicazione dei propri testi sull'«*Éphémère*» significò dunque, per Celan, esporsi al processo di ricreazione della poesia in un contesto sociale e culturale diverso da quello germanofono, in cui la poesia poteva essere sottoposta a incomprensioni o fraintendimenti in un momento storico in cui il ricordo del Governo di Vichy era ancora vivo nella memoria degli ex-occupati.

Ritorniamo alla proposta di pubblicare la traduzione del *Meridian* sull'«*Éphémère*». L'importanza “essenziale” attribuita al contributo di Celan fu sancita in maniera inequivocabile con il lancio della pubblicazione. Il testo, tradotto dallo stesso Du Bouchet, fu inserito in apertura del primo numero.³⁰ Peraltro, il comitato di redazione aveva preferito non redigere un manifesto che si limitasse a illustrare gli intenti del gruppo di ricerca. Solo un *prière d'insérer*,³¹ stampato su un cartoncino mobile, si inseriva con discrezione fra le pagine del periodico:

L'Éphémère a pour origine le sentiment qu'il existe une approche du réel dont l'œuvre poétique est seulement le moyen. En d'autres mots: il ne faut pas consentir à réduire l'œuvre – acte, dépassement, devenir – à la nature d'un objet, où cet au-delà se dérobe.

Le but de *L'Éphémère*, c'est de créer un lieu où ce souci de la vraie fin poétique, d'être le seul accepté, pourrait se retrouver plus intense. Et ce sera aussi d'élucider à plusieurs et les diverses conditions de l'acte de poésie et les notions, les mots, que chacun de nous emplit pour les dire. Il s'ensuit que *L'Éphémère*, ce ne sera que quelques personnes, mais ensemble, et durablement, pour une recherche en commun par leurs voies certes fort différentes.

Et on le voit: aucune critique, au sens appréciatif ou descriptif ou analytique de ce mot, n'a place dans *L'Éphémère*. Pour les œuvres de

²⁹ Sul lavoro congiunto svolto da Celan e Du Bouchet in campo traduttologico rimando alla ricostruzione di Dirk Weissmann, *op. cit.*, vol. I, p. 188.

³⁰ «*L'Éphémère*» (d'ora in poi EPHE) (1967), n. 1, pp. 3-20.

³¹ In editoria, il termine indica un foglietto informativo allegato alle copie destinate ai critici. *Le Robert*, Paris 2004, p. 2068.



la poésie et les arts y seront interrogées, mais sous le signe toujours de cette instauration d'absolu où l'extériorité se dérobe.

Il gruppo pone strategicamente al centro dell'indagine letteraria la creazione poetica. Quest'ultima è percepita, *in primis*, come esperienza. Una tale prospettiva si pone criticamente nei riguardi di quanti, sulla scia di Mallarmé, guardavano alla tessitura del testo letterario come scopo in sé, come fine ultimo della scrittura lirica: «Il ne faut pas consentir à réduire l'oeuvre d'art» – si legge infatti nel primo paragrafo – «[...] à la nature d'un objet». Concepita dunque come chiave di accesso alla realtà, la poesia è assurta dai membri dell'«Éphémère» a strumento per la comprensione del mondo, esperienza di attraversamento della vita che si manifesta in tutta la sua fisicità e mutevolezza. Essa penetra la consistenza fenomenica delle cose alla ricerca di un «au-delà»; la superficie del testo non è altro che slancio conoscitivo verso uno scavo più profondo nell'esistenza. Una posizione, questa, che intende prendere le distanze anche da un'altra esperienza estetica significativa per la storia dell'arte e della letteratura francesi: il Surrealismo. Come si legge nell'ultimo paragrafo del *prière d'insérer*, non è solo l'oltre, il simbolico, a nascondersi dietro l'apparenza fenomenica delle cose; si verifica anche l'operazione inversa: la poesia, e con essa l'arte in senso ampio, deve interrogarsi sul rapporto che esiste tra lo spessore del tessuto linguistico del testo e la complessità del contesto che l'ha ispirato. La persistenza di un legame, per quanto oscuro, fra «objet» e «au-delà», tradirebbe così, indirettamente, l'intento di sgretolare il principio, difeso da Breton e seguaci, che i concetti sono dotati di esistenza indipendentemente da ogni riscontro con la realtà sensibile. Secondo il gruppo dell'«Éphémère», una poesia che non fa i conti con l'inafferrabile concretezza del mondo è impensabile.

