

**«Singbarer Rest»:
per una lettura sinthomatica di Paul Celan**
di Gabriele Screponi

Abstract in italiano

L'obiettivo di questo saggio è mostrare la validità ed efficacia critica degli approcci al testo poetico contemporaneo sviluppati da Péter Szondi e Julia Kristeva. In particolare, i loro metodi critici, non molto diffusi in Italia, verranno utilizzati per indagare le modalità con cui Paul Celan, attraverso le sue poesie, riesce a costruire il proprio *sinthome* (Lacan, *Seminario xxiii*) come garanzia di testimonianza degli orrori del genocidio ebraico. Si partirà da una riflessione sull'utilizzo a-teologico dell'*Intention auf die Sprache* benjaminiana in Péter Szondi (Szondi, *L'ora che non ha più sorelle*) per mostrare la necessità di un approccio anti-metafisico alla scrittura di Celan. Sempre seguendo la strada anti-metafisica, si indagherà, poi, il concetto celaniano di «data» attraverso la teoria del trauma di Lacan e gli studi di Derrida (Derrida, *Shibboleth*). Alla luce di queste riflessioni seguirà un tentativo di rileggere le posizioni di Szondi sulla poesia celaniana attraverso il concetto di «*lalangue*» (Lacan, *Seminario xx*) per arrivare a mostrare alcune delle modalità concrete del «sapercifare» sinthomatico di Celan. Ci si concentrerà, in particolare, sulle modificazioni della struttura sintattica (Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*) e sul costrutto allofonico del «*metagerman*» (Steiner, *Dopo Babele*).

Abstract in inglese

This essay aims to demonstrate the validity and critical effectiveness of the approaches to contemporary poetic texts developed by Péter Szondi and Julia Kristeva. In particular, their critical methods, not very well known in Italy, will be used to investigate the ways in which Paul Celan manages to construct his own *sinthome* (Lacan, *Seminario xxiii*) through his poems as a guarantee of testimony to the horrors of the Jewish genocide. We will begin with a reflection on the a-theological use of Benjamin's *Intention auf die Sprache* in Péter Szondi (Szondi, *L'ora che non ha più sorelle*) to show the need for an anti-metaphysical approach to Celan's writing. Continuing along the anti-metaphysical path, we will then

investigate Celan's concept of «data» through Lacan's theory of trauma and Derrida's studies (Derrida, *Shibboleth*). In light of these reflections, we will attempt to re-read Szondi's positions on Celan's poetry through the concept of 'lalangue' (Lacan, *Seminario xx*) in order to show some of the concrete modalities of Celan's sinthomatic "know-how". We will focus, in particular, on the modifications of syntactic structure (Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*) and on the allophonic construct of "metagerman" (Steiner, *Dopo Babele*).

Parole chiave

Paul Celan, Péter Szondi, Julia Kristeva, testimone, data, sinthomo

consegnato il: 20/10/2025

pubblicato il: 31/12/2025

Portati con l'Arte là dove sei più ristretto in te stesso. E realizza la tua libertà
Paul Celan, *Il meridiano*

«*Voci* dal sentiero delle ortiche: | *vieni a noi camminando sulle mani*. | Chi con la lampada è solo, | Non ha che la mano, per leggervi»¹. Apriamo con questi versi, perché ci siano di buon auspicio, il nostro tentativo rischioso di indagare i pressanti del fare poetico celaniano, il litorale traumatico della sua «*untrüglichen Spur*»². Il nostro obiettivo, come scrive Russo Previtali, non sarà, «un discorso di giustezza *sull'opera*, e nemmeno *dentro* l'opera, bensì un discorso *a partire dall'opera* [...] che cerchi di seguire l'indicazione dell'opera, il suo *in-segnare*»³ verso la 'verità' singolare del *sinthome*. In questo modo, infatti, crediamo di seguire con fedeltà le indicazioni di Celan che «chiede ad ogni lettore lo sforzo di abbandonare la comoda posizione di chi cerca un referente determinato e dato per ogni parola, di avere occhi e orecchie per vedere e sentire il proprio e l'estraneo»: di «incedere non a piedi, ma "sulle mani"»⁴. Fedeli a queste indicazioni tenteremo un *rovesciamento*, come il Lenz di Büchner e come Lacan, dell'esperienza poetica di Celan per individuare le modalità del suo «saperci-fare»⁵ con i resti traumatici delle sue date. Su questo «sentiero delle ortiche» a malapena *tracciato* tenteremo di incamminarci (senza mai porci *Unterwegs*) tendendo l'orecchio al contrappunto celaniano, nella speranza di un in-contro con il poema «solitario e in cammino»⁶, con il nodo del *sinthome* celaniano.

In questo nostro incamminarci sarà fondamentale la frequentazione di alcuni aspetti dell'ermeneutica materiale di Péter Szondi, il critico che nella sua celebre raccolta postuma, *L'ora che non ha più sorelle*, ha saputo più di tutti porsi a fronte (*Gegenüber*) di Paul Celan come uomo e come poeta⁷. In particolare, a consentirci l'ingresso nel sentiero è un aspetto fondamentale dell'approccio critico di Szondi nei confronti di Celan, esemplificativo della sua volontà di *disabbonarsi* da ogni «adesione arbitraria» a qualsivoglia «sistema eziologico»⁸: l'utilizzo a-teologico delle teorie di Walter Benjamin. Celan lesse con molta

¹ Si tratta della poesia *Stimmen (Voci)*, poesia d'apertura di *Sprachgitter*, nella traduzione riportata all'interno di Paul Celan, *Il meridiano. Discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner, Darmstadt, 22 ottobre 1960*, in *La verità della poesia. «Il meridiano» ed altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008, p. 19 [Paul Celan, *Der Meridian*, in *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, bearb. Beda Allemann, Klaus Reichert, Rolf Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, p. 202].

² Paul Celan, *Engführung*, in *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Jg. I, cit., p. 195.

³ Alberto Russo Previtali, *Letteratura e reale lacaniano. La critica psicoanalitica e l'al di là del senso*, Modena, Mucchi, 2023, p. 55.

⁴ Camilla Miglio, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 74.

⁵ Si veda nota 126.

⁶ Paul Celan, *Il meridiano*, cit. in *La verità della poesia*, cit., p. 15.

⁷ Per il rapporto tra Celan e Szondi: Paul Celan, Péter Szondi, *Tra l'oro e l'oblio. Lettere 1959-1970*, tradotto da Luca Guerreschi, Vicenza, Neri Pozza, 2023; Christoph König, *Strettoie. Peter Szondi e la letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2009.

⁸ Jean Bollack, *Un futuro nel passato: l'ermeneutica materiale di Péter Szondi*, in Péter Szondi, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, Ferrara, Gallio, 1990, p. 161.

attenzione (seppur «in modo del tutto personale»⁹) l'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, facendosi profondamente influenzare dall'idea «neoplatonica»¹⁰ di una lingua doppiamente decaduta e ontologicamente melanconica¹¹. La lente critica della «teologia» linguistica¹² benjaminiana è, quindi, certamente adeguata ad un'analisi della poesia di Celan; tanto più che il poeta bucovino sembra ricercare nella lettura dell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels* una vera e propria «indicazione operativa piuttosto che un giudizio storico e letterario»¹³. Tuttavia, come nota con particolare sensibilità Szondi, la difficoltà nell'uso di Benjamin per leggere Celan non risiede tanto nelle *indicazioni operative* della teoria del linguaggio benjaminiana, che certamente influenzarono la poetica di Celan; quanto, piuttosto, nel suo stesso fondamento metafisico di ispirazione qabbalistica¹⁴. Si apre qui un discorso molto complesso in cui sia per Celan che per Benjamin l'impegno poetico e la teoria del linguaggio si innestano nell'impegno storico-civile ed è rischioso e svilente recidere questo innesto fruttuosissimo¹⁵ la cui ricaduta pratica deve necessariamente assumere una certa struttura metafisico-messianica¹⁶. Il nostro obiettivo non è quello di mettere in discussione la validità di questo innesto, ma di cercare ciò che garantisce a Celan il suo proprio «angolo di incidenza»¹⁷ del linguaggio a partire dal quale è possibile anche l'innesto personale nell'impegno storico-civile. Le teorie benjaminiane storiche e linguistiche, infatti, mostrano una natura necessariamente dialettica, seppur in ottica

⁹ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione. Un saggio su Paul Celan traduttore*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2019, p. 115.

¹⁰ Ivi, p. 116.

¹¹ Come sostiene Dal Bo, «sebbene non siano state riscontrate evidenti tracce di lettura dei saggi giovanili di Benjamin nelle copie personali di Celan, una solidarietà tematica e concettuale stringe l'ampio volume *Ursprung des deutschen Trauerspiel* con le riflessioni precedenti sulla natura della lingua e della traduzione letteraria» (ivi, p. 135). Si veda a titolo d'esempio il seguente brano «segnato doppiamente a margine e contrassegnato con un asterisco a matita» da Celan (Ivi, p. 116): «Il concetto, infatti, che è ciò a cui corrisponde il segno, è un depotenziamento di quella stessa parola che trova nell'idea la sua realtà essenziale» (Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, p. 56).

¹² Bruno Moroncini, *La lingua muta ed altri saggi benjaminiani*, Napoli, Filema, 2000, p. 19.

¹³ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 116.

¹⁴ Un rapporto anche più evidente è individuabile nelle teorie sul linguaggio avanzate da Benjamin nei suoi lavori giovanili reperibili in: Walter Benjamin, *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, Einaudi, Torino 1982. Dal Bo sostiene, al contrario, che il vero limite dell'analisi di Szondi in *Poetry of Constancy* sia proprio quello di aver «bonificato la fonte ispiratrice di Benjamin, privandola del suo sostrato qabbalistico», riducendo, così, l'*Intention* ad «una sorta di fenomeno linguistico» (Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 154).

¹⁵ Interessanti le riflessioni in: Camilla Miglio, *Dal tempo-altro al tempo-proprio. Statica, dinamica, erotica, in Il tempo degli altri*, a cura di Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti, Roma, Sapienza Università Editrice, 2018, pp. 57-84.

¹⁶ Si veda Franco Crespi, *Assenza di fondamento e progetto sociale in Il pensiero debole*, a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 2011, pp. 243-259.

¹⁷ Paul Celan, *Risposta a un questionario della libreria Flinker. Parigi (1958)*, in *La verità della poesia*, cit., p. 38.

«micrologico-dissolutiva»¹⁸. La decisione rivoluzionaria, esattamente come l'idea di un'*Intention auf die Sprache*, individua nella «parte maledetta»¹⁹ (ciò che è stato escluso dalla cultura dei dominatori, il *Wahrheitsgehalt* di un'opera d'arte) una *intention*, come sottolinea Szondi²⁰, un contenuto di verità la cui natura è messianico-teleologica. Come sostiene Vattimo, infatti, per opporsi al concetto di «totalità» proprio dei dominatori, Benjamin deve necessariamente attuare una selezione, individuare una *intention*:

Non tutto il passato in quanto tale può e deve essere riscattato; il riscatto avviene solo in una prospettiva di *costruzione alternativa* a quella dello storicismo borghese [...] A questo punto, però, il buon diritto della rivoluzione non è più fondato sulla capacità di redimere tutto ciò che è stato escluso; è ormai il diritto di una nuova forza che si esercita attraverso altri atti di esclusione.²¹

Tradotta in termini di teoria del linguaggio l'idea di un'*Intention* pre-suppone l'idea di una *Reine Sprache*, di una «lingua della verità»²² a cui tendere indefinitamente e in nome della quale attuare delle selezioni. È a questo punto che riteniamo utile tracciare un parallelo con la teoria del linguaggio lacaniana. Il primo Lacan, infatti, il Lacan strutturalista, ha in comune con Benjamin la possibilità, per il soggetto (*assoggetto* al linguaggio), di dar voce alla verità del suo inconscio attraverso la «parola piena», la parola che traspare «nei vuoti e nelle interruzioni del discorso cosciente»²³. La parola piena consentirebbe, così, una storicizzazione e risoggettivazione *après-coup* del «senso imprigionato»²⁴ e alienato, riconducendolo al registro Simbolico e redimendo il sintomo, la «parte maledetta». Non si tratta semplicemente dell'archeologia freudiana del celebre «*Wo Es war, soll Ich werden*»²⁵, togliere la rimozione per accedere al «tesoro dell'inconscio». Si tratta, piuttosto, di produrre un «nuovo sapere sulla propria storia»²⁶. In modo simile il critico benjaminiano può «trasformare i dati storici che stanno alla base di ogni opera significativa in contenuti di verità filosofici»²⁷: l'*Ausdrucklose* è in grado di portare alla luce il contenuto di verità di

¹⁸ *Il pensiero debole*, a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, cit., p. 17.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Péter Szondi, *Poetry of Constancy. Poetica della costanza. La traduzione di Celan del sonetto 105 di Shakespeare*, in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 99.

²¹ *Ivi*, p. 16 (corsivo nostro).

²² Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1981, p. 47 (anche questo testo posseduto da Celan).

²³ Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Volume 1. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 88.

²⁴ Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 1976, vol. I, p. 274.

²⁵ Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, traduzioni di Marilisa Tonin Dogana e Ermanno Sagittario, Torino, Bollati Boringhieri, 2023, pp. 488-489.

²⁶ Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Volume 1*, cit., pp. 360-361.

²⁷ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 119 (traduzione modificata da Dal Bo di: Walter Benjamin, *Il Dramma Barocco Tedesco*, cit., p. 210).

un'opera²⁸, la sua relazione con l'*idea*. Non è nostra intenzione assimilare le posizioni sul linguaggio del primo Lacan a quelle sull'arte e la critica di Benjamin (la cui complessità, anche diacronica, impedisce qualsiasi assimilazione); ci interessa piuttosto mostrare come entrambe richiedano, per essere pienamente adottate, la presupposizione di un'idea di verità, quale che sia la sua forma²⁹. Il concetto di verità, in Lacan, implica sempre una struttura metafisica, implica un «soggetto supposto sapere»³⁰ che creda ciecamente nella verità dell'inconscio, nel Nome-del-Padre. Così è anche per Benjamin se, come sostiene Dal Bo e come abbiamo detto, «il senso dell'allegoria può venire compreso solo entro una prospettiva teologica»³¹. Ora, se per il primo Lacan l'ipotesi dell'inclusione della struttura nel Reale (attraverso l'idea di una «parola piena») aveva autorizzato ad avvicinare la psicoanalisi alla scienza, per l'ultimo Lacan la parola 'struttura' è sostituita dalla parola 'menzogna'³². Si tratta di un passaggio molto complesso presente in modo latente già negli *Scritti* ma che trova le sue tappe fondamentali, oltre che in *Radiofonia*, nei seminari VII, XI e XVII per poi divenire centrale dal *Seminario XX* in poi: il passaggio dall'inconscio strutturato come un linguaggio all'inconscio *une-bévue*³³, dal soggetto supposto sapere al «*parlêtre*» ('parlessere')³⁴. In questo lavoro, purtroppo, non possiamo affrontare i vari mutamenti e *rovesciamenti* che portano dal primo al tardo e poi all'ultimo Lacan. Ci limitiamo a sottolineare, per ora, il passaggio dall'«effetto di senso» all'«effetto di godimento»³⁵ come conseguenza del riconoscimento della natura sintomatica del Nome-del-Padre (ora *Noms-du-père*³⁶ e *père-version*³⁷) o, meglio ancora, della sua natura strumentale: «il Nome-del-Padre è l'S₁ che vi permette di costruire del senso con il godimento»³⁸. Il Nome-del-Padre ha la sola funzione di «insegnare la comunicazione, cioè

²⁸ Walter Benjamin, *Le affinità elettive di Goethe*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 221-222.

²⁹ Pensiamo, per Benjamin, al concetto di *figura* in cui «risuona in maniera decisiva il carattere messianico della verità» (Fabrizio Desideri, *1935-1936: Benjamin e Heidegger sull'opera d'arte*, «Studi germanici», XXIX, n. 29, 1991, p. 124).

³⁰ Jacques Lacan, *Proposta del 9 ottobre 1967 sullo psicoanalista della Scuola*, in *Altri scritti*, testi riuniti da Jacques-Alain Miller, edizione italiana a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2013, p. 246.

³¹ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., pp. 114-115.

³² Jacques-Alain Miller, *Il disincanto della psicoanalisi*, «La Psicoanalisi», 34, 2003, p. 267.

³³ L'inconscio *une-bévue* è trattato in Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXIV. L'insu che sait de l'une-bevue s'aile a Mourre* (inedito). Si rimanda a Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo. Il tardo e l'ultimo Lacan*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2020, in particolare pp. 239-274.

³⁴ Jacques Lacan, *Joyce il sintomo*, in *Altri scritti*, cit., p. 557. Crasi di 'parlante' ed 'essere' che sottolinea la natura di 'essere parlante', 'essere-del-linguaggio' dell'uomo.

³⁵ Si rimanda a Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi. 1969-1970*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2001.

³⁶ Si veda: Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro XXI. Les non-dupes errent* (inedito), in particolare quanto detto in Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., pp. 43-7.

³⁷ Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro XXII. R.S.I.* lezione del 21 gennaio (inedito). Si veda Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., pp. 46-51.

³⁸ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati. Introduzione al seminario XXIII. Il «sinthomo»*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Roma, Astrolabio, 2006, p. 94.

elucubrare un linguaggio, introdurre una *routine* che faccia coincidere il significante e il significato»³⁹. Si tratta del superamento della supposizione di un sapere-verità nel Reale (a/S_2) e la scoperta della doppia azione del S_1 come «separazione» e come «alienazione»⁴⁰ nel soggetto. Riducendo la questione all'osso, la scoperta del tardo ed ultimo Lacan è quella della *lettera* asemantica come luogo dell'incontro traumatico dell'essere parlante con il linguaggio, luogo sia di mortificazione e alienazione del *moi* nella catena significante (nella struttura), sia di iniezione di godimento nel linguaggio, sprigionamento di *lalangue* materna: la 'lettera' che segna la nostra singolarità assoluta⁴¹. L' S_1 , quindi, anziché essere luogo della verità ultima, si mostra nella sua natura litorale di marca contingente, di traccia derridiana⁴², luogo eretico della *lalangue* fuori senso di cui il linguaggio è «solo un'elucubrazione di sapere»⁴³: il legame tra S_1 e S_2 (il sapere con tutte le sue dualità) è sorretto solo dal fantasma, dalla finzione primaria della ripetizione traumatica. Il tardo ed ultimo Lacan, in sintesi, è il Lacan che ha scoperto l'inconsistenza dell'Altro, l'assenza fondamentale di un Altro dell'Altro che sia garante trascendentale del senso.

Adesso che abbiamo mostrato le caratteristiche della scoperta lacaniana della contingenza dell' S_1 , comprendiamo perché una visione ancora legata alla fede nella verità come è quella del primo Lacan e di Benjamin non può essere considerata che 'metafisica', basata, cioè, sulla garanzia di senso (tutt'al più rimosso) e su un elemento ordinatore che consenta il discernimento e l'interpretazione (la «costruzione alternativa» di Benjamin) anche se in un'ottica «micrologico-dissolutiva»⁴⁴. Bisogna chiarire, tuttavia, che l'implicazione di una verità nel linguaggio e di una posizione tetica non costituisce, in sé, un limite: il soggetto non può fuggire dalla catena significante, siamo tutti «gabbati» dal linguaggio⁴⁵. Il problema risiede nella scelta di applicare in sede interpretativa, senza

³⁹ Ivi, p. 31.

⁴⁰ Jacques-Alain Miller, *I sei paradigmi del godimento*, in *I sei paradigmi del godimento*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Roma, Astrolabio, 2001, pp. 21-22.

⁴¹ Jacques Lacan, *Litraterra*, «La Psicoanalisi», 20, 1996, p. 16: «La lettera non è forse più propriamente [...] litorale, raffigurando che un intero territorio fa da frontiera per l'altro in quanto essi sono estranei al punto di non essere reciproci? Il bordo del buco nel sapere, ecco ciò che essa delinea».

⁴² Per le inevitabili differenze tra traccia derridiana e marca lacaniana e, più in generale, per i rapporti tra Lacan e Derrida, su cui torneremo: Matteo Bonazzi, *Il segno, la traccia, il sintomo. Jacques Derrida da Hegel a Joyce*, Domenico Cosenza, *Derrida e Lacan: un incontro mancato?*, Daniele Tonazzo, *Tra Derrida e Lacan: un chiasmo*, in *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, a cura di Paolo D'Alessandro e Andrea Potestio, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2008, rispettivamente pp. 231-248; 271-282; 283-304.

⁴³ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora. 1972-1973*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, edizione italiana a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, p. 139.

⁴⁴ Sulla struttura metafisica delle teorie benjaminiane rimandiamo anche ai due testi di Derrida: Jacques Derrida, *Nome di Benjamin*, in *Forza di legge. Il «fondamento mistico dell'autorità»*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, traduzione di Angela Di Natale, pp. 86-143; Id., *Des tours de Babel*, «aut aut», n. 189-190, 1982.

⁴⁵ Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., pp. 51-58.

ulteriori chiarimenti, un criterio di verità metafisica esterno ad un autore come Celan la cui «posizione nei riguardi della propria esperienza di linguaggio»⁴⁶ è profondamente e deliberatamente anti-metafisica e anti-dialettica (dialettica a cui è esposta, consapevolmente, la «costruzione alternativa»). Vedremo, infatti, che la costruzione di un *sinthome* consente al *parlêtre*, in questo caso a Celan, una modalità del tutto particolare di attuare una «contro-effettuazione» e una «torsione»⁴⁷ della propria verità-menzogna (S₁) consentendogli di essere un *non dupes* tra i *dupes*. In questo senso una critica di Celan che si fermi alla *Intention auf die Sprache* è una critica che necessita di alcune specifiche, perché, anche portata ai suoi estremi «micrologico-dissolutivi», rischia di fermarsi alla sottomissione ad un significante padrone e all'imposizione del suo «*savoir supposé sujet*»⁴⁸ frainteso per verità: «un sapere che cifra e lavora all'insaputa del soggetto»⁴⁹. La «parte maledetta» espressa nell'*Intention* non è mai davvero fuori-senso, non è mai espressione di una debilità sostanziale dell'Altro, è sempre riletta in un'ottica di sapere e resta, in un certo senso, nel circolo ermeneutico dell'omeostasi del *Lustprinzip*⁵⁰. Dal Bo sostiene che «solo una lingua diritta e corretta [...] mantenuta amorevolmente entro i propri confini comunicativi»⁵¹ può sopperire alla mancanza di un testimone per il testimone⁵², costituirsi come «lingua pura» o come «prospettiva metalinguistica consolidata»⁵³. In realtà, una prospettiva di questo tipo rischia di trascurare proprio il problema fondamentale dell'assenza di un testimone per il testimone: il «nerbo» dell'impresa poetica di Celan⁵⁴. Si tratta di un elemento cruciale per comprendere la struttura anti-metafisica della poesia di Celan ed è bene chiarirlo fin da subito: coprire con un sapere l'assenza di testimoni per il testimone, significa rischiare di non cogliere il legame profondo di questa assenza con la scoperta traumatica di un'altra assenza: quella dell'Altro dell'Altro. Il trauma del genocidio ebraico (del *Churban*⁵⁵) e,

⁴⁶ Dato il noto interesse di Zanzotto nei confronti di Celan, prendiamo in prestito questa definizione da Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 2019, p. XI.

⁴⁷ Matteo Bonazzi, Daniele Tonazzo, *Lacan e l'estetica. Lenmi*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 93-96.

⁴⁸ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXI*, lezione XI (inedito). Si veda Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., p. 52.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Sull'omeostasi del *Lustprinzip* si veda: Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 89. Per il rapporto tra Benjamin e circolo ermeneutico si veda Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 142.

⁵¹ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 148.

⁵² Si fa riferimento alla poesia *Aschenglorie (Aureola di cenere)* raccolta in *Atenwende*: Paul Celan, *Poesie*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, p. 625 [Paul Celan, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Jg. II, bearb. Beda Allemann, Klaus Reichert, Rolf Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 72].

⁵³ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 152.

⁵⁴ Ivi, p. 19.

⁵⁵ Sull'utilizzo da parte di Celan del vocabolo *Churban* o *Hurban* per indicare il genocidio ebraico ad opera dei nazisti si veda Camilla Miglio, *Le parole per dire "L'Accaduto". Paul Celan e l'Hurban*, «poloniaeuropae», n. 2, 2011, https://www.poloniaeuropae.it/pdf/Miglio_Accaduto.pdf (ultima consultazione 20 ottobre 2025).

vedremo, di tutta la costellazione traumatica ad esso legata, irrompe nel simbolico che si rivela incapace di arginare e di reinserire dialetticamente l'orrore Reale nella struttura del linguaggio. Premettiamo che, come per Lacan con Joyce, non ci interessa, né riteniamo che sia utile o tantomeno etico, diagnosticare a Celan una qualsiasi forma di psicosi o pre-psicosi. L'obiettivo di questo lavoro non è quello di arrivare ad una qualche verità clinica su Celan che spieghi la sua scrittura come effetto tipico di una certa condizione psichica: oltre che irrispettoso non sarebbe poi così diverso dall'accettare una verità o un senso inconscio dietro al suo linguaggio. Quello che vorremmo indagare è il *saperci-fare* specifico di Celan con il godimento traumatico del linguaggio, le «caratteristiche singolari»⁵⁶ del suo quarto nodo sostitutivo del Nome-del-Padre infranto dal trauma. Il trauma, infatti, «che appartiene più al registro della forclusione (*Verwerfung*) che non a quello della rimozione»⁵⁷, rompe il fantasma dell'individuo, causando «il crollo del proprio mondo, la sua perdita di senso, la rivelazione melanconica del non-senso dell'esistenza»⁵⁸. Il trauma mette in luce il *trou-matisme*⁵⁹, la mancanza insita nel sistema simbolico dell'Altro (mancanza dell'Altro dell'Altro) e il nodo borromeo edipico non regge più, si allenta, rischia di sciogliersi. Giuliana Grando, studiando l'esperienza di Anne-Lise Stern, psicoanalista lacaniana sopravvissuta ai campi di sterminio, sottolinea come la lingua traumatizzata nei campi arrivi «a contenere, un ulteriore indicibile, rispetto all'indicibile strutturale» (il *troumatisme*) ed è «il reale del trauma»⁶⁰. C'è qualcosa, infatti, un *resto* di godimento, che non può dirsi, che si ripete, che non si riesce a testimoniare, quel godimento che negli ultimi anni affascino molto Celan nella forma del *Todestrieb*⁶¹. Più profondamente, non c'è testimone del sopravvissuto dopo il trauma, del sopravvissuto come *resto*⁶²: «ogni deportato» – sostiene Anne-Lise Stern – «testimonia, in realtà, di questo,

⁵⁶ Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Volume II. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Milano, Raffaello Cortina, 2016, p. 122.

⁵⁷ Id., *Nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Milano, Raffaello Cortina, 2019, p. 157.

⁵⁸ Massimo Recalcati, *Nuove melanconie*, cit., p. 158.

⁵⁹ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXI*, lezione del 19 febbraio 1974 (inedito). Il gioco è tra la parola *traumatisme* e *trou* ('buco').

⁶⁰ Giuliana Grando, *Volgere uno sguardo coraggioso al campo di concentramento. Anoressia e silenzio de la lingua*, «Attualità lacaniana», n. 12, 2010, p. 63.

⁶¹ Giuseppe Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos. La parabola di Paul Celan*, in Paul Celan, *Poesie*, cit., p. CXIV.

⁶² L'isolamento del «torsolo» di Reale, la scoperta della natura mendace della struttura è anche l'obiettivo dell'analisi che ha, infatti, una natura 'traumatica' (Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 32). Ovviamente il mezzo per raggiungere questo esito comune mostra tutta la differenza con cui l'individuo si pone di fronte a questa scoperta. L'attraversamento del soggetto supposto sapere che porta, in analisi, a cogliere il «punto di rovesciamento» individuale (Matteo Bonazzi, *Scrivere la contingenza. Esperienza, linguaggio, scrittura in Jacques Lacan*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, p. 269) non è assolutamente paragonabile all'esperienza traumatica biografica in cui il Reale attua una vera e propria violenza sulla struttura del soggetto e gli impone il suo riconoscimento come *scarto*, come *oggetto piccolo (a)*, nella forma della ripetizione. Cfr. Matteo Bonazzi, Daniele Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, cit., pp. 141-144.

di quel relitto che era diventato. È questo il sapere del deportato, un sapere sui relitti⁶³. Il rischio, realizzatosi per molti sopravvissuti, è quello di una «mutilazione della parte affettiva della lingua, di quella parte che ha un suono, una materialità, un godimento che passa attraverso il corpo»⁶⁴: *lalangue*. Questo per Celan, grazie ad un immenso sforzo poetico, non avviene, anzi, l'impresa di Celan che stiamo indagando è stata proprio quella di riuscire a trasformare quei resti di godimento (e sé stesso come resto) in *Singbarer Rest*⁶⁵. Celan riesce a saperci-fare con il resto, a scoprire, come Lacan, che il resto è «fecondo», che è «ciò che costituisce il nostro valore, per poco che sappiamo farlo passare allo stato di opera»⁶⁶. Senza anticipare troppe questioni, questo saperci-fare con i resti, la creazione del proprio *sinthome*, è per Celan ciò che si muove, non detto, dietro alla seguente affermazione della Stern: «Ma quando [il sopravvissuto] ne parla, quando testimonia [il suo sapere del deportato], egli non è più un relitto»⁶⁷. Il sopravvissuto, se posto in condizione e se capace di farlo, può «usare» (e non decifrare)⁶⁸ il sintomo, la lingua «arricchita» dal suo passaggio nel trauma⁶⁹, per farne testimonianza, per farsi *super-stes*⁷⁰.

La seconda traccia da seguire per indagare la natura anti-metafisica della scrittura di Celan è l'idea di data, un concetto molto complesso che, se sottoposto ad un'interpretazione univoca, rischia di vedere svilita la sua necessaria polisemia. La nostra interpretazione lacaniana della data, dunque, non va che ad aggiungersi alle tante già presenti, certamente più esaustive, con le quali non vuole assolutamente entrare in contrasto, tentando, al contrario, di porvisi in dialogo, al fianco. In particolare, la strada che proviamo a seguire e ri-tracciare con 'passi lacaniani' è quella segnata da Derrida in *Shibboleth*, prestando comunque attenzione a non usare Derrida come un «*plakativ*» ma a porlo «prudentemente "accanto"» alla nostra lettura⁷¹. Cominciamo con il dire che la data è un trauma, «ferita di realtà»⁷²: qualcosa che incide il linguaggio e incide «un certo modo

⁶³ Anne-Lise Stern, intervento al Convegno di Orléans, *Témoignages, savoirs, traces*, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, citato in Annette Wieviorka, *L'era del testimone*, Milano, Raffaello Cortina, 1998, p. 138.

⁶⁴ Giuliana Grando, *Volgere uno sguardo coraggioso al campo di concentramento*, cit., p. 66.

⁶⁵ Comprendiamo così le critiche ad alcuni aspetti della lettura adorniana di Celan che esaltano la dimensione del *resto* come «punto d'arrivo», senza concedere alla poesia la possibilità di dinamizzarlo in un contrappunto (cosa che invece Adorno concede alla musica). Si veda: Camilla Miglio, *Ricercare per verba*, cit., pp. 227-229.

⁶⁶ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., pp. 32, 43.

⁶⁷ Annette Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., p. 138.

⁶⁸ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 26.

⁶⁹ Paul Celan, *Allocuzione. In occasione del conferimento del Premio letterario della Libera Città Anseatica di Brema*, in *La verità della poesia*, cit., p. 35.

⁷⁰ Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 13: «"superstes" indica colui che ha vissuto qualcosa, ha attraversato fino alla fine un evento e può, dunque, renderne testimonianza».

⁷¹ Facciamo riferimento, qui, alle preziose considerazioni di Camilla Miglio sulla lettura derridiana di Celan in: Camilla Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 16n.

⁷² Paul Celan, *Allocuzione*, cit., in *La verità della poesia*, cit., p. 36.

di abitare il linguaggio»⁷³. La data ha una natura traumaticamente *après-coup*, di «futuro anteriore»⁷⁴ perché è «ciò che sarò stato per ciò che sto per divenire»⁷⁵. È in questo senso profondamente lacaniano che, sempre seguendo Celan, possiamo anche affermare che la data è in realtà una costellazione di date, un'insistenza traumatica che si realizza tutta insieme, ogni volta, nel momento *après-coup* della ripetizione traumatica: «ma non è forse da queste date che noi deduciamo la nostra sorte? E a quali date la votiamo?»⁷⁶. L'uomo delle date è, quindi, il *parlêtre* della costellazione traumatica e del *trou-matisme*, l'uomo «ferito di realtà» posto sotto il segno della ripetizione del destino. Viene da chiedersi, a questo punto, quali potrebbero essere considerate le date che compongono la costellazione traumatica di Celan, sia nella forma negativa del trauma biografico, che nella forma positiva degli «incontri»⁷⁷ (la *τύχη* lacaniana). Difficile anche solo pensare di esaurirne il numero, ma certamente alcune stelle-*lettere* fisse della costellazione del trauma biografico sono: la morte della madre, Fritzi Schrager Antschel, per mano nazista in mezzo alla neve della Transnistria, durante la marcia di deportazione (con il senso di colpa che questa morte comportò per Celan⁷⁸); l'esperienza in prima persona dell'«Accaduto», della deportazione nei campi in Moldavia; la condizione di apolide con la perdita progressiva del suo Est, della Bucovina, fino al trasferimento a Parigi in cui si sentirà sempre un estraneo; il crollo della grande narrazione dell'*Humanität*, la cultura materna; la violenza, su cui torneremo, subita da *Todesfuge*, il suo riassorbimento dialettico⁷⁹; lo sviluppo della malattia psichica e le concause che ne favorirono lo scatenamento (la morte di Nelly Sachs, l'*affaire* Goll, «il ritorno dell'antisemitismo – supposto in maniera eccessiva»⁸⁰). Dal lato della *τύχη*, invece, la presenza più significativa è certamente quella delle poesie altrui, «doni che implicano destino»⁸¹, e delle lingue-altre (della loro *Fremde Nähe* ['Vicinanza estranea']⁸²) che costituiranno la sua costellazione linguistica (in particolare l'ebraico, lo yiddish, l'ucraino, il rumeno e il russo). Sottolineando così tanto la componente traumatica della data ci stiamo già discostando dalla lettura derridiana e stiamo attraversando il solco sottile che divide il filosofo Derrida e lo psicoanalista Lacan. Per Derrida, infatti, la traccia (qui, la data) è «una

⁷³ Jacques Derrida, *Shibboleth. For Paul Celan*, in *Sovereignities in Question. The Poetics of Paul Celan*, ed. Thomas Dutoit and Outi Pasanen, New York, Fordham University Press, 2005, p. 7 (le traduzioni del testo in inglese, se non è indicato altrimenti, sono ad opera nostra). Si veda anche Id., *Language is Never Owned: An Interview in Sovereignities in Question*, cit., p. 104-105.

⁷⁴ Marc Redfield, *Shibboleth. Judges, Derrida, Celan*, New York, Fordham University Press, 2021, p. 41.

⁷⁵ Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, vol. I, cit., p. 283.

⁷⁶ Paul Celan, *Il meridiano*, cit. in *La verità della poesia*, cit., p. 14.

⁷⁷ Ivi, p. 15.

⁷⁸ Si veda al riguardo quanto scrive Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., pp. 259-260.

⁷⁹ Ivi, pp. 51-54; Giuseppe Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, cit., in Paul Celan, *Poesie*, cit., p. LI.

⁸⁰ Giuseppe Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, cit., in Paul Celan, *Poesie*, cit., pp. XC-XCI.

⁸¹ Paul Celan, *Lettera a Hans Bender*, cit., in *La verità della poesia*, cit., p. 58.

⁸² Si tratta del titolo pensato da Celan per il progetto, mai andato in porto, di una raccolta di traduzioni dal francese al tedesco. Si veda al riguardo Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., pp. 89-91, 247-252.

differenza supplementare che supplisce alla presenza nella sua mancanza originaria a se stessa⁸³, nell'assenza di un Altro dell'Altro. La traccia è un «movimento», un'«operazione», che reitera l'assenza originaria nata dall'indecostruibile⁸⁴ «sì minimale e primario»⁸⁵, dalla *chance* in cui il nostro sintomo è *caduto*⁸⁶ e con cui noi siamo entrati inevitabilmente nella metafisica. Anche in Lacan abbiamo, se vogliamo, l'indecostruibilità del lutto primario: solo la psicosi è, a modo suo, fuori dai giochi della *duperie*. Quindi, lo scarto di Lacan rispetto alle posizioni derridiane non è tanto nell'idea della *père-version* o della *jouissance* (riscontrabili, in un certo modo, anche in Derrida⁸⁷), quanto nella nozione teorica di *lalangue* e, soprattutto, nell'idea che con quel sintomo caduto, con quel resto, ci si possa fare qualcosa, ci si possa sapere-fare. Per Derrida, infatti, la scrittura poetica che nasce dalla data è un'«esperienza della data»⁸⁸, una scrittura che ripete (*autòmaton*), la *τύχη*, la *chance* della data, testimoniandola attraverso la reiterazione dell'alterità che l'ha causata, continuando a riproporla, ad *ex-perirla*⁸⁹. Con Derrida, di fatto, siamo molto più vicini all'idea di contro-effettuazione della *chance*⁹⁰ (una «*counter-signature*»⁹¹, una '*bonne chance*'⁹² per il *non-dupes* tra i *dupes*) o, in negativo, all'idea espressa da Cathy Caruth di una sorta di *acting-out* etico⁹³ sempre esposto al rischio di diventare scrittura melanconica in senso kristeviano⁹⁴. Il problema di questa visione è che, come dice espressamente Derrida, può succedere che la data smetta di avere un testimone, di essere un testimone:

⁸³ Matteo Bonazzi, *Il segno, la traccia, il sintomo*, cit., in *Su Jacques Derrida*, cit., p. 238.

⁸⁴ Ivi, p. 242.

⁸⁵ Ivi, p. 243.

⁸⁶ Jacques Derrida, *Mes chances. Au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes*, in *Psyché: inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1998, p. 357.

⁸⁷ Matteo Bonazzi, *Il segno, la traccia, il sintomo*, cit., in *Su Jacques Derrida*, cit., p. 239, 246.

⁸⁸ Jacques Derrida, *Shibboleth*, cit., in *Sovereignities in Question*, cit., p. 6.

⁸⁹ Si fa riferimento a Philippe Lacoue-Labarthe, *Poetry as Experience*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 18. Le pagine sono segnalate e riportate in Marc Redfield, *Shibboleth. Judges, Derrida, Celan*, cit., p. 40: «*Writing here may be called the experience of the date, if, like Philippe Lacoue-Labarthe, we take the word experience "in its strict sense - the Latin ex-periri, a crossing through danger," and "avoid associating it with what is 'lived,' the stuff of anecdotes"*».

⁹⁰ Matteo Bonazzi, Daniele Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, cit., p. 93-95; questo movimento è evidente in Jacques Derrida, *Shibboleth*, cit., in *Sovereignities in Question*, cit., pp. 104-105.

⁹¹ Ivi, pp. 99-100.

⁹² Jacques Derrida, *Mes chances. Au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes*, in *Psyché: inventions de l'autre*, cit., p. 374 (proposta nella traduzione offerta da Matteo Bonazzi in *Il segno, la traccia, il sintomo*, cit., in *Su Jacques Derrida*, cit., p. 246): «il limite tra la coscienza e l'inconscio, o anche tra l'io inconscio e l'altro della coscienza, è forse questa possibilità per le mie *chances* di essere una *malchance* e per la mia *malchance* di essere in verità una *chance*».

⁹³ Facciamo riferimento, in particolare, alla lettura di Cathy Caruth, *Unclaimed experience. Trauma, Narrative and History* (1996) riportata in: Francesco Giusti, *Canzonieri in morte. Per un'etica poetica del lutto*, L'Aquila, Textus, 2015, pp. 425-426.

⁹⁴ Si veda direttamente Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia*, Roma, Donzelli, 2013, p. 33: «Infine, quando anche questa musicalità frugale a sua volta si esaurisce, o semplicemente non riesce a prendere piede a forza di silenzio, il melanconico sembra sospendere con la proferizione anche qualsiasi ideazione, sprofondando nel bianco dell'asimbolia, nella perdita di senso, nella morte».

che l'*Aschenglorie*⁹⁵ torni *ash* e ci resti. La data derridiana, in fondo, non è né *terstis* nel simbolico⁹⁶, né è stata usata in modo sinthomatico come *superstes* incarnato: «*It is always possible that there may no longer be any witness for this witness. We are slowly approaching this affinity between a date, a name – and ash*»⁹⁷. Di fronte a queste considerazioni riteniamo che una lettura sinthomatica del testo poetico celaniano marchiato dalla data sia più efficace e renda maggiore giustizia all'immenso sforzo di Celan di garantirsi come colui che nonostante tutto può testimoniare per il testimone, come garante di sé stesso in assenza di garanzie, garante del suo dire di fronte all'orrore iterato della data. Solo in questo senso si può dire, con Szondi, che la poesia non corrisponde al solco-data, ma la *segue* come le «tracce d'acqua freatica» di *Engführung*, consentendo una comunicazione che è «erba | scritta disgiunta»⁹⁸. Il *sinthome* consente di scrivere la contingenza della data in modo tale da renderla davvero luogo di un incontro, esattamente come la contingenza del *sinthome* supplisce all'impossibile incontro d'amore: qualcosa smette di non-scriversi e ci si incontra nella contingenza, «nella comune solitudine del *sinthome*»⁹⁹. Così, forse, possiamo comprendere più a fondo il dolore commovente di quell'*Aber* di Celan quando afferma: «*Aber das Gedicht spricht ja!*»¹⁰⁰. Non si tratta solo della possibilità della data di invadere parassitariamente la parola poetica affettandola (imponendovi *affezione*), di *ex-perire* un godimento come dice Derrida, per quanto positiva sia la definizione che ne dà parlando di *Singbarer rest* e *Aschenglorie*¹⁰¹. Si tratta, piuttosto, di scrivere la contingenza, di lavorare il Reale traumatico del sintomo per farne un *sinthome* che sostenga il dire, il testimoniare di un io, a questo punto sì, davvero «straniato»¹⁰², fuori-catena, fuori-mor: «poroso»¹⁰³. L'*Aber* è la vittoria del testimone. Una vittoria sempre precaria e sempre da rinnovare nella scrittura, ma a tutti gli effetti una vittoria: la possibilità di creare nella contingenza della testimonianza un luogo di in-contro, un *Gegenüber* tra due solitudini, tra quella del testo-*sinthome* e del lettore¹⁰⁴. In questo senso la data forse non è già di per sé un «*oath*», un «*proper name*» e una «*signature*»¹⁰⁵, come dice Derrida, o quanto meno non lo è a partire attivamente dal soggetto: sono atti imposti al *parlêtre*, contratti stipulati a suo nome,

⁹⁵ Jacques Derrida, *Poetic and Politics of Witnessing*, in *Sovereignities in Question*, cit., p. 69.

⁹⁶ Ivi, p. 40: «No dialectic of sense-certainty can reassure us about an archive's safekeeping».

⁹⁷ Ivi, p. 32.

⁹⁸ Péter Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., pp. 63-67.

⁹⁹ Matteo Bonazzi, *Scrivere la contingenza*, cit., p. 268, 287-288.

¹⁰⁰ Paul Celan, *Il meridiano*, cit. in *La verità della poesia*, cit., p. 14.

¹⁰¹ Jacques Derrida, *Shibboleth*, cit., in *Sovereignities in Question*, cit., pp. 11, 37-38, 69.

¹⁰² Paul Celan, *Il meridiano*, cit., in *La verità della poesia*, cit., p. 12.

¹⁰³ Paul Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Bernhard Böschstein und Heino Schmull, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999, p. 105: «das Gedicht: offen, porös, spongiös».

¹⁰⁴ Jacques Derrida, *Shibboleth*, cit., in *Sovereignities in Question*, cit., p. 5: «Singularity, but also solitude: the only one, the poem is alone (*ein sam*)».

¹⁰⁵ Si veda, in particolare, ivi, p. 16.

giuramenti strappati dal S₁ nella sua «omeostasi superiore»¹⁰⁶. La data è una marca residuale che può essere usata per farne davvero «*oath*», «*proper name*» e «*signature*» solo se si fa *sinthome*. È l'idea dietro all'affermazione di Lacan per cui Joyce con il suo *sinthome* costituirebbe il suo nome proprio: «il nome proprio [...] fa di tutto per diventare più dell'S₁, più del significante padrone. Il nome proprio è altro rispetto all'S₁»¹⁰⁷. La differenza con Joyce, necessaria data la natura assolutamente singolare di ogni *sinthome*, è che il nome proprio di Celan è legato al Reale del suo sintomo, è legato al trauma delle sue date, è il nome proprio del testimone, il *superstes*. Il suo quarto nodo, potremmo dire, è un '*Überwusste*'¹⁰⁸: il *sinthome* che rende possibile la testimonianza come ciò che si sa nodoramente, ciò che è stra-nodo. Siamo nel campo della nominazione, estraneo a quello della comunicazione, in cui il simbolico è capace di agire sul Reale, di aggiungere al reale qualcosa che fa senso: «è nella nominazione che la chiacchiera si lega al reale»¹⁰⁹. Per Celan, vedremo, una manifestazione della nominazione è il suo «metatedesco» in cui «ogni singola espressione o locuzione assume il carattere di singolarità e unicità significante»¹¹⁰, di nome proprio, i nomi «portatori di memoria per eccellenza»¹¹¹. Ora, un'opera poetica *sinthomatica* fondata su un atto di nominazione «sembrerebbe resistere ogni interrogazione, ogni forma di indagine filosofica, ogni oggettivazione, ogni tematizzazione teoretico-ermeneutica»¹¹². Se è certamente vero che l'imposizione di una verità assoluta nella lettura di Celan è, di fatto, una ferita nei confronti del testo¹¹³, va comunque chiarito che nominare non vuol dire tanto impedire il rapporto con l'Altro, quanto, piuttosto,

¹⁰⁶ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 90. Diversa, ovviamente dall'omeostasi del *Lustprinzip* citata per Benjamin.

¹⁰⁷ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 64.

¹⁰⁸ Gioco di parole che richiama il gioco dell'*un-bévue* lacaniano e che lega (annoda): l'*Unbewusste* ('inconscio') ancora freudiano; lo *Über* di *Stretto* molto simile al *Jenseits* freudiano nel suo andare 'oltre', nei pressi dell'*Untrüglichen Spur* (Péter Szondi, *Lettura di «Stretto». Saggio sulla poesia di Paul Celan*, in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., pp. 56-57); il *super-* del *super-stes*. Richiama, inoltre, il verbo *Wissen* (di cui *Wusste* è la terza persona singolare) nei suoi legami con il *Weiss* celaniano (Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 39) e lo *über-* dell'*Übermensch* neitzschiano il cui movimento di «decapitazione del serpente della ripetizione traumatica» condivide molti aspetti con il *sinthome* (Massimo Recalcati, *Nuove melanconie*, cit., p. 123). Si potrebbe tradurre, svilendo, come 'colui che sa troppo' (l'orrore dell'«Accaduto»), ma anche, in un certo senso, come 'ciò che è risaputo, stranoto'.

¹⁰⁹ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXII*, lezione dell'11 marzo 1975 (inedito). La traduzione utilizzata è quella presente in Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 60.

¹¹⁰ Francesco Camera, *Dall'io all'Altro. Lévinas lettore di Celan*, in *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*, a cura di Massimo Baldi, Fabrizio Desideri, Firenze, Firenze University Press, 2008, p. 50.

¹¹¹ Evelyn Hünneke, *Namengebung im Dichtungsakt. Lyrische Proprialisierung im Werk Paul Celans*, «Celan-Jahrbuch», n. 8, 2001-2002, pp. 131-152 (nella traduzione offerta da Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 40). In particolare, come sottolinea Camilla Miglio si fa riferimento alla «riformulazione di parole in forma di nomi propri» a partire da participi sostantivati (*Ibid.*).

¹¹² Jacques Derrida, *Shibboleth*, cit., in *Sovereignities in Question*, cit., p. 5.

¹¹³ Jacques Derrida, *The Truth That Wounds: From an Interview*, in *Sovereignities in Question*, cit., pp. 164-169.

differirlo¹¹⁴ (anche in senso derridiano): aprire il testo ad una sovrabbondanza di senso¹¹⁵. Infatti, come scrive Russo Previtali facendo riferimento alla «pluralità testuale»¹¹⁶ di Barthes:

le manifestazioni di lalingua rappresenteranno il punto più basso della strutturazione, il punto di massima vicinanza al reale come impossibile (buco o incandescenza, vuoto o muro), il punto estremo della pluralità testuale in tensione verso l'articolazione o al di là di essa.¹¹⁷

L'obiettivo di questo lavoro, lo abbiamo già detto per Benjamin, non è quello di invalidare ogni interpretazione del testo di Celan. Il nostro obiettivo è quello di parlare del *sinthome*, parlare del gesto (*Sprachgestus*¹¹⁸) che incide l'apertura infinita del testo, che differisce il rapporto con l'Altro creando «pluralità testuale»: anche Celan, come il Joyce di Lacan, darà da lavorare agli accademici per i prossimi trecento anni (e anche più).

Dopo aver visto alcuni aspetti anti-metafisici della poesia di Celan e dopo averne individuato i legami possibili con le posizioni lacaniane sul linguaggio, proviamo adesso a fare un passo ulteriore, un passo eretico, e guardando alla stilistica szondiana dall'angolo 'fallimentare'¹¹⁹ della *linguisteria*, seguiamo Celan *al di là* del segno saussuriano. In *Poetry of Constancy*, esplicitata la volontà di un uso a-teologico di Benjamin, Szondi sostiene che l'*Intention auf die Sprache* «si potrebbe definire [...] come l'esser indirizzato della coscienza verso la lingua, vale a dire come la concezione linguistica che precede ogni lingua; come il modo di intendere che informa l'uso della lingua»¹²⁰. Attraverso l'analisi dell'*Intention* dell'autore Szondi costruisce una costellazione tendente verso l'*idea* (a-teologica) dello stile individuale (l'adorniana logica con cui l'opera è prodotta¹²¹) di un autore a sua volta concepito come «luogo in cui una data lingua prende forma in un modo particolare»¹²². Anche Lacan sostiene che l'intellezione della regola è sempre soggettiva e si realizza nel fantasma, nel «modo di intendere» linguistico di ciascuno¹²³. Per Lacan, infatti, lo stile è, sì, il modo di intendere la *langue* dell'individuo, ma non si tratta della semplice *parole* nel senso comune del termine (come non lo è per Szondi). Lo stile è l'effetto della castrazione

¹¹⁴ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 59.

¹¹⁵ Jacques Derrida, *The Truth That Wounds: From an Interview*, in *Sovereignities in Question*, cit., pp. 164-169, p. 165.

¹¹⁶ Barthes, *S/Z*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, vol. III, p. 122: «Interpretare un testo non significa dare ad esso un senso (più o meno fondato, più o meno libero), significa invece comprendere di quale pluralità è fatto» (la traduzione riportata è quella presente in Alberto Russo Previtali, *Letteratura e reale lacaniano*, cit., p. 44).

¹¹⁷ Alberto Russo Previtali, *Letteratura e reale lacaniano*, cit., p. 46.

¹¹⁸ Péter Szondi, *Poetry of Constancy*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 102.

¹¹⁹ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 36: «il godimento è del corpo come il fallimento è del pensiero. Il fallimento deriva dal corpo e dal suo godimento».

¹²⁰ Péter Szondi, *Poetry of Constancy*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 100.

¹²¹ Id., *Poetica dell'idealismo tedesco*, trad. it. di Marta Buzzo Margari, Torino, Einaudi, 1974, p. 26.

¹²² Id., *L'ermeneutica di Schleiermacher*, in *ivi*, p. 215 sgg.

¹²³ Jacques-Alain Miller, *I sei paradigmi del godimento*, cit., p. 112.

sul corpo dell'individuo, è la nostra *père-version* personale, il modo in cui ciascuno ha costruito il proprio senso (la propria struttura-inconscio, verità-menzogna) a partire dal godimento di *lalangue* iniettato dalla *lettera*: «l'inconscio è un sapere, un saper-fare con *lalangue*. E quel che si sa fare con *lalangue* supera di gran lunga ciò di cui si può rendere conto a titolo di linguaggio»¹²⁴. Ogni stile ha un suo saper-fare, un'*idea* nel senso benjaminiano a-teologico di Szondi, qualcosa che lo informa, il «battito» dell'inconscio¹²⁵. Ma l'*Intention* singolare è indice di qualcosa di più della semplice regola, essa è organizzazione del godimento e quindi questo centro inesistente verso cui asintoticamente tendono (e da cui nascono) le modalità dell'*Intention*, è un centro vuoto: è la marca con il nostro saper-fare o, per Celan, *saperci-fare*¹²⁶. In questo senso, per una lettura lacaniana dell'*Intention*, proponiamo di andare al di là (*Jenseits*) delle «concezioni della linguistica più recente» a cui si affida Szondi e di ricorrere all'idea lacaniana di *linguisteria*: la 'linguistica' del godimento. L'*Intention* di Celan, dice Szondi, «perfora le quinte della *performance* linguistica, della *parola*, e si dà via libera allo sguardo sull'impalcatura del sistema linguistico, della *langue*»¹²⁷. Qui, in queste «impalcature» sul vuoto, in questi «ricami intorno al reale»¹²⁸ che sono il «*Kugelfang*» ['para-proiettili'] di *Engführung*, la lingua poetica di Celan incontra «*der untrüglichen Spur*»¹²⁹:

ciò che avviene, e oltrepassa i limiti di questo luogo di ripudio, di esposizione e di morte, è un'apparizione, un'epifania. Non di un dio, ma di «solchi» e «tracce».¹³⁰

Dove, in ottica benjaminiana, dovrebbero trovarsi *e negativo* i frammenti riscattabili della «lingua pura» divina, Celan incontra i «solchi» e le «tracce» lasciate dai morti che sono la vera non-origine, la *lettera* traumatica che, abbiamo visto, riduce la struttura in *resti*. Come abbiamo già anticipato, però, la stessa traccia traumatica rende anche possibile, anzi,

¹²⁴ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XX*, cit., p. 133.

¹²⁵ Ovviamente lo stile letterario individuale è legato al fantasma artistico del poeta che traspare dai testi, non certo al fantasma inconscio dell'autore come soggetto storico-biografico il cui rapporto con il primo fantasma è indecidibile. In questo siamo coerenti con quanto sostiene Szondi quando afferma che: «non appena la parola cessa di essere considerata come semplice mezzo espressivo, essa acquista una forza sua propria che ci impedisce di far dipendere la sua esegesi unicamente dall'intenzione dell'autore» (Péter Szondi, *Poetica dell'idealismo*, cit., p. 24).

¹²⁶ In sintesi: il saper-fare è proprio di chi non si è reso conto (per via analitica o nell'esigenza di un *sinthome*) dell'inconsistenza dell'Altro dell'Altro, chi crede ancora al «maestro di verità» che possa dare un senso al sintomo; il saperci-fare è «*sbrogliarsela*» con il proprio sintomo «ma senza prendere la cosa come concetto», è la creazione di «una nuova disposizione del soggetto nei confronti del sintomo» attraverso un *signifiant nouveau* che sia forgiato dal soggetto e non ricevuto passivamente: il *sinthome* (Jacques-Alain Miller, *La teoria del partner*, «La Psicoanalisi», n. 34, 2003, pp. 80-82; Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., pp. 325-327).

¹²⁷ Péter Szondi, *Poetry of Constancy*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 88.

¹²⁸ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 32.

¹²⁹ Paul Celan, *Engführung*, in *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Jg. I, cit., p. 195.

¹³⁰ Péter Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 57.

«dovere e necessità» – specifica Szondi – la poesia di Celan. È questo solco, infatti, che attesta «la forza creatrice del verbo» e «l'origine verbale della realtà»¹³¹: «la poesia» – come nel *sinthome* – «non è più *mimesis*, rappresentazione: diventa realtà»¹³². Siamo di fronte alla declinazione fondamentale dell'esperienza anti-dialettica del linguaggio di Celan. Se la poesia si 'limitasse' ad essere «testo-rappresentazione» dell'orrore, a «fornirne un'immagine poetica»¹³³ rischierebbe di tradire la sua stessa necessità. Il rischio del testo-rappresentazione è di non farsi *super-stes* sinthomatico di sé stesso, ma di essere esposto al potere del *ter-stis*¹³⁴, dell'Altro come 'terzo' che può riassorbire il testo e alienarlo nel movimento dialettico della catena significante¹³⁵. Si tratta, di fatto, dell'abuso notoriamente subito da *Todesfuge*, la cui «forma-fuga» 'musicale' tradizionale – sottolinea Camilla Miglio – le consentì di essere sfruttata come «parte della costruzione identitaria e del consolidamento [...] della comunità immaginata di lingua tedesca e del cosiddetto “*deutscher Geist*”»¹³⁶. Di fronte a questa realtà Szondi, rifacendosi agli studi di Derrida¹³⁷, arriva a sostenere che «non è appropriato, non più che per Mallarmé, quando si analizza il linguaggio di Celan, conservare il modello saussuriano del segno»¹³⁸. Questa affermazione contiene un'indicazione fondamentale per la nostra analisi: anche per Szondi l'«angolo di incidenza» di Celan può essere compreso solo *al di là* del Nome-del-Padre con la sua funzione di *point de capiton*¹³⁹, *al di là* del segno e della sua dualità ontologica, *al di là* della comunicazione¹⁴⁰. Con il riferimento indiretto al «gramma»¹⁴¹ derridiano (che abbiamo già incontrato nella data) Szondi attribuisce alla poesia di Celan un «rifiuto della concezione linguistica tradizionale, secondo cui a diversi *signifiant* può corrispondere lo stesso *signifié*,

¹³¹ Ivi, p. 59.

¹³² Ivi, p. 16 (nella traduzione proposta in Camilla Miglio, *Ricerca per verba*, cit., p. 132).

¹³³ Péter Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 17.

¹³⁴ Come spiega Agamben si tratta di una delle due parole latine per 'testimone', inadatta, rispetto all'alternativa *superstes*, per indicare la condizione del sopravvissuto di Auschwitz come testimone (Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 13).

¹³⁵ Jacques Lacan, *Soggetto e desiderio dell'inconscio freudiano*, in *Scritti*, vol. I, cit., p. 236: l'«Altro distinto come luogo della Parola, s'impone anche come testimone della Verità [...] il significante esige un altro luogo – il luogo dell'Altro [...] – perché la Parola di cui è supporto possa mentire, cioè porsi come Verità».

¹³⁶ Camilla Miglio, *Ricerca per verba*, cit., p. 54. Rivediamo in questa problematica tutti i limiti riscontrati nell'idea benjaminiana di una costruzione alternativa.

¹³⁷ Péter Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 52. Il testo a cui rimanda Szondi è: Jacques Derrida, *Sémiologie et grammaires*, «Information sur les sciences sociales», VII, n. 3, 1968. Il testo è presente in italiano nella raccolta di saggi *Posizioni*: Jacques Derrida, *Semiologia e grammatologia. Colloquio con Julia Kristeva*, in *Posizioni*, Verona, Bertani, 1975, pp. 53-70.

¹³⁸ Péter Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 52.

¹³⁹ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 31.

¹⁴⁰ Jacques Derrida, *Semiologia e grammatologia*, cit., in *Posizioni*, cit., p. 60. Anche il *sinthome* è *al di là* della comunicazione (Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., pp. 58-60).

¹⁴¹ Jacques Derrida, *Semiologia e grammatologia*, cit., p. 60.

l'intenzione anzi di negare una differenziazione tra *signifiant* e *signifié*¹⁴². Se la poesia di Celan è anche per Szondi una poesia del «gramma», una poesia della data, appare meno grave il nostro abbandono eretico della linguistica in favore della *linguisteria*, l'«unica pratica in grado di dire qualcosa su *lalingua*»¹⁴³. Si tratta di un mutamento di paradigma critico non indifferente, perché attraverso *lalangue* possiamo guardare da un punto di vista molto particolare la lingua poetica celaniana, esplorandone quel suo aspetto che Szondi definisce «non espositivo (rappresentativo)»¹⁴⁴. Nell'ottica lacaniana del «ritorno a Jakobson»¹⁴⁵ potremmo parlare di una focalizzazione sulla funzione poetica del linguaggio come «funzione senso-determinante» al di là di quella «senso-discriminante»:

Se il linguaggio, inteso come sistema differenziale, non è altro che un'elucubrazione di sapere su *lalingua*, un artificio che regge fintanto che viene *mantenuto* il dualismo di significante e significato, *lalingua* condensa suono e senso rendendoli tra loro equivalenti [...] Laddove il linguaggio si struttura a partire dalla funzione senso-discriminante, *lalingua* – che impregna di godimento il corpo che parla – è l'incarnazione lacaniana della funzione senso-determinante.¹⁴⁶

Si tratta sempre di un'accentuazione *linguistica* di quanto già Szondi sottolinea in *Poetry of Constancy* mostrando il legame tra la funzione poetica del linguaggio in Jakobson e la tendenza di Celan (come *Intention* a-teologica) alla realizzazione metadiscorsiva della «costanza» a livello sintattico, fonetico e di disposizione e struttura del verso¹⁴⁷: una «condensazione di suono e senso»¹⁴⁸ che esalta la «dimensione materica, fonematica della parola»¹⁴⁹ contro «la dimensione immaginaria del senso»¹⁵⁰. Per analizzare un fare poetico *al di là* del segno saussuriano come quello di Celan ci sembra che l'approccio critico preliminare migliore da assumere sia quello dell'«umiltà critica» di Szondi, della sua «etica filologica»¹⁵¹. Approcci critici che si basano su una de-supposizione di sapere del testo da

¹⁴² Péter Szondi, *Poetry of Constancy*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 87. L'affermazione è legata all'*Intention* specifica della traduzione celaniana del sonetto di Shakespeare ma, come sottolinea sempre Szondi, è applicabile a tutta la poetica celaniana.

¹⁴³ Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., p. 303.

¹⁴⁴ Péter Szondi, *Poetry of Constancy*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 102.

¹⁴⁵ Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., pp. 298-328.

¹⁴⁶ Ivi, p. 306.

¹⁴⁷ Péter Szondi, *Poetry of Constancy*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., pp. 71-102.

¹⁴⁸ Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., p. 306.

¹⁴⁹ Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Volume I*, cit., p. 548.

¹⁵⁰ Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 50.

¹⁵¹ Come segnala Eberhard Lämmert, *Peter Szondi. Una retrospettiva in occasione del 65° anniversario della sua nascita*, in *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*, a cura di Elena Agazzi, Giovanni La Guardia, Giulio Raio, Salerno, Multimedia Edizioni, 1997, p. 41, questa espressione viene da un commento di Szondi (allegato alla lettera n. 134 a Hans Jost Frey) alla sua presa di posizione in Péter Szondi, *Zur Methode des Gutachtens Knauer/Borinski über die Broschüre "Kritische Universität"*, in *Über eine "Freie (d.*

analizzare, de-supposizione finalizzata ad individuare le modalità allegoriche del testo (per De Man)¹⁵², o il suo «punto di poesia» e «*désœuvrement*» (per Milner e Blanchot)¹⁵³, si rivelano meno efficaci del solito quando si tenta una critica del *sinthome*. Di fronte ad alcuni testi celaniani (come *Engführung* che vedremo tra poco) bisogna fare un passo ulteriore e de-supporci un sapere: porsi, dice Szondi, «come qualcuno che non deve sapere»¹⁵⁴. Nella lettura, per come la intende Szondi, il critico-lettore si muove sempre in bilico su un crinale vertiginoso: in quanto lettore non può non tentennare di fronte all'oscurità di alcuni passi e in quanto critico non può non cedere, di tanto in tanto, all'interpretazione. Tuttavia, l'umiltà del suo approccio critico consiste nel dare il massimo credito al testo proprio laddove il lettore è tentato di passare oltre e il critico è tentato di interpretare, magari ricorrendo al metodo apparentemente etico dei «passi paralleli» (che Szondi, invece, evita consapevolmente mostrandone i limiti)¹⁵⁵. Si tratta, per Szondi, di riconoscere il diritto del testo all'ambiguità e, al contempo, il diritto del critico ad una «ben determinata pluralità»¹⁵⁶ di interpretazioni che non ceda alla sregolatezza decostruttiva (in questo è molto vicino a De Man)¹⁵⁷. L'ambiguità, infatti, il superamento della struttura arbitraria del segno, costituisce per Szondi «la struttura stessa del testo poetico»¹⁵⁸ celaniano. Individuare la «ben determinata pluralità» dell'ambiguità vuol dire riconoscerne la struttura di *idea* benjaminiana ma sempre in senso a-teologico: indicare in quell'ambiguità la presenza di un «tutt'Altro»¹⁵⁹, la necessità etica di una «lettura, certamente incompleta»¹⁶⁰. Il compito della lettura, dice Szondi, non è quello di «passare in rassegna tutte le ipotesi» che potrebbero sciogliere un'ambiguità, ma: «da un lato, di constatare l'oscurità e di caratterizzarla, dall'altro, di prendere in considerazione ciò che appare malgrado e a causa di essa»¹⁶¹. Si tratta, di fatto, di guardare all'ambiguità in un'ottica di funzione e non di senso¹⁶², come il *parlêtre* può guardare alla sua ambiguità, il sintomo, non come portatore

h. freie) Universität". Stellungnahmen eines Philologen, a cura di Jean Bollack, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, p. 151.

¹⁵² Eduardo Saccone, *Pratica e teoria della lettura*, in Paul De Man, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997, pp. XXXV-XXXVII.

¹⁵³ Alberto Russo Previtali, *La letteratura e il reale lacaniano*, cit., pp. 46-48.

¹⁵⁴ Eberhard Lämmert, *Peter Szondi. Una retrospettiva in occasione del 65° anniversario della sua nascita*, in *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*, cit., 1997, p. 12.

¹⁵⁵ Ivi, p. 12.

¹⁵⁶ Giovanni La Guardia, *Peter Szondi: il critico e l'unità della parola*, in ivi, pp. 131-135.

¹⁵⁷ Ivi, p. 137: «La determinazione precisa quanto è possibile della molteplicità della parola da parte di Szondi è resistenza a ciò che in Derrida è acutezza, *detournements*, sospensione del senso».

¹⁵⁸ Eberhard Lämmert, *Peter Szondi. Una retrospettiva in occasione del 65° anniversario della sua nascita*, in ivi, cit., p. 14.

¹⁵⁹ Paul Celan, *Il meridiano*, in *La verità della poesia*, p. 14.

¹⁶⁰ Eberhard Lämmert, *Peter Szondi. Una retrospettiva in occasione del 65° anniversario della sua nascita*, in *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*, cit., p. 22.

¹⁶¹ Paul Celan, *Lettura di "Stretto"*, in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 49.

¹⁶² Ivi, p. 33-34.

di senso o verità, ma nella sua funzionalità, nella sua possibilità di costituirsi come *sinthome*, di diventare utile.

Chiarito questo punto vediamo concretamente due delle tante manifestazioni sinthomatiche di *lalangue* in Celan¹⁶³. La prima modalità lalinguistica di Celan che analizzeremo è riscontrabile al livello delle ambiguità sintattiche. Come sostiene Kristeva, le «modificazioni del seguito frastico», specialmente le modificazioni che coinvolgono la «struttura profonda» (per come la intende la grammatica generativa), sono traccia di «un aumento dei processi semiotici»¹⁶⁴. Questo tipo di soppressioni tendono a «evitare o camuffare la predicazione, sottrarre la linearità, ritornare al funzionamento “olofrastico” spaziale che traspone la pulsione nel suono e opera sull’asse della condensazione»¹⁶⁵. La conseguenza fondamentale è che «la linearità indispensabile alla predicazione risulta ostacolata» e il linguaggio poetico si costituisce «come una sovracompetenza grammaticale e nel contempo come un rischio per il soggetto, ovvero, in altri termini, come un terreno su cui il limite superiore e il limite inferiore del linguaggio si toccano»¹⁶⁶. Un esempio evidente è riscontrabile nel passaggio tra la quarta e la quinta parte di *Engführung*, esemplare per tutta la struttura del componimento:

Bin es noch immer -
Jahre,
Jahre, Jahre, ein Finger
tastet hinab und hinan tastet
umher
Nahstellen, fühlbar, hierùklafft es weit auseinander, hier
Wuch es wieder zusammen - wer
Deckte es zu?

Deckte es
zu - wer ?

¹⁶³ Ne segnaliamo comunque alcune che meriterebbero senza dubbio degli approfondimenti per loro pregnanza nella poetica celaniana: la presenza del dispositivo semiotico a livello fonetico, specialmente in merito al «differenziale significante» teorizzato da Kristeva (Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., pp. 206-208) la «dis-metrica» (de-)costruita a partire da un riutilizzo dei «reliitti di forme metriche» dell’*Humanität* traumatizzata (Camilla Miglio, *Ricerca per verba*, cit., pp. 12-13); l’uso pronominale da leggere alla luce delle riflessioni kristeviane sulla «negatività» del tu e l’«eccentrimento» dell’io (Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., pp. 311-322); il movimento della correzione, specialmente in alcuni versi di *Engführung* come «il luogo dove giacquero, ha | un nome - non ne | ha. Non giacquero lì» (Péter Szondi, *Lettura di “Stretto”*, in Id., *L’ora che non ha più sorelle*, cit., pp. 22-24) letti sotto la luce kristeviana delle «trasformazioni indefinite» del «contesto presupposto» (Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., pp. 335-344).

¹⁶⁴ Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 251.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 255-256.

¹⁶⁶ Ivi, p. 255.

*Kam, kam.
Kam ein Wort, kam,
kam durch die Nacht,
wolllt leuchten, wolllt leuchten*

*Asche.
Asche, Asche.
Nacht.
Nacht - und - Nacht. - Zum
Aug geh, zum feuchten.*

[Lo sono ancora - | Anni, | Anni, anni, un dito | tasta in su e in giù tasta | intorno: | zone di sutura, tangibili, qui | si apre ampio uno squarcio, qui | si richiuse di nuovo - chi | lo coprì? | | Lo coprì - | chi? | Scese, scese | scese una parola, scese, | scese attraverso la notte, | volle risplendere, volle risplendere | | Cenere. | Cenere, cenere. | Notte. | Notte - e - notte. - Dal - | l'occhio va', | dall'umido]

Oltre all'evidente stile nominale della seconda strofa (già di per sé sintomo di perturbazione frastica) ciò che colpisce dei versi riportati è il passaggio da una strofa all'altra. Come spiega Szondi, questa peculiare struttura di raccordo tra le varie parti di *Engführung* [Stretto], è legata allo stesso titolo della poesia che impone una lettura contrappuntistica:

si chiama *stretto* l'unificazione contrappuntistica di temi che stringe i tempi, cioè il più possibile simultanea. In senso più preciso, lo stretto è la terza ed ultima parte della fuga, in cui gli attacchi tematici canonici delle varie voci, succedendosi rapidamente, producono un intreccio particolarmente denso del tessuto contrappuntistico.¹⁶⁷

Gli accordi tra le strofe, quindi, rappresentati dalle parole stampate sul margine destro della pagina, non sono semplici ripetizioni, «coincidono, piuttosto, con l'attacco che segue» e «la loro collocazione tipografica esprime la quasi-simultaneità essenziale allo stretto musicale, e che ne costituisce il carattere serrato»¹⁶⁸. I rapporti tra le varie voci (e lo sono non soltanto nel senso musicale del termine¹⁶⁹), del componimento sono realizzati, quindi, non in modo discorsivo «ma, per così dire, musicale: in forma di stretto»¹⁷⁰. Qui subentra la necessità di un approccio szondiano alla lettura che sospenda, nei limiti già indicati, il tentativo interpretativo:

¹⁶⁷ Péter Szondi, *Lettura di "Stretto"*, in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 19.

¹⁶⁸ Ivi, p. 19.

¹⁶⁹ Szondi individua l'autonomia delle varie voci anche in base al modo, al tempo e alla persona verbale prevalenti in ciascuna: Ivi, pp. 20-22.

¹⁷⁰ Ivi, p. 22.

Comporre una poesia sul modello di uno stretto [...] implica che si rinunci, in una parte dell'enunciato, all'espressione discorsiva. È per questo che non solo le parole e le frasi, ma anche, e in modo del tutto particolare, le relazioni – create dall'iterazione, dalla trasformazione e dalla contraddizione – devono essere *lette*. [...] I rapporti [tra le voci] non si possono mai stabilire con certezza poiché si traduce da un linguaggio non verbale, non discorsivo, nella lingua della lettura, che invece lo è. Ma se la lingua della lettura non vuole falsare la lettura stessa, non sostituirà con un senso determinato, una certezza positiva, qualcosa che non attiene ad essa, che non può attenervi.¹⁷¹

In questo caso, quindi, l'inversione «Lo coprì – | chi?» (già di per sé deformazione frastica¹⁷²) va letta indagandone non il senso ma la funzione e lasciandola, così, dal lato del senso, in quella ambiguità che abbiamo detto essere uno dei punti forti della lettura szondiana. Se non se ne indaga il senso, infatti, si scopre la frattura (tramite inversione, *enjambement* e lineetta) nella domanda all'interno del richiamo («Lo coprì – | chi?») e l'abisso che separa le due strofe dalla parte che da essa è introdotta. Ora, se ci chiedessimo qual è il senso di questa frattura abbandoneremmo il principio della lettura contrappuntistica. La frattura, infatti, non richiede interpretazione, perché lo stesso rapporto tra la domanda e l'attacco chiarisce la «funzione della frattura» (e Szondi ci tiene a specificare che è di 'funzione' che si tratta, non di 'senso')¹⁷³. Riportiamo per intero (per quanto lunghe) le complesse conclusioni di Szondi, difficili da riassumere senza correre il rischio di svilirle:

Se questo attacco («Scese, scese. / Scese una parola, scese, / scese, attraverso la notte...») chiarisce la funzione della frattura all'interno della domanda, ciò avviene perché non può dar risposta alla domanda «chi / lo coprì?». È ancora inconcepibile che sia la parola che scende, che scende perché vuol risplendere in questa notte di parole dormienti («nessuna / si destò», II¹⁷⁴), ad aver «coperto» l'apertura del ricordo. Ora, dire che è inconcepibile, e pronunciarsi per la frattura della domanda, equivale ad affermare che il pronome interrogativo del richiamo non è lo stesso «chi?» della domanda finale della IV parte («chi / lo coprì?»), questo pronome non è più il soggetto del predicato. [...] [Questa tesi] diventa falsa se si astrae dal fatto che questo «chi?» si presenta malgrado tutto (malgrado l'inversione e la lineetta) come il soggetto del predicato, pur non essendolo. Ciò che abbiamo descritto [...] somiglia molto alla cosiddetta variazione enarmonica. Infatti, una volta ammesso che il «chi?» in «Lo coprì – / chi?» è presentato come soggetto della domanda, ma che contemporaneamente, separato

¹⁷¹ Ivi, p. 23.

¹⁷² Kristeva pone le inversioni tra le «soppressioni recuperabili» in Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 252. Per altri esempi di inversione tipicamente celaniani, soprattutto nelle traduzioni, si veda: Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 149.

¹⁷³ Péter Szondi, *Lettura di "Stretto"*, in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 33.

¹⁷⁴ Szondi sta richiamando una parte della seconda «voce» di *Engführung* («Non videro, no, | parlarono di | parole. Nessuna | si destò, il | sommo | scese su di loro») in cui la parola è carenza, è «parlare di parole» come «il cattivo non-essere, il «parlare di parole» da cui non nasce nulla» (Ivi, p. 38). Si tratta, nell'economia generale del testo, di un parlare e di una parola che ignorano il trauma, che tentano di coprirlo con un «verde | silenzio» (vedi nota 308).

dal resto (“Lo copri –”), serve da domanda alla risposta che costituisce la parte successiva (“Scese, scese /scese una parola”), si presuppongono due diverse funzioni e il passaggio da una funzione all’altra, dunque esattamente ciò che è designato da questo termine musicale. Ciò non fa che confermare l’ipotesi della nostra lettura, secondo cui *Stretto* esige che non si consideri tanto il senso delle parole quanto la loro funzione¹⁷⁵

La frattura, quindi, indica (non significa) una frattura più grande che è la frattura tra la IV e la V voce, voce che a sua volta, data la struttura di «4 + 1 + 4» voci¹⁷⁶ del componimento, rappresenta e incarna la frattura strutturale dell’intero componimento nella cesura, nell’abisso, che essa stessa contiene nelle sue due strofe ([...] volle risplendere | | Cenere. [...]). Quel vuoto al centro della V voce, al centro dell’intero componimento, e che è indicato dalla frattura di «Lo copri – | chi?», è il vuoto fuori-senso del trauma senza mediazione, senza possibilità di parola (da qui il richiamo in negativo di Szondi alle parole omertose della II voce¹⁷⁷): la data dell’«*Untrüglichen Spur*». Il fuori-senso del *resto*, quindi, del trauma che ha investito la lingua, è presente nella struttura contrappuntistica di *Engführung* ed è costantemente rieseguito in avanti (*wieder-holen*¹⁷⁸) dalle voci e dai loro raccordi ambigui fino all’ultima voce, la IX, che riprende la I e lo fa tra parentesi, «sotto voce»¹⁷⁹. Questa ripresa tra parentesi impedisce di concepire la poesia come un cerchio che ritorna al suo punto di partenza: l’ultima strofa, anche se identica alla prima, è stata modificata dalla sua ripresa in avanti, dall’attraversamento di tutto il poema. L’«*Untrüglichen Spur*», e con lei il lettore (quello della *lettura* szondiana che si de-suppone un sapere), è passata per una struttura contrappuntistica è stata arricchita da questo movimento, da questo «*petit décalage*»¹⁸⁰, e il suo silenzio incommunicabile (realizzato nella struttura duplice della V voce e rilanciato ad ogni voce) è divenuto «colloqui, grigiogiorno | delle tracce d’acqua freatica»¹⁸¹. Nonostante il silenzio del trauma, della data, si può dire «*Aber, das Gedicht spricht ja!*»:

¹⁷⁵ Ivi, pp. 33-34.

¹⁷⁶ Ivi, p. 32.

¹⁷⁷ Vedi nota 368.

¹⁷⁸ Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 233: «Consapevolmente e programmaticamente Celan forza, in un senso che potremmo dire kierkagaardiano, il verbo “wiederholen” [“ripetere”], facendone un verbo separabile “wieder-holen”, letteralmente: “andare a riprendere”. Attraverso le parole è possibile andare a riprendere ciò che irrimediabilmente sembra “falcato” dalla morte». Si tratta di un movimento paragonabile al contrappunto musicale molto vicino alla struttura del *sinthome* (Id., *Ricercar per verba*, cit., p. 43-45).

¹⁷⁹ Ivi, p. 64.

¹⁸⁰ L’immagine del *petit décalage*, che Recalcati deriva dall’*Idiota della famiglia*, monumentale biografia su Gustave Flaubert scritta da Jean-Paul Sartre, è studiata dallo psicoanalista sotto la lente del *sinthome*. In questo contesto il *petit décalage* rappresenta quel ‘piccolo scarto’, quella torsione, che consente al soggetto «di sottrarsi al destino assegnatogli dall’Altro, di introdurre una discontinuità nell’*autòmaton* dell’Altro, di inventarsi singolarmente» (Massimo Recalcati, *Jacques Lacan, Volume I*, cit., pp. 425-466).

¹⁸¹ Péter Szondi, *Lettura di “Stretto”*, in *L’ora che non ha più sorelle*, cit., pp. 62-66.

“Condotta nella / landa / dall’inconfondibile traccia” (I, 1): il lettore non poteva né doveva sapere cos’è l’“inconfondibile traccia”. Ora lo comprende, al termine di quella progressione, che era la lettura, la lettura di ciò che è esso stesso progressione. [...] Mentre il lettore, all’inizio di *Stretto*, doveva arrendersi all’evidenza di non dover sapere ancora di che si trattava, ora deve comprendere che egli sa già di che si tratta, cioè che le “tracce d’acqua freatica” sono “i / solchi, i / cori, un tempo, i / salmi”, ma anche l’“inconfondibile traccia” che caratterizza questa “landa” in cui si muove sin dall’inizio della lettura senza sapere dove si trova. La ripresa dall’inizio qui è fatta perché ora lo sappia. I “colloqui [...] / delle tracce d’acqua freatica”, la loro comunicazione attraverso il verbo sostituiscono, alla fine di *Stretto*, la non-comunicazione [...] l’isolamento in cui “parlarono di / parole /” di cui “nessuna / si destò” (II, 2) e quel “silenzio / allattato a veleno” che vi hanno steso “sopra” (VI, 3).¹⁸²

In generale, al di là di questo esempio concreto molto complesso, riteniamo che la stessa struttura contrappuntistica (riscontrabile anche in altri componimenti¹⁸³), nel suo voler andare oltre la predicazione discorsiva e il senso, riesca a sostenere con il suo *surplus* formale la linearità frastica spezzata (in particolare in concomitanza dei passaggi di strofa o di «voci») con un movimento di ripresa in avanti propriamente sinthomatico che a partire dal non-senso (ambiguità) costituisce, come abbiamo già detto, una pluralità di sensi. Lo stesso Lacan riconosce al *sinthome* una struttura contrappuntistica di questo tipo: «un contrappunto tonico, una modulazione che fa sì che ciò [la *lettera* traumatica] si canti, poiché dalla tonalità alla modulazione, c’è uno slittamento»¹⁸⁴.

La seconda modalità lalinguistica di Celan che vogliamo analizzare dà vita ad un processo sinthomatico che crediamo possa essere posto alla base del nostro ‘*Über-wusste*’ e che possiamo riscontrare nel già menzionato «metatedesco» (termine coniato da George Steiner) o «tedesco translazionale»: una lingua totalmente altra, direbbe Derrida, «sul bordo» del tedesco¹⁸⁵. Nel «metatedesco» di Celan, infatti, si potrebbe leggere la creazione di un nuovo idioma, un «*signifiant nouveau*» che sia forgiato dal soggetto e non semplicemente «ricevuto» passivamente (magari dalla LTI, come ‘*lingua ter-stis imperii*’), un significante che nomini, che «non abbia alcuna specie di senso»¹⁸⁶ perché costruito come *sinthome*:

¹⁸² Ivi, pp. 64-65.

¹⁸³ Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., pp. 154-185, applica la lettura contrappuntistica a *Stimmen* [Voci]. In generale il movimento contrappuntistico di Celan è al centro delle riflessioni dell’opera citata di Camilla Miglio, in particolare si veda: ivi, pp. 31-64.

¹⁸⁴ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXIV*, lezione del 19 aprile 1977 (inedito) riportato in Matteo Bonazzi, *Scrivere la contingenza*, cit., p. 220. Si vedano anche: Ivi, pp. 261-261.

¹⁸⁵ Jacques Derrida, *Il monolinguisimo dell’altro o la protesi d’origine*, Raffaello Cortina Editore, Roma, 2004, p. 7.

¹⁸⁶ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXIV*, lezione XII (inedito). Le traduzioni utilizzate provengono da: Cimatti, *Il seminario perpetuo*, cit., p. 325.

Filtrata attraverso l'esperienza personale del poeta, la lingua materna viene "riscritta", le parole "ricreate", formando nuove connessioni tra *signifié* e *significant* spesso contrastanti con quelle correnti.¹⁸⁷

Questa 'forgiatura significante' avviene in Celan attraverso la sua personalissima realizzazione di una sorta di «cubismo letterario»¹⁸⁸ tra paronomasie, *calembour* e allofonie che impastano insieme un materiale profondamente eterogeneo. Paola Gnani tenta una lista vertiginosa ma non esaustiva (sarebbe impossibile) di questo materiale analizzato da Steiner:

termini provenienti da altre lingue (francese, russo, ebraico, yiddish, latino e spagnolo), vocaboli della chimica, della fisica, dell'anatomia e della botanica, nomi di personaggi cari alla sua cultura e al suo cuore, come Mandel'stam, Hölderlin, Heine, Nelly Sachs, Marina Cvetaeva, Petrarca, Rabbi Loew, e nomi di luoghi, come Cezernowitz [*sic*], Parigi, Zurigo, la Siberia, Praga, l'Umbria, Varsavia, Cracovia [...].¹⁸⁹

Una delle manifestazioni di questo «cubismo», oltre a quella più facilmente riscontrabile dell'ambiguità dei composti¹⁹⁰, è certamente la «poetica relazionale e citazionale» di Celan in cui:

Rimodulando la voce dell'"altro, anche totalmente altro" da sé¹⁹¹, insieme alla propria; nel citare note e voci il poeta mantiene – sempre – una discontinuità di tema e tono che crea dissonanza; marca la singolarità di chi parla, riscrive, risponde.¹⁹²

Si tratta di un movimento di *wieder-holen* in cui Celan, come traduttore e come poeta, esegue voci-altre, ri-componendole nella propria voce singolare e liberandone la *Fremde Nähe*, il loro mormorio lalinguistico. Non potremo approfondire, in questa sede, l'importantissimo ruolo della traduzione nella poetica celaniana, ma è chiaro che anche la traduzione è, per Celan, una costruzione sinthomatica. La traduzione, infatti, è una

¹⁸⁷ Francesco Camera, *Dall'io all'Altro*, cit., in *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*, cit., p. 50.

¹⁸⁸ Jacques-Alain Miller, *Lacan avec Joyce. Le Séminaire de la Section clinique de Barcelone*, «Revue de la Cause freudienne», n. 38, 1998, p. 16 (la traduzione utilizzata è quella presente in Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p. 66).

¹⁸⁹ Paola Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, Firenze, Giuntina, 2010, p. 101.

¹⁹⁰ Péter Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., pp. 51-56: un'«ambiguità che trascende il livello del "significante" (si tratta dunque di ben altro che di mera polisemia) [...] le parole composte permettono a Celan non solo [...] di "racchiudere" il linguaggio discorsivo in parole isolate, ma di racchiuderlo in modo tale che la predicazione vi ritrova una libertà che di per sé non possiede, dati i limiti dell'ambiguità sintattica». Sulla *jouissance* di questo tipo di polisemia di veda Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., p. 274.

¹⁹¹ Paul Celan, *Il meridiano*, cit. in *La verità della poesia*, cit., p. 14.

¹⁹² Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., p. 35.

«*Gegenwort*» come il «Viva il Re!» di Lucile nel *meridiano*¹⁹³, un «contrappunto interlinguistico»¹⁹⁴: il suo scopo è, a partire dai *resti* (lingue-altre), costruire una lingua liberata¹⁹⁵ capace di testimoniare l'alterità di questi *resti* ma con voce propria. Dietro al gesto traduttivo di Celan c'è un triplice movimento: un'istanza etica, la volontà di verificare la «propria posizione all'interno della tradizione letteraria»¹⁹⁶ e una «necessità poetica»¹⁹⁷ fonte di piacere e gioia (diremmo, *jouissance*). Sono tutti elementi sinthomatici (riscontrabili nell'analisi lacaniana di Joyce), propri dell'atto traduttivo di un «*par-être*»¹⁹⁸ (*Gegenübersein*) che può affermare: «traduco per me stesso, mi diverte, mi dà gioia, mi avvicina alla mia lingua madre»¹⁹⁹. La traduzione, se vogliamo, non è che una delle tante forme dell'allofonia celaniana. Con allofonia intendiamo il cuore stesso del «metatedesco» di Celan, il suo «cantare translinguistico»:

configurazioni di serie paronomastiche, altre lingue e citazioni da altri autori, che lasciano con-parlare il “tempo” e le parole dell’“altro” [...] in cui i suoni sempre vengono “arricchiti” da “impurità” [...] Una nuova intenzione del *Lied* viene raggiunta [in particolare da *Die Niemandrose*] nel campo di tensione tra francese, tedesco e russo [...] Il loro ritmo e soprattutto le loro rime mettono in questione i limiti delle sillabe e liberano suoni e potenzialità sonore.²⁰⁰

Per la nostra lettura sinthomatica l'allofonia celaniana è molto simile a quanto Luisella Mambrini scrive per Amelia Rosselli²⁰¹ quando sostiene che, se per la poetessa «il bagno natale è multilinguistico», bisogna pensare a «traumi raddoppiati nell'incontro con le lingue della sua storia personale», una «contaminazione reciproca che ha segnato per lei l'apprendimento de *lalingua*»:

Se a connotare una lingua rispetto ad un'altra è l'integrazione degli equivoci che in essa sono possibili, punto di Reale di ciascuna lingua, quando il bagno natale è multilinguistico è possibile che tale integrale degli equivoci non riesca mai a profilarsi, a fare sistema, che sia anticipato da un registro degli equivoci trasversale, intralinguistico senza chiusura.²⁰²

¹⁹³ Paul Celan, *Il meridiano*, cit., in *La verità della poesia*, cit., p. 5.

¹⁹⁴ Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., p. 339.

¹⁹⁵ Paul Celan, *Il meridiano*, cit., in *La verità della poesia*, cit., p. 15.

¹⁹⁶ Ute Harbush, *Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolismen*, Göttingen, Wallstein, 2005, p. 15 (nella traduzione proposta in Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., p. 341).

¹⁹⁷ Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 90.

¹⁹⁸ Matteo Bonazzi, *Scrivere la contingenza*, cit., pp. 220-221.

¹⁹⁹ Registrazione radiofonica diffusa nel corso del Celan-Symposium di Parigi, “Paul Celan. 75 ans”, 23-25 novembre 1995, nella traduzione presente in Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 91.

²⁰⁰ Michael Auer, *Allophonie. Musikalität in den Niemandrosen-Liedern*, «Celan-Perspektiven», 1, 2019, pp. 86-88; 94-95 (la traduzione è quella offerta in Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., p. 59n).

²⁰¹ Per i rapporti tra Rosselli e Celan vedi Alessandro Baldacci, *Fra tragico e assurdo. Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Cassino, Università di Cassino Editore, 2006.

²⁰² Luisella Mambrini, *Amelia Rosselli, con maestà e furore*, in «La Psicoanalisi», 46, 2009, pp. 224-236.

Si tratta di un movimento simile a quello descritto da Dal Bo quando sostiene che in Celan per forzare la *Sprachgitter*, per «diventare liberi» a partire da una *Übersingularität* (diremmo, dalle nostre date), serve «l'eco attivo di molte altre lingue»²⁰³, della loro ecolinguistica.

Possiamo dire, quindi, che l'allofonia è la cifra della fucina significante di Celan, del suo «metatedesco» capace di costruire, annodare, il suo '*Über-wusste*'. In quest'ottica ci sembra molto interessante concludere il nostro lavoro mostrando la struttura profondamente lalinguistica e allofonica di una celebre firma celaniana del 1962²⁰⁴:

Pawel Lwowitsch Tselan | Ruskij poët in partibus nemetskisch infidelium | 's ist nur ein Jud
—²⁰⁵

La firma è il luogo di affermazione della «scrittura dell'ego»²⁰⁶, è la ri-scrittura contingente del Nome Proprio come ciò che è «*pas-à-lire*»²⁰⁷: è il luogo della scrittura-impronta in cui «la singolarità della mano annienta l'universale»²⁰⁸. In questo caso, inoltre, la firma è un vero e proprio *calembour* allofonico a cui Celan dedicò lo stesso impegno e serietà che dedicò alle poesie: «per molti anni [Celan] cercò di elaborare una firma particolare che permettesse di contrassegnare – se non addirittura *sigillare* – la propria identità»²⁰⁹. Non è casuale, quindi, che proprio la firma assuma una struttura così profondamente allofonica²¹⁰ e, soprattutto, che la traduzione metalinguistica (in senso lacaniano)²¹¹ del

²⁰³ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., pp. 123-124. La differenza, ovviamente, è che nella «poetica della trasformazione» di Dal Bo è preponderante la teoria benjaminiana di una metafisica della lingua il cui ruolo, in base a quanto abbiamo già detto, è certamente presente ma in modo differito, vale a dire a partire dallo *Sprachgestus* sinthomatico.

²⁰⁴ Per i rapporti che intercorrono tra produzione sinthomatica e «funzione e modi di manifestazione del nome proprio nelle opere letterarie» (soprattutto nella forma di «scritture autografe, calligrammi, tracce grafiche, segni irrelati») vedi: Alberto Russo Previtali, *Letteratura e reale lacaniano*, cit., pp. 59-60.

²⁰⁵ Reinhard Fedelmann, *In memoriam Paul Celan*, «Die Pestsäule», I, n. 1, 1972, p. 18.

²⁰⁶ L'ego del *sinthome* è differente dall'Ego come *moi*: si veda l'ultima lezione di Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXIII*, cit., pp. 139-151.

²⁰⁷ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., pp. 68-69.

²⁰⁸ Jacques Lacan, *Litraterra*, cit., p. 10.

²⁰⁹ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 30.

²¹⁰ Per i vari giochi allofonici si rimanda a Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., pp. 33-36: «la firma è composta sulla base latina di una formula ecclesiastica» su cui subentra «un'ortografia alterata del nome [...] e l'introduzione di parole in russo traslitterato [...]. *Lwowotisch* [...] corrisponde all'uso del patronimico in russo [...] con l'allusione al nome di suo padre *Leo*», *Lwowotisch*, inoltre, «qualifica Celan come ebreo perché "figlio di Lev" non è troppo differente da "figlio di Levi"».

²¹¹ Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., pp. 276-277: «Sebbene non sia possibile uscire dal linguaggio, si può *transitare* da una lingua all'altra, attraverso delle operazioni di translitterazione. Questo permetterebbe sia di rendere il metalinguaggio qualcosa di immanente e di processuale [...] sia di anteporre la materialità del significante al senso: [...] piuttosto che evitare il senso, il significante ne produce un costante rimpasto, manipolandolo in modo da ricavarvi una fonte inesauribile di godimento».

proprio nome contenga, di fatto, una riscrittura delle tracce paterne²¹² (dell'S.), confermando letteralmente (*litualmente*) quanto dice Lacan rispetto al *sinthome*: «del Nome-del-Padre si può fare a meno. Se ne può fare a meno a condizione di servirsene»²¹³. In quest'ottica anche l'anno non è casuale²¹⁴ perché è proprio dal 1962 che con molta probabilità comincia la storia di ricoveri di Celan²¹⁵: l'anno in cui il nodo comincia a cedere, l'anno in cui inizierà quella sofferta discesa durante la quale Celan sosterrà di «dover scrivere continuamente per tenersi in vita»²¹⁶. Proprio in quell'anno Celan produce una firma che riassume tutta la sua persona impossibile da racchiudere analiticamente: uomo, poeta, ebreo, vittima, testimone, traduttore, figlio, padre, marito, esule, poliglotta... In quest'ottica, forse, capiamo ancora meglio perché le accuse di Claire Goll abbiano tanto contribuito al crollo psichico di Celan: accusare di plagio il poeta-*sinthome* che è «un'unica cosa»²¹⁷ con le sue poesie vuol dire mettere in discussione la 'verità' del suo essere, insistere sui punti fragili del nodo, vuol dire, in sintesi, tentare nuovamente di riassorbire *Todesfuge*²¹⁸, di negare all'*'Über-wusste'* la testimonianza. Questa firma, come «tutto il lavoro di Celan successivo alla *Todesfuge* si può rileggere come continua, sempre più severa ricerca di una contro-parola»²¹⁹, lacanianamente «apparola»²²⁰, la ricerca di una poesia che fosse Contrappunto e non più solo Fuga. Da *Todesfuge* in poi Celan inizia il suo personale «*tour de force*»²²¹ poetico in cui tenta di modulare la *Gegenwort* dell'«Accaduto». Questo percorso lo porterà nella fase tarda, ad una vera e propria «lingua del corpo»²²², ad una poesia come «risonanza

²¹² Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 96: «se guardiamo al nome, anzi al nuovo Nome Proprio che Celan introduce in questa firma-terzina, vi leggiamo la memoria del padre, Leo Antschel (il patronimico tipico dei nomi russi), ma anche il toponimo di Lwów (Leopoli, oggi L'viv), la grande città galiziana fino al 1875 capoluogo del Kronland Galizia-Bucovina (dalla Galizia veniva del resto la famiglia di suo padre)».

²¹³ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXIII*, cit., p. 133.

²¹⁴ Come specifica Dal Bo: «Questa complessa firma venne elaborata da Celan alla fine del 1961 e impiegata ufficialmente in una lettera allo scrittore austriaco Reinhard Federmann, datata 23/2/1962 [...] sappiamo che la concezione di questa firma risale almeno alla fine del 1961 e che venne successivamente elaborata in modo costante anche dopo il suo impiego nella corrispondenza» (Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 34).

²¹⁵ Giuseppe Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, cit., in Paul Celan, *Poesie*, cit., p. CLIV.

²¹⁶ Ivi, p. CIII.

²¹⁷ Paul Celan, Lettera a Theodor W. Adorno, 17 marzo 1961, riportata in: Paola Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 99.

²¹⁸ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., pp. 37-43.

²¹⁹ Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., p. 54.

²²⁰ Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p. 210: «il fenomeno essenziale dell'apparola non è più la trasmissione di un senso bensì la sua sospensione. Ciò che si trasmette [...] è in rapporto al reale, al godimento [...] L'apparola è una parola che si ritira dall'altro e si confonde con la Cosa. È questo, se si vuole, il grado zero della poesia».

²²¹ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXIV*, seduta del 15 marzo 1977 (inedito) nella traduzione proposta in Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., p. 321.

²²² Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., pp. 232-238.

del corpo»²²³, direbbe Lacan, fino ai capolavori di *Niemandrose* (1963, un anno dopo la firma), di *Atemwende* (1967); e poi oltre, fino agli ultimi sforzi poetici in cui Celan arriva a «prendersela con la lingua stessa» in un corpo a corpo «profanatorio, aggressivo, vendicativo» in un costante «disfare, contaminare, invertire, irridere»²²⁴ mentre la neve materna cade copiosa e copre tutto con quel bianco che è *Schneepart*, «partecipazione funebre»²²⁵. Poi più nulla, il nodo è spezzato, l'«orologio delle ore buie»²²⁶ segna l'ora definitiva del 20 aprile 1970 in cui Celan compie l'atto estremo e la parola cade nel «bianco dell'asimbolia»²²⁷.

Abbiamo aperto questo nostro tentativo di indagine sul *sinthome* celaniano con le mani del poeta che tastano il terreno e abbiamo voluto concluderlo (o quantomeno circoncluderlo) con quelle stesse mani che tracciano un Nome Proprio. La scelta non è casuale: i due movimenti attuati dalla mano, in realtà, sono sempre lo stesso. Le linee della mano di *Stimmen* vanno pensate come delle vere e proprie ferite, dei solchi, delle incisioni dovute al camminare su una «via di ortiche» che è la via delle date, del trauma. Ogni incisione, infatti, è un incontro con la costellazione traumatica di cui abbiamo parlato. In questo senso, chi si fermerà a leggere la mano del poeta, «solo, con la lampada», troverà «la partitura di un canto a più voci, che si raccolgono in un palmo piegato, piagato, senza voce»²²⁸. La mano, dunque, è il luogo del *sinthome*, il luogo in cui si in-scrive il canto eteroglotto, in cui le voci-altre, gli incontri, i traumi, vengono ritessuti artigianalmente dal poeta secondo un *saperci-fare* con i *resti* che è contrappuntistico. Nell'ultimo documento raccolto nel carteggio tra Celan e la moglie, come ci segnala Miglio, troviamo un foglio di carta pieno di variazioni grafiche in corsivo e in maiuscolo della locuzione biblica «*yad vachen*: letteralmente *mano*, in senso figurato *monumento* e insieme *nome*». In ebraico, infatti, mano/monumento e nome sono etimologicamente e graficamente equivalenti. Questo l'anello di congiunzione, in Celan, tra la mano che tasta il terreno e la mano che incide il proprio nome:

Se pensiamo quella mano in ebraico, ecco che il pensiero si sposta verso la creazione, il monumento, il nome – nome perenne, nome che resta, nome che “sta”, [“steht”] potremmo dire con Celan, si mantiene fedele alla propria posizione, a se stesso.²²⁹

²²³ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXIV*, lezione X (inedito) nella traduzione di Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., p. 321.

²²⁴ Giuseppe Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, cit., in Paul Celan, *Poesie*, cit., p. CV.

²²⁵ Ivi, p. CVIII.

²²⁶ Ivi, p. CXX.

²²⁷ Julia Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 33.

²²⁸ Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., pp. 74-75.

²²⁹ Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 74.

La mano (che firma, che tasta il terreno) è quindi il luogo del Nome come di ciò che «sta», del Monumento. Il 6 aprile 1970, appena due settimane prima della sua scomparsa, Celan, in una lettera molto sofferta all'amica Ilana Shmueli, scrive: «Le mie poesie mi procurano momentaneamente, proprio mentre le leggo, la possibilità d'essere, stare»²³⁰. Questo è il *sinthome*, niente di più: ciò che permette al *parlêtre* di avere un Nome: d'essere, stare. Ciò che gli consente di testimoniare: «*Aber das Gedicht spricht ja!*».

²³⁰ Ilana Shmueli, *Di che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969-aprile 1970*, Macerata, Quodlibet, 2003, p. 81 (corsivo nostro).