

VALERIA IANNACCONI

LA SVOLTA DEL RESPIRO

POLISEMIA DEL SILENZIO TRA PAGINE BIBLICHE E VERSI CELANIANI

Era il 1945 quando Aldous Huxley definiva il XX secolo «età del rumore»¹. Un secolo più tardi gli esseri umani non solo continuano incessantemente a produrre rumori che si sovrappongono ad altri rumori, ma ne generano anche di più assordanti, infruttuosi, noiosi. Le relazioni umane pongono le proprie fondamenta su basi incerte, dominate dalla fragilità della comunicazione: i tanti tentativi comunicativi che riempiono le giornate dell'uomo falliscono miseramente per la scelta di parole inconsistenti, sbadate, corrotte. Nella terza delle sue *Lezioni americane*, nella personale battaglia a sostegno della lingua e a difesa delle parole esatte, Italo Calvino si faceva sostenitore del criterio di esattezza quale fondamento alla base della scelta delle parole e, tra gli elementi caratterizzanti tale criterio, evidenziava l'importanza di «un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione»². Parole esatte, «senza rughe»³, «piene e precise»⁴. Giuste. Il concetto di felice giustezza delle parole è proprio di T.S. Eliot ed è brillantemente espresso nell'ultimo dei suoi *Quattro quartetti*:

E ogni frase
e sentenza che sia giusta (dove
ogni parola è a casa, e prende il suo posto
per sorreggere le altre, la parola
non diffidente né ostentante, agevolmente
partecipe del vecchio e del nuovo, la comune
parola esatta senza volgarità, la formale
parola precisa ma non pedante
perfetta consorte unita in una danza).
Ogni frase e ogni periodo è una fine e un inizio,
ogni poema un epitaffio⁵.

In questo flusso di fastidiose approssimazioni e labili sfumature in cui vive, l'*homo communicans* sembra aver trovato un'apparente soluzione al problema intensificando lo scambio con l'altro, facendosi untore di un terribile morbo: la

¹ A. HUXLEY, *La filosofia perenne*, Milano, Adelphi, 1995, p. 296.

² I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 85-86.

³ M. BALDINI, *Le dimensioni del silenzio*, Roma, Città Nuova, 1988, p. 7.

⁴ R. GUARDINI, *Lettere sull'autoformazione*, Brescia, Morcelliana, 1963, p. 129.

⁵ T.S. ELIOT, *La terra desolata / Quattro quartetti*, trad. it. di A. Tonelli, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 159-61.

peste del linguaggio. Epidemia che desta ansie e preoccupazioni, ma alla quale si può far fronte, come suggerisce lo stesso Calvino, con la creazione di anticorpi attraverso la letteratura. Esiste, tuttavia, un'ulteriore strada percorribile per limitare la diffusione del contagio ed è quella del silenzio.

Per quanto sia divenuta opinione comune considerare l'essere umano *homo fans*, in qualità di animale parlatore che non fa che ripetere, come un pappagallo, frasi convenzionali alle quali è stato ammaestrato, egli è, nella sua condizione normale, fondamentalmente *homo in-fans*:

Non in senso infantile o neoprimitivo; ma nel senso che di fronte alle cose che più gli urgono egli non ha più nulla da dire. Né vi è alcun imbarazzo – senso di inferiorità estetico o gnoseologico – in questo nulla da dire. Perché, in questa zona dell'essere, non vi è nulla che si possa dire: dunque il tacere non è affatto una rinuncia o una passività, quanto uno scendere, finalmente, nel terreno della personalità⁶.