La poesia è così concepita, attraverso le pagine della rivista, come indagine a tutto campo lontana da impalcature ideologiche di tipo politico o culturale.³² In questa prospettiva, l'esperienza non è solo

³² Dupin mette a confronto l'«Éphémère» con il noto «Tel Quel»: «*Tel Quel* a été fait, a été bâtie sur des théories, les théories aussi sont des idéologies, ils se sont attachés tantôt au stalinisme, tantôt au maoïsme, mais ceci était au dehors de nos préoccupations». Franco Buffoni, *Intervista con Jacques Dupin*, cit., p. 32.



premessa indispensabile per una poetica che è sinonimo di *enquête*: accompagna la creazione in ogni sua fase diventando, essa stessa, l'oggetto privilegiato della riflessione estetica rispetto al 'prodotto finito'. «L'État de création l'emporte plus que l'œuvre elle-même».³³

L'«instauration d'absolu» auspicata nel testo esprime la ricerca, attraverso codici verbali e non verbali, di quel che resta di una realtà dissonante, lacerata, impoverita da un secolo che, seppure non ancora concluso, aveva messo a dura prova il senso e il ruolo dell'arte, ma anche il concetto stesso di realtà. Superando l'idea mallarmiana di poesia e l'entusiasmo surrealista, il tentativo intrapreso dal gruppo dell'«Éphémère» risulta sospeso fra passato e presente, privo di volontà sovversive, di enfattizzazioni e di formalismi. Il valore riposto nelle potenzialità e nei limiti del linguaggio ha piuttosto il carattere di una sfida lanciata contro il pericolo di un fallimento definitivo della possibilità espressiva dentro la tragicità della Storia.

Le stesse preoccupazioni alimentavano le riflessioni di Celan già prima del *Meridian*. Come ha notato Laura Terreni, gli scritti programmatici degli anni 1958-60 segnano una svolta rispetto alla precedente produzione in prosa. L'autore, persa la fiducia nelle esperienze che lo avevano visto «sperimentatore ludico contestatore»,³⁴ comincia a interrogarsi sul concetto di *Wirklichkeit* che viene assolutizzato, circoscritto concettualmente fino a coincidere con quello di *Wahrheit*.³⁵ Proprio in seguito a un'osservazione più attenta della dialettica fra realtà e verità l'autore avrebbe respinto (senza pertanto rinnegare definitivamente) la “melodiosità”, ai suoi occhi così evidente e così compiuta nella tradizione simbolista e post-simbolista francese. Le sue ricerche successive sono così orientate verso una scrittura dalla “musicalità” più sobria, più attenta ai fatti; per questo non può che servirsi di una stridente “grauere Sprache” ottenuta attraverso un lavoro arduo e meticoloso sulla lingua.³⁶ Con il suo procedere in-

³³ Jacques Bousquet, *Note-Book* [1938-1941], Rougerie 1921, p. 40, cit. in Alain Mascarou, *Jalons pour une “biographie intérieure” de L'Éphémère*, FMD, p. 43.

³⁴ Laura Terreni, *La prosa di Paul Celan*, Edizioni Libreria Sapere, Napoli 1985, p. 45.

³⁵ *Ivi*, p. 46.

³⁶ Alludo alla celebre *Risposta ad una inchiesta della Libreria Flincker* (1958), di cui riporto alcuni passi nella traduzione italiana di Giuseppe Bevilacqua: Paul Celan, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, Einaudi, Torino 1993, pp. 37-38.



sicuro eppure ostinato, il discorso di Darmstadt sviluppa e radicalizza le problematiche accennate nelle prose di quegli anni, andando incontro, inconsapevolmente, alle istanze espresse dal gruppo Maeght. Con la sua collocazione in apertura della rivista, *Der Meridian* inaugura l'indagine auspicata dal *prière d'insérer*, descrivendo una traiettoria ideale per le ricerche condotte nei *Cahiers* da altri autori.

Poesia, linguaggio e silenzio: la *Begegnung* con Jacques Dupin

Se i rapporti fra Paul Celan e André Du Bouchet sono più conosciuti, meno noti alla critica sono invece gli scambi con il giovane Dupin che in quegli anni si faceva strada negli ambienti dell'*élite* culturale parigina fra poesia e critica d'arte. Anche in questo caso, il contatto fra gli autori avviene tramite l'esperienza creativa e interpretativa della traduzione. È il poeta francese a parlarne in un testo posteriore ai fatti. Era la primavera del 1970:

[Celan] accepta, la dernière année de sa vie, de traduire une suite de mes poèmes. Il choisit des poèmes qui lui semblaient proches et qu'il désirait traduire. Mais leur titre: *La nuit grandissante*, m'a paru, après coup, rejoindre ses hantises profondes. Plusieurs séances de travail chez lui, non loin de la Seine. Nous nous sommes penchés sur sa table. Il tenait à m'associer à son travail sur la langue, la double langue dont il cherchait jusqu'au vertige à trouver l'accord, les équivalences. Moments bouleversants pour moi où l'acuité de son écoute et de ses questions, les dérives nécessaires, la pesée du mot sur le trébuchet des correspondances, la saisie des sonorités et des rythmes me forçaient à relire, à redécouvrir, à récrire pour lui des poèmes presque déjà évaporés.³⁷

Secondo Dupin, uno scambio, tacito e a distanza, si sarebbe consumato nel tempo, attraverso i testi:

J'avais la sensation dès mes premières rencontres avec lui, au début des années cinquante, mais aujourd'hui plus clairement qu'alors, que

³⁷ Jacques Dupin, *Un appel. Paul Celan*, cit., p. 164.



nous procédions, que nous étions descendus, séparément, des mêmes collines rocailleuses et nues. Je crois que Paul le pressentait, me tendant la main. Il ne m'en a jamais dit un mot. Nous nous sommes trouvés, rencontrés souvent, peu confiés. Tendus, ensemble et distincts, sur l'interrogation, sur l'instabilité de la langue.³⁸

Come dice Celan: «[D]as Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen».³⁹ La poesia palesa una forte tendenza al silenzio. Dupin esprime le proprie inquietudini nei confronti del tema del silenzio nel testo intitolato *Moraines*, che fu pubblicato sul numero 8 dell'«Éphémère»:

Le silence creuse son lit dans la parole jusqu'au cœur de celui qui ne l'attend plus, qui veille et travaille dans la souffrance de sa non-venue. Balle de nul fusil tirée, à nul horizon comparable, elle se loge dans le cœur bruyant, pour l'anéantir, et germer. Nous n'avons plus à dominer la mer, assourdissante, à transcrire le marmonnement du cyclope... Le silence qui reflue dans la parole donne à son agonie des armes et comme une fraîcheur désespérée. Le moindre mot se charge de violence, même celui que sa violence native écartait de nous. Distincte du mouvement des lèvres grises, la parole silencieusement irradie... Trajectoire du crépuscule, météore grandissant...⁴⁰

La parola appare insidiata, corrosa dal silenzio. Il vuoto che si fa spazio nel linguaggio genera azioni mancate («la non-venue») e crea forme inesistenti («la balle de nul fusil tirée, à nul horizon comparable»). Si tratta, però, di un'assenza che muta in scomoda presenza: «[Elle] se loge dans le cœur bruyant pour l'anéantir, et germer». È un'incapacità che, se da un lato priva la poesia delle sue prerogative tra-

³⁸ *Ivi*, p. 163.

³⁹ Laura Terreni, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁰ Jacques Dupin, *Moraines*, in EPHE (gennaio 1968), n. 8, pp. 60-69. Inserito successivamente nella raccolta *L'Embrasure* (Gallimard, Paris 1969), il testo è attualmente contenuto in *Le corps clairvoyant 1963-1982* (Gallimard, Paris 1999, pp. 147-185). Il *corpus* comprende, fra gli altri, tutti i testi pubblicati sull'«Éphémère» a eccezione di *Le trajet le plus court* (apparso sul numero 4).



dizionali di comprensione della realtà circostante («nous n'avons plus à dominer la mer, à transcrire le marmonnement du cyclope»), dall'altro fa sì che si introduca nel cuore pulsante dell'uomo per innestare nuova vita. Alla durezza dell'incidere la già aspra superficie delle parole segue il «refluer», lo scorrere in senso contrario. Il silenzio diventa allora, paradossalmente, un'inedita linfa che corrobora un inaspettato paesaggio inorganico. È come se desse vita a un mondo fatto di parole, in cui al mare si sostituiscono le armi (riga 5) e il cui unico valore possibile è la violenza («le moindre mot se charge de violence, même celui que sa violence native écartait de nous»). In questo rapporto restaurato fra lingua e mondo, il silenzio si presenta in tutta la sua “disperata freschezza”, esercitando un potere di attrazione, anche se decadente e passeggero (suggerito rispettivamente dai lessemi “crépuscule” e “météore”); delinea una traiettoria, una scia da seguire che si preannuncia sempre più imponente (“grandissant”) e coinvolgente.

Le affinità con le riflessioni di Celan sulla precarietà del linguaggio e sulla necessità di una sua riformulazione in seguito all'esperienza della guerra sono evidenti. Pur avvertendo la forza distruttiva del silenzio, Dupin comprende la necessità di non rinunciare alla creazione. Al contrario: essa deve rinnovarsi portando con sé i segni del proprio lutto. Da questo punto di vista, la parola scandita da labbra “grige” (le «lèvres grises» alla riga 7 del testo) appare, non a caso, molto vicina alla *granere Sprache* celaniana. Siamo dunque dinanzi a modalità parallele di attuare ciascuno la propria *Atemwende*⁴¹ come proposto nel *Meridian*, di appropriarsi di una poesia fatta di un «linguaggio attualizzato, affrancatosi sotto il segno di un processo individuante, indubbiamente radicale, ma, allo stesso tempo, perennemente consapevole dei limiti che la lingua impone, delle possibilità che la lingua dischiude».⁴² Una lingua, dunque, che, oscillando fra pieni e vuoti, cerca di riconoscere se stessa e il mondo, e di rivendicare la propria esistenza.

⁴¹ Questa formula ha dato il nome alla raccolta del 1967, composta nel periodo immediatamente precedente al coinvolgimento di Celan all'«Éphémère».

⁴² Laura Terreni, *op. cit.*, p. 106: «Sondern aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation». La traduzione è ancora di Giuseppe Bevilacqua, *op. cit.*, p. 15.



Una poesia come *Flügelnacht* può essere letta come il tentativo di porsi in relazione con il vuoto crescente prodotto dalla debolezza della parola, e di confrontarsi con un mondo che ne è l'artefice e il testimone oculare. La lirica è stata pubblicata sullo stesso numero in cui è apparso *Moraines* di Dupin.

Flügelnacht, weither gekommen und nun
für immer gespannt
über Kreide und Kalk.
Kiesel, abgrundhin rollend.
Schnee. Und mehr noch des Weissen.

Unsichtbar,
was braun schien,
gedankenfarben und wild
überwuchert von Worten.

Kalk ist und Kreide.
Und Kiesel.
Schnee. Und mehr noch des Weissen.

Du, du selbst:
in das fremde
Auge gebettet, das dies
überblickt.⁴³

Il testo coinvolge il lettore nella visione di un movimento: la notte alata, o sotto forma di ali, avanza verso l'occhio dell'osservatore dapprima con un movimento orizzontale, che da lontano si avvicina («weither gekommen», v. 1) poi, con una traiettoria verticale, va verso il basso. La notte invade lo spazio, lo copre (l'idea è suggerita dalla preposizione *über*, v. 3) calandolo in una dimensione sospesa, senza tempo («für immer», v. 2). Il momento genera la precipitazione degli

⁴³ *Flügelnacht* fa parte della raccolta *Von Schwelle zu Schwelle* (1955). Riporto il testo a partire dall'edizione bilingue curata da Giuseppe Bevilacqua: *Paul Celan. Poesie*, Mondadori, Milano 2001, p. 216.



elementi presenti sulla terra («abgrundhin rollend», v. 4). Cielo e terra, dunque, sono coinvolti in un unico, universale collasso di cui non si vede la fine – l'idea dell'azione nel suo svolgimento è suggerita, tra l'altro, dal participio presente del verbo *rollen*. La conclusione di questo crollo non è visibile, ma la si intuisce: il contrasto con il participio passato del secondo verso («gespannt») esprime infatti un movimento che si interrompe subito dopo. L'idea di compimento, o meglio di annientamento, cui Celan fa spesso riferimento attraverso la metafora del bianco/neve è amplificata da «für immer», e colloca l'immagine in una dimensione in cui prevalgono la perennità del nulla e la precipitazione verso un abisso spazio-temporale di cui è difficile, a un primo sguardo, percepire le dimensioni.

Questa invasione della notte (notte della natura ma al tempo stesso della scrittura), tuttavia, non porta con sé il buio. Al contrario: a partire dalla quarta strofe è chiaramente definita la realtà che si presenta agli occhi di chi, dal basso, guarda l'avanzare dell'oscurità. È una realtà polverizzata, brulla, fatta di creta, calcina e ghiaia («Kreide, Kalk, Kiesel», vv. 3-4). Sono qui riuniti elementi che, oltre a suggerire l'idea di aridità, si presentano sotto forma di colori la cui luminosità è enfatizzata dal verso «Schnee. Und mehr noch des Weissen» (v. 5). È questo un bianco abbondante e asfittico, un bianco di assenza di vita, che ritorna nella seconda strofe, introdotta, peraltro, dal prefisso privativo *Un-*. Anche nel secondo gruppo di versi il rapporto fra chiarore e oscurità viene ribaltato: non è la notte a privare con le sue tenebre la vista del mondo, bensì il bianco – evocato nell'ultima parola della strofe precedente – a non rendere più visibile i colori scuri («Unsichtbar, was braun schien»). La realtà appare dunque progressivamente scolorita, coperta da un manto spettrale che la paralizza, la sottrae a se stessa.

È interessante notare come anche Dupin si serva di uno scenario per certi versi analogo in uno scritto posteriore a *Flügelnacht* e pubblicato ancora sull'«Éphémère»: *Le soleil substitué*.⁴⁴ Il testo sviluppa,

⁴⁴ Jacques Dupin, *Le soleil substitué*, in EPHE (novembre 1970), n. 19-20, pp. 450-459. Il testo fu incluso nella raccolta *Dehors* (Gallimard, Paris 1975), poi raccolto in *Le corps clairvoyant*, cit., pp. 221-234. Per i rimandi al testo faccio riferimento alla pubblicazione sull'«Éphémère».



dal nostro punto di vista, le problematiche poste in *Le silence creuse son lit dans la parole*.

«Un chiffon neigeux glisse sur l'obscurité du tableau. Il efface les lignes de la nuit, les calculs d'une approximation fastidieuse, les jambages d'une culpabilité oppressive. Que reste-t-il que la main va toucher?». ⁴⁵ Diversamente da *Flügelnacht*, la scena non rappresenta un movimento della notte sulla terra brulla, del buio sul chiarore, ma l'inverso: un bianco sottrattivo si sovrappone alla superficie di un quadro, cancellandola. Campo visivo o, potremmo dire, metafora della rappresentazione artistica, il quadro che ha le caratteristiche della notte («l'obscurité» della prima riga, cui fanno eco «les lignes de la nuit») viene minacciato da una coltre nevosa che cancella stati d'animo tormentati («les calculs d'une approximation fastidieuse, les jambages d'une culpabilité oppressive») avvolgendo la realtà, considerata nella sua concretezza e percettibilità («Que reste-t-il que la main va toucher?»). In entrambi i casi, il lettore può avvertire la presenza di un intervento esterno (la notte e la neve) che minaccia la percezione delle cose così come si presentano ai suoi occhi.

Tuttavia, in *Flügelnacht*, si insinua un leggero cambiamento di prospettiva. All'interno di un paesaggio già brullo che viene ulteriormente impoverito, gli unici elementi portatori di colore e di vita sono i pensieri («gedankenfarben», v. 8) e le parole («wild überwuchert von Worten», vv. 8-9). ⁴⁶ Questa seconda parte della strofe potrebbe essere vista come un tentativo, da parte dell'uomo – osservatore del fenomeno naturale e linguistico, – di reagire all'impoverimento e allo sbiadire del mondo attraverso l'attività del pensiero e la sua concretizzazione sotto forma di linguaggio. Lo sforzo descritto nella seconda strofe viene però invalidato dai tre versi successivi: ciò che resta di questo confronto con la realtà è sempre lo stesso paesaggio. Se l'ordine in cui sono disposti gli elementi nel testo è cambiato («Kalk» precede «Kreide», v. 10), la natura rimane inorganica e acromatica. La parola che interviene, che reagisce rispetto a ciò che at-

⁴⁵ *Ivi*, p. 450.

⁴⁶ In questo caso, inoltre, la presenza del prefisso *über* in «überwuchert» potrebbe essere vista come una reazione al movimento dal basso verso l'alto della notte, al verso 3.



tacca dall'esterno, sembra dunque non avere il potere di modificare, di ricreare il mondo, di opporsi alla sua stessa carica corrosiva.

Dupin prosegue dal canto suo il testo insistendo sulla potenza distruttiva del vuoto portato dal silenzio. La reazione del poeta è innanzitutto emotiva: ciò che resta, dopo la cancellazione del quadro, è «la projection d'une parole évidée par la peur».⁴⁷ La paura, dopo aver scavato nella parola, attanaglia il poeta che teme una sconfitta definitiva del gesto artistico («peur, [...] que d'autres pages, hors du tableau, ne s'entrœuvrent»).⁴⁸ L'autore sembra allora vittima dello smarrimento dovuto all'arbitrarietà del segno linguistico portata al parossismo, quando afferma «nous sommes le non-lieu et le non-objet d'une gravitation de signes insensés, [...] de leur élan destructeur, le champ dévasté de leur conjonction et de leur divergence».⁴⁹ Si tratta tuttavia di un momento passeggero: la poesia, per Dupin, rimane pur sempre spazio di dolore e di possibilità («espace de la douleur et de la chance»),⁵⁰ per cui alla paura mista a sentimenti di rabbia e di odio segue un vero e proprio “tradimento” della poesia così come era stata concepita fino a quel momento: secondo l'autore, è infatti necessario tentare di uscire dai sentieri battuti dalla poesia contemporanea, non solo per salvare se stessi, ma per contribuire a perpetuare l'esistenza stessa della creazione artistica. Non è allora guardando al passato, sovvertendo la tradizione che è possibile, secondo Dupin, il mutamento sperato: «Ce n'est pas par la distorsion d'une pratique ancienne que le glissement, la dérive, la migration se poursuivent et s'amplifient... dans le livre et hors du livre»,⁵¹ né tanto meno attuando una rivoluzione contro le istituzioni politiche e culturali, verso la quale la scrittura è legata a un duplice filo di dipendenza e di dissidenza. La scrittura trova in se stessa, e nell'*hic et nunc* che l'ha resa tale, la forza di interrogarsi per rigenerarsi; essa «recueille et réactive sa trace dans sa matérialité déchirée», si nutre della

⁴⁷ EPHE, p. 451.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 452.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.



sua lacerazione interna e «demeure, pendant son repliement, l'axe du renversement du Réel, la puissance de dislocation féconde».⁵²

In *Flügelnacht* il tentativo fallimentare di ricomporre i brandelli di realtà sottoposti al nostro sguardo si apre, nella conclusione del testo, a una prospettiva inattesa. Negli ultimi versi si fa nuovamente riferimento al senso della vista, che, filtrato dalla presenza di un «Du», viene personificata («Auge»)⁵³. L'ambiguità del testo tedesco farebbe pensare che l'interlocutore sia la notte stessa che viene apostrofata; da questo punto di vista, il testo veicolerebbe l'idea di un vuoto inesorabile e generalizzato estraneo sia al paesaggio sia a se stesso. Una seconda lettura porterebbe invece a vedere, in questo punto del testo, un appello al lettore che ha assistito all'invasione dell'oscurità. Questi, coinvolto nell'avanzamento del vuoto, sarebbe chiamato in causa dall'autore attraverso la sineddoche del verso 15. In questo caso, il passato della parola, il confronto con essa della seconda strofe, risulterebbe realmente consumato.

L'occhio che ha osservato il calare della notte (e forse il cadere della neve, se si vuole dare una spiegazione letterale al verso 5) è anche «fremd» e «gebettet, das dies überblickt»: è dunque estraneo al fenomeno, pur partecipando a esso. Anche qui le letture possono essere diverse. Quella che sembra più coerente con la pista tracciata finora è legata al concetto di *Fremdheit*, espresso ancora una volta nel *Meridian*: all'incombente minaccia del silenzio insita nella poesia dopo Auschwitz, la vera sfida starebbe nel reagire, nel cercare di assorbirne la potenza corrosiva per ribaltarla in chiave estetica. Lo slancio creativo si trasformerebbe così in sforzo umano e artistico teso a comprendere l'alterità in tutta la sua scomoda differenza, con lo scopo ultimo di indagare se stessi, il proprio essere fuori da sé e dal mondo. L'«Auge gebettet» che accompagna la conclusione del testo diventa così immagine dell'uomo che, pur avvertendo la propria estraneità dinanzi allo spettacolo naturale che gli si presenta dinanzi, tenta di andargli in-

⁵² *Ivi*, p. 458.

⁵³ Sulla ricca polisemia dell'immagine oculare, molto frequente nella produzione celaniana, cfr. Pier Marco Turchetti, *Ethos des Auges. Testualità e lessicografia nelle bozze preparatorie di alcune poesie di Sprachgitter*, in *L'opera e la vita*, a cura di Camilla Miglio e Irene Fantappiè, cit., pp. 103-137.



contro, consapevole della pericolosità di tale operazione e del rischio di essere travolto da un sentimento di solitudine e di alienazione. Ritorna così il paradosso, che è al tempo stesso provocazione, ricorrente nell'opera dello scrittore, e che Camilla Miglio ha colto vedendo nel paesaggio celaniano la cifra della "non appartenenza": un paesaggio «continuamente attraversato da crepacci e interruzioni, fatto di sabbie e ghiacci inospitali, inabitabile, se non per brevi attimi, sempre esposti al pericolo di cadute in profondità (o altezze) fagocitanti», in cui la poesia tenta di costruire una referenzialità diversa, una *neue Wortlandschaft*, un nuovo paesaggio di parole in grado di generare *Sprachräume* in cui riconoscersi,⁵⁴ ma che, come abbiamo mostrato in *Flügelnacht*, si muove tra disfacimento e palingenesi.

La conclusione a cui arriva Dupin è di scrivere, malgrado le difficoltà. «Cesser d'écrire n'est pas s'exposer»:⁵⁵ senza esporsi, senza conflitto interno ed esterno, non possono esserci né creazione, né rigenerazione personale. È la traccia di un'esperienza degna di essere vissuta («cesser d'écrire n'est pas disparaître. Et disparaître n'est pas finir»);⁵⁶ è l'atto di affermazione di quella poesia che, come scrive lo stesso Celan, «ne s'impose plus, elle s'expose», deve cercare il proprio baricentro nel mondo fuori di sé, col rischio di vacillare pericolosamente.

Celan e il periodo francese: prospettive di ricerca

La poésie ne s'impose plus, elle s'expose. Scritta da Celan e pubblicata sull'«Éphémère» in forma autografa dopo il suicidio del poeta,⁵⁷ la nota riassume, in un francese asciutto e inatteso, alcuni temi centrali nelle discussioni promosse dalla rivista fondata da Bonnefoy e Du Bouchet. Emerge, infatti, tutta la crisi di un genere letterario oramai incapace di darsi uno statuto, di determinare, dall'interno, scopi e percorsi propri.

⁵⁴ Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit.; in particolare il capitolo: «Il nuovo paesaggio, di parole», pp. 30-39.

⁵⁵ EPHE, n. 19-20, cit., p. 455.

⁵⁶ *Ivi*, p. 458.

⁵⁷ EPHE (1970), n. 14.



L'idea è suggerita dal doppio significato del verbo *imposer*: nel senso di 'porre dall'interno', l'aforisma chiarisce che non è più possibile attuare i principi dell'*art pour l'art* in cui l'arte ha valore intrinseco, realtà propria rispetto al mondo circostante; d'altro canto, la poesia non è più in grado di imporsi, in quanto la centralità che aveva assunto con le rivoluzioni artistiche del ventennio fra le due guerre non era bastata a scongiurare l'avvento del nazifascismo. L'unico modo per reagire alla crisi della rappresentazione lirica sembra dunque imprimerle uno slancio nuovo rispetto al passato. Uno slancio nuovo, ma anche pericoloso: occorre sbilanciarsi, con movimenti malsicuri però necessari, uscire da sé (*s'exposer* nel senso di 'porsi verso l'esterno') in cerca di un confronto con il mondo per poter esplorare se stessi. In questa prospettiva, le testimonianze, seppur diverse, di Dupin e di Celan esprimono l'inquietudine del poeta dinanzi alla percezione di un vuoto della storia e della mancanza di strumenti per comprenderla, e allo stesso tempo la necessità di ripartire da una riflessione comune sulle tracce che quest'epoca ha lasciato impresse nel segno linguistico.

Lo studio dei testi di Celan e di Dupin pubblicati sull'«*Éphémère*» non esaurisce la ricchezza e la varietà del dibattito venutosi a creare tra i numeri dei quaderni Maeght intorno all'opera di altri autori di rilievo tra i quali ricordiamo, ad esempio, Alberto Giacometti. Il contributo di Celan in terra d'esilio emerge, tuttavia, dal contesto della rivista: l'interesse rivolto all'opera del poeta ebreo dal comitato di redazione risponde, di fatto, all'esigenza di superare il vuoto ideologico e culturale provocato dalla delusione nei confronti del Post-simbolismo e dal Surrealismo da una parte, dall'Occupazione e dalla guerra dall'altra. È inoltre attraverso un'opera come quella di Celan, in cui arte e storia convergono tragicamente, che i redattori dei *Cahiers* e il loro pubblico colto hanno potuto leggere autori del calibro di Osip Mandel'stam, di Marina Tsvetaeva e di Nelly Sachs, oltre che di Johannes Poethen e di Iliassa Sequin.⁵⁸

⁵⁸ Alain Mascarou, *Les Cahiers de l'Éphémère*, cit., p. 181. Il critico parla di una vera e propria "costellazione" di scrittori sconosciuti al pubblico francese e introdotti negli ambienti culturali parigini grazie alla mediazione di Celan.



Quanto al contributo diretto di Celan in terra d'esilio (per ritornare alla questione posta da Bonnefoy): piuttosto che considerare la 'presenza' dell'autore dal punto di vista dell'impatto sociologico e mediatico – come aveva fatto il poeta francese – o da quello esclusivamente storico-letterario legato all'influenza sulla poesia in Francia, ci sembra opportuno provare a combinare i due approcci per mettere in luce, in tutta la loro complessità, gli elementi di contatto e di tensione che hanno influito sulle relazioni – umane e artistiche – tra il poeta germanofono e i suoi contemporanei, nel paese che lo ha ospitato negli anni di più intensa produzione letteraria.⁵⁹ La posta in gioco è doppiamente interessante. Se da un lato questo tipo di lettura permette di chiarire aspetti meno conosciuti della storia culturale francese, dall'altro è soprattutto l'opera di Celan a ricevere nuova linfa da un'angolazione "francese" degna di essere ulteriormente esplorata.

⁵⁹ Il che integrerebbe, peraltro, la prospettiva di analisi proposta dalla poetessa e traduttrice Martine Broda. In un suo studio di qualche anno fa, in cui aveva analizzato l'influenza di Celan sulle opere dei membri dell'«Éphémère», la Broda aveva ridimensionato il fenomeno minimizzando la "presenza" di contaminazioni celaniane nell'opera di scrittori vicini al poeta di lingua tedesca, come André Du Bouchet e Jean Daive. Il testo è un vero e proprio atto di accusa contro una poesia francese contemporanea debole, quasi intimidita, secondo l'autrice, dalla grandezza dell'opera celaniana. Dal nostro punto di vista, l'interesse dell'esperienza di Celan a Parigi risiede altrove, come abbiamo provato a dimostrare. Cfr. Martine Broda, *Présence de Paul Celan dans la poésie contemporaine*, in «Arcadia» (1997), vol. 32, pp. 274-282.