Non perché tra parola e silenzio esista un'inimicizia o un'opposizione, ma se il silenzio può stare senza la parola, la parola non può stare senza il silenzio. Quest'ultimo può, inoltre, in alcuni contesti, godere di un'eloquenza perfino maggiore. Aspetto, questo, esplicito nell'undicesimo capitolo della Genesi, nel quale è narrata la storia della torre di Babele, edificio la cui vita fu estremamente breve. Durò poco. Anzi, non durò affatto, dato che fu distrutto per decreto divino ben prima di essere ultimato. Nonostante le ragioni della costruzione non siano del tutto chiare, dalla lettura del racconto biblico si apprende che i popoli che abitavano la valle di Shinar avessero deciso di intraprendere il progetto architettonico con un fine ben preciso: evitare che si disperdessero per il mondo («Venite, costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta la terra»⁷). Tuttavia, Dio decide di porre termine alla costruzione punendo gli uomini nel modo da loro più temuto: «Il Signore li disperse di là su tutta la terra ed essi cessarono di costruire la città»⁸. La torre, che si ergeva verticalmente puntando verso l'alto, diviene metafora di una società che produce modelli di dominio e di prevaricazione dell'uomo sull'uomo. Alla sua verticalità, si contrappone il modello dell'orizzontalità tipico del dialogo. È sempre il racconto biblico ad offrire un altro emblematico esempio di dialogo fallito: all'impossibilità totale di comunicazione generata dalla distruzione della torre di Babele, si aggiunge l'incontro-scontro tra Caino e Abele, interlocutori di un dialogo mutilo («Allora Caino parlò a suo fratello Abele, ed avvenne che, quando furono in campagna, Caino si levò contro suo fratello Abele e lo uccise»⁹). Il primo *vero* dialogo si leggerà solo con Abramo, il quale, nel rivolgersi alla moglie

⁶ P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 34-56.

⁷ Gen II, 4.

⁸ Ivi, II, 8.

⁹ Ivi, 4, 8.

Sara, sceglie queste parole: «Ecco, io so che tu sei donna di bell'aspetto»¹⁰. Il dialogo comincia in famiglia, in un ambiente associabile all'idea di *unità*¹¹. La stessa che tanto bramavano i costruttori della torre e che l'ebraico biblico sembra voglia preservare nel momento in cui, nel descrivere un essere umano, dimostra di non conoscere il singolare della parola *volto*. Di un uomo, infatti, si conoscono i *volti* (*panim*), affinché il suo valore non venga misurato nell'individualità del singolo ma nella collettività che aspira all'*unità*. Sergio Daniele Donati spiega che l'uomo che è in cammino spirituale si copre di volti, compiendo un gesto di protezione e di pudore. «Il silenzio, specie quello biblico, è un richiamo all'elevazione e all'unità»¹²: gli uomini anelavano al raggiungimento di questa fantomatica unità, forse perché la pluralità di volti alludeva ad una diversità che avrebbe potuto allontanarli, ma lo hanno fatto nel modo sbagliato. Sono stati puniti, per questo, col rovescio del silenzio: il rumore di parole incomprensibili.

La traduttrice Elena Loewenthal¹³, esperta del mondo e della lingua ebraica, ha elaborato un accurato lavoro sulla tassonomia del silenzio dell'ebraico biblico, che si rivela essere un sistema di comunicazione nel quale non si attribuisce significato univoco e assoluto a questo termine. *Sheqet*, per cominciare, rappresenta «il silenzio della quiete, della serenità. È un silenzio sommesso, pacato, sgombro». *Lishtok* «è un infinito verbale ed indica il silenzio imperativo, quello che si impone alla parola. È un silenzio un po' rabbioso, un po' rivendicativo. È zittimento e viene necessariamente dopo un rumore molesto»¹⁴. La lista prosegue con *dom*, che

viene dal verbo *damàm* e indica lo stroncamento di un'azione già iniziata, un silenzio abissale. È lo stato del mondo prima che Dio lo spezzasse parlando: nella Bibbia la creazione è dire le cose. Tutto si fa attraverso la parola, eccetto l'uomo che è ricavato dalla polvere del suolo. *Dom* è onomatopeico, è un rintocco sordo di campana, un'eco profonda di silenzio. Chiude il futuro, tronca la voce con il nulla. Era il silenzio di prima che il mondo fosse creato con la voce divina¹⁵.

Demamah è, infine, «il silenzio della rivelazione, dello stupore, della certezza, della pace, della verità». André Neher, profondo conoscitore della *kabbalah*, ha dedicato gran parte dei suoi studi al silenzio biblico, giungendo alla conclusione che la Bibbia non è il libro della parola, ma del silenzio. L'autore ebreo, a seguito dell'esperienza dell'Olocausto, affronterà ulteriori studi sull'argomento,

¹⁰ Ivi, 12, II.

¹¹ Cfr. l'intervista di R. DELLA ROCCA a E. BRUCK in *Per amore della lingua: incontri con scrittori ebrei*, a cura di L. Quercioli Mincer, Roma, Lithos, 2005, p. 24.

¹² S.D. DONATI, «E mi coprii i volti al soffio del silenzio», Milano, Mimesis, 2018, e-book.

¹³ E. LOEWENTHAL, *Le parole del silenzio*, 26/06/2011, <http://accademiasilenziolua.it/attivita-residenziali/simposio-ads/elena-loewenthal-le-parole-del-silenziolua/>.

¹⁴ Loewenthal, per facilitare la comprensione delle diverse sfumature di significato, allega alla parola *lishtok* la seguente citazione tratta dal Salmo 37, 7: «Sta' in silenzio davanti al Signore e spera in lui, non irritarti per chi ha successo, per l'uomo che trama insidie» (*ibidem*).

¹⁵ *Ibidem*.

confrontando il silenzio biblico con quello dell'esperienza di Auschwitz, interpretandolo come assenza di Dio. Nei suoi testi egli rivela una tipica e silenziosa modalità di rivelarsi di Dio, che sembra adattarsi perfettamente al significato della parola *demamah*. Questo silenzio è, infatti, quello nel quale Dio si rivela a Elia, il profeta del monoteismo (non a caso il suo stesso nome *El-ia* significa «solo Dio è Dio»). Elia combatte l'idolatria: laddove la regina Gezabele vuole imporre i *Baalim*, gli idoli, egli interviene in difesa di Dio. Eppure, dopo avere vinto lo scontro con i profeti di Ba'al sul monte Carmelo, viene perseguitato ancora. Fugge, è stanco, vuole morire, tutto gli appare ormai inutile. E proprio quando sembra aver perso la speranza, il Signore gli offre un pane grazie al quale riesce a camminare ancora, per quaranta giorni e quaranta notti, fin quando non giunge all'Oreb, il monte santo. È lì che farà l'esperienza di Dio, che non si mostra nel frastuono del creato ma in una voce che è silenzio sottile:

Dopo il terremoto ci fu un fuoco, ma il Signore non era nel fuoco. Dopo il fuoco ci fu il mormorio di un vento leggero. Come Elia l'ebbe udito, si coprse il volto col mantello, uscì fuori, e si fermò all'ingresso della spelonca; ed ecco che una voce giunse fino a lui, e disse: Che fai tu qui, Elia?¹⁶

Questo del profeta Elia è solo uno dei tanti casi in cui Dio sceglie di mostrarsi senza far rumore e tra i grandi mediatori di cui si serve per la rivelazione al suo popolo ve n'è uno più emblematico di altri. Mosè, che solo nel silenzio dell'Horeb o nella nube del Sinai che segnala la dimensione invisibile di Dio, ha la possibilità di andare incontro a Lui:

Mosè pascola il suo gregge nella solitudine del deserto dell'Horeb. In quel silenzio, la cui potenza noi, cittadini abituati al rumore, non possiamo immaginare, e neppure sopportare, gli viene una visione: egli vede un cespuglio che arde, ma non si consuma; e dalle fiamme gli rivolge la parola quella figura misteriosa di cui parlano solo i primi libri della Sacra Scrittura¹⁷.

Silenziosi sono, nel Nuovo Testamento, anche Giuseppe e Maria. Il primo, lo sposo, è una figura straordinariamente silenziosa: «Egli non parla mai. Si raccoglie pensoso, ascolta e ubbidisce. Qualche cosa di potente e di tacito vi è in lui – quasi un alito della silenziosa vigilanza del Padre celeste, ovunque operante nell'arcano»¹⁸. Alla figura di Maria ben si addice il classico detto di sant'Agostino *Verba crescente, verba deficiunt*¹⁹: mentre nella donna cresceva la Parola di Dio, le sue parole umane si ammutolivano. Lo stesso evento dell'annunciazione avviene in un riservato silenzio e in un modo «tanto imperscrutabilmente profondo che, non avendo Maria trovato modo alcuno di farne parola neppure al suo sposo, Dio

¹⁶ I Re 19, 12-13.

¹⁷ R. GUARDINI, *Pregiera e verità*, Brescia, Morcelliana, 1973, pp. 51-52.

¹⁸ ID., *Il Signore. Meditazioni sulla persona e la vita di N. S. Gesù Cristo*, Milano, Vita e Pensiero, 1976, p. 238.

¹⁹ Cfr. S. ZUCAL, *Romano Guardini, filosofo del silenzio*, Roma, Borla, 1992, p. 222.

stesso lo aveva dovuto informare»²⁰. Quando Maria ritrova il Figlio dodicenne che era stato al tempio ad ascoltare ed interrogare i dottori, riceve da lui una domanda-risposta, «Perché mi hai cercato?»²¹, che non può comprendere fino in fondo: ancora una volta reagisce col silenzio. Ella tace e ascolta. «Seguono diciotto anni di silenzio. Intorno ad essi la Sacra Scrittura non dice nulla di più preciso. Ma all'orecchio vigile il silenzio dei Vangeli parla potentemente. Tutta la vita di Gesù è circondata dalla vicinanza della madre. La nota più tenace è il suo silenzio»²².

Esiste, tuttavia, un termine che potrebbe contenere all'interno della sua stessa definizione la globalità di tutte le sottocategorie sopra menzionate: *haras*, che significa contemporaneamente silenzio e sapere. Il silenzio rende infatti consapevoli che il dicibile è solo una parte dell'esistente e, scrive Baldini, «la scelta del silenzio è indice della finitezza dell'uomo». Se esistono individui capaci di tacere, «chi lascia uno spazio al silenzio automaticamente si riconosce creatura»²³. Un errore in cui è facile cadere consiste nel trasferire il brusio e il frastuono tipici della quotidianità nell'animo interiore. Dimenticarsi di ispirare per espirare soltanto. È il silenzio che permette la conoscenza della propria umanità. Per questa ragione, «tutti abbiamo paura di fare silenzio [...] A fare un solo minuto di silenzio si rischiano le vertigini, e di frenare in un abisso di paura. Paura soprattutto di scoprire il vuoto interiore. Perciò si grida e si urla sempre più»²⁴. L'idea del silenzio come qualcosa di insito nella sfera soggettiva è giunta solo in un secondo momento, influenzata dal mondo cristiano. L'idea classica, infatti, del silenzio, associa quest'ultimo al *segno* del sacro che si manifesta in natura secondo un'interpretazione oggettiva²⁵.

È con il cristianesimo che il significato del segno viene rovesciato dall'esteriorità all'interiorità: il silenzio del mondo naturale rispecchia ed evoca quel silenzio che viene attribuito a Dio e, come si diceva, all'anima. Nel mondo greco, gli oracoli sono interrogazioni verbali che ottengono risposte verbali. Nella religione romana arcaica, invece, la divinità non esprime i suoi vaticini tramite la parola, ma lo fa attraverso i segni e i prodigi, che si manifestano per mezzo degli eventi naturali oppure tramite il comportamento di uccelli e altri animali.

Dalla lettura dei *Fasti* di Ovidio emerge la storia della dea fissata nell'immagine topica di porsi il dito indice alla bocca: la Tacita Muta, che porta nel suo nome l'esplicito riferimento al silenzio. Si racconta che Tacita fosse stata una ninfa dal nome eloquente, Lara (o Lala), chiaramente derivante dal verbo *laleo*, che in greco significa *parlare*. E, infatti, la ninfa che sarebbe diventata dea del silenzio non solo

²⁰ R. GUARDINI, *Il Signore*, cit., p. 31.

²¹ Lc 2, 49.

²² R. GUARDINI, *Il Signore*, cit., p. 26.

²³ M. BALDINI, *Educare all'ascolto*, Brescia, La Scuola, 1988, p. 37.

²⁴ D.M. TUROLDO, *Nel silenzio e di notte*, in «Servitium», 34, 1984, p. 259.

²⁵ Cfr. M. BEER, *Parole e miti del silenzio nella poesia italiana*, in *Silenzio. Atti del terzo Colloquio internazionale di Letteratura italiana*, a cura di S. Zoppi Garampì, Roma, Salerno, 2011, p. 37.

parlava, ma lo faceva troppo e a sproposito. Raccontò, un giorno, alla sorella Giurturna della passione che Giove nutriva per lei e dei suoi vani tentativi di conquistarla. La punizione da parte del dio non tardò ad arrivare: in una sorta di terribile contrappasso, Giove le strappò la lingua condannandola al silenzio. La affidò, poi, a Mercurio, affinché la conducesse nel regno dei morti. Durante il viaggio, il dio la violentò: avrebbe dato alla luce due gemelli, i Lari *compitales*, che proteggevano la città. Di lì, la diffusione di un nome alternativo a Tacita Muta, ovvero Acca, parola che in sanscrito (*akka*) significa madre, ed è quindi un riferimento al suo essere “madre dei Lari”. E l'*acca* è una lettera, come tutti sanno, muta.

Decisamente tortuoso è stato il percorso che la lettera *acca* ha dovuto affrontare per giungere al riconoscimento di cui gode oggi. Durante il Medioevo la sua presenza nella nostra lingua era assai più massiccia, tanto da essere impiegata come accompagnamento per tutte le forme derivanti da quei vocaboli latini iniziati per *acca* (si pensi a *honore* da *honor*, *honesto* da *honestus*, *uomo* da *homo*). Con l'invenzione della stampa si rese necessario uniformare le regole della scrittura e fu così che nel Cinquecento la lotta all'*acca* iniziò per mano di qualcuno che con la stampa aveva molto a che fare: Aldo Manuzio. L'editore veneziano abolì la lettera a inizio parola, anche nella forma del verbo avere: per evitare che la forma verbale potesse essere scambiata con una preposizione o una congiunzione, Manuzio pensò di segnalarla con un semplice accento. A condividere la stessa posizione vi era anche Giovan Giorgio Trissino che, nella sua *Grammatichetta* aveva dedicato un paragrafo sulle lettere della lingua, distinguendole in due categorie: le «significative», perché rappresentative dei suoni della voce, e le «oziose», tra cui rientrava proprio l'*acca*, sebbene, sosteneva Trissino «h non è lettera, ma è accento aspirato»²⁶. Tra le numerose reazioni da parte degli uomini illustri del tempo, si registrarono anche resistenze vivaci: sono famose, ad esempio, le parole di Ludovico Ariosto: «Chi leva la *H* all'huomo non si conosce huomo, e chi la leva all'honore, non è degno di honore». Un secolo più tardi, l'Accademia della Crusca sarebbe intervenuta per proporre un compromesso tra le due correnti, quella conservatrice e quella innovatrice: la conclusione cui si giunse prevedeva che si sarebbe mantenuta l'*acca* etimologica soltanto in quelle forme verbali del verbo avere che avrebbero potuto generare confusione e che erano già state distinte da Manuzio con l'accento.

Da sempre la lettera *acca* è stata fonte di molteplici dubbi, perfino sulla sua stessa natura: Quintiliano²⁷ esprimeva perplessità nel considerarla a tutti gli effetti una lettera e, più tardi, Gaio Mario Vittorino l'avrebbe definita «non una lettera, ma solamente il segno del respiro»²⁸. In un capitolo delle *Notti attiche*, Aulo Gellio si interrogava su quale fosse il corretto utilizzo dell'aspirata, arrivando a credere che si trattasse di un'aggiunta del tutto gratuita fatta dai Romani dell'antichità:

²⁶ G.G. TRISSINO, *Scritti linguistici*, a cura di A. Castelvechi, Roma, Salerno, 1986, p. 129.

²⁷ QUINT. *Inst.* I 4, 9; I 5, 19.

²⁸ *H quoque admittimus, sed aspirationis notam, non litteram aestimamus* (M. VITTORINO, *Ars grammatica*, a cura di I. Mariotti, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 68).

«La lettera H – o forse dovrebbe essere detta uno spirito piuttosto che una lettera – fu aggiunta dai nostri progenitori per conferire forza e vigore alla pronuncia di molte parole, cosicché potessero avere un suono più gagliardo e più vivace»²⁹. Si diffuse a quel tempo un'ossessione per l'aspirazione da parte dei grammatici. Se nel carme 84³⁰ Catullo ridicolizzava un certo Arrio che, volendo dimostrare di saper parlare in modo colto, era solito aggiungere delle *h* improprie, la questione prese una piega ancora più seria nella denuncia di Agostino. Questi attaccava direttamente gli insegnanti del suo tempo, in particolare i *magistri* cartaginesi, che prestavano una puntigliosa attenzione all'ortografia:

O mio Iddio Signore, guarda, guarda con la tua solita pazienza: gli uomini osservano con grande diligenza le regole grammaticali e fonetiche ricevute dai loro antecessori e trascurano le regole dell'eterna salvezza ricevute da Te: e chi ha studiato o insegna quelle antiche norme dei suoni, se, contrariamente alle regole della grammatica, abbia pronunciato la parola *homo* senza l'aspirazione della prima sillaba, urta di più gli uomini che non odiando, contro la tua legge, un uomo, uomo egli stesso³¹.

Si potrebbe giungere ad affermare che l'*acca* non è altro che lo spirito di ogni lettera: non vi è alcun suono che non nasca e che non muoia nell'aspirazione, per questo essa sembra tanto legata allo stesso atto del respirare. Un poeta che l'aveva rimossa dal proprio nome, Paul Celan³², riconosceva la poesia come «la traccia che il nostro respiro lascia nella lingua»³³. Rumeno di origine ebraica, Celan doveva conoscere assai bene la *Kabbalah* e il racconto della creazione. Secondo la mistica ebraica, Dio creò il mondo trattenendo il respiro, attraverso l'atto dello *tzimtzum*, che indica, precisamente, il ritirarsi, contraendosi. Si è trattato a tutti gli effetti di una pausa (o inversione) del respiro che rimanda a un altro aspetto della cultura ebraica: la *svolta del respiro*. Con questa espressione si indica, nella pratica liturgica, «la pausa del testo e della recitazione ad alta voce (cantillazione) tra un versetto e l'altro della Bibbia»³⁴. È lo stesso titolo che Celan ha scelto per la sua raccolta di poesie del 1967 (*Atemwende*) e rende appieno l'idea dell'atto silenzioso dell'inspirazione che è necessario e precede quello successivo dell'espiazione, attraverso il quale è possibile produrre la parola.

²⁹ GELL. *Noct. Att.* II 3.

³⁰ *Chommoda dicebat, si quando commoda vellet / dicere, et insidias Arrius hinsidias, / et tum mirifice sperabat se esse locutum, / cum quantum poterat dixerat hinsidias.* («Arrio era solito dire vittorie volendo dire vittorie, e hinsidie per insidie, e credeva di aver parlato in modo splendidamente forbito ogniqualvolta gli capitava di dire hinsidie con tutta l'enfasi di cui era capace»).

³¹ AUG. *Conf.* I 18.

³² Il nome originale è Paul Antschel: il nome d'arte è l'anagramma del suo vero cognome trascritto in ortografia rumena, *Ancel* ed è stato ideato nel 1947.

³³ C. MIGLIO, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005, p. 221.

³⁴ G. BUSI, *Simboli del pensiero ebraico. Lessico ragionato in settanta voci*, Torino, Einaudi, 1999, p. 8.

«“Come nel polmone, così sulla lingua”, diceva mia madre. Ha a che fare col respiro. Bisognerebbe finalmente imparare a leggere nella poesia questo respiro, questa unità di respiro; [...] la forma della poesia: è presenza del singolo, essere che respira»³⁵. Lo pneuma è metafora essenziale nella poetica celaniana: è attraverso l’espiazione che la realtà viene restituita in forma di poesia. La perdita di fiducia nel linguaggio che caratterizza la sua produzione deriva dall’illeggibilità e quindi dall’indicibilità del mondo. È il mondo la causa del disastro. Ed è nella raccolta del 1967 che questa presa di coscienza si fa definitiva con la *svolta* di *Atemwende*, perché il giovane Celan aveva nutrito l’illusione di un linguaggio che potesse guidarlo: dieci anni prima, nel 1958, scriveva: «Con questa lingua ho tentato di scrivere poesie: per parlare, per orientarmi, per accertare dove mi trovavo e dove stavo andando, per darmi una prospettiva di realtà»³⁶.

Celan nasce nella regione della Bukovina (nell’attuale Romania), la cui *koiné* linguistica, nella prima metà del Novecento, era particolarmente ricca: la lingua ufficiale della comunità ebraica cui il poeta appartiene è il tedesco, ma ad esso si mescolano il rumeno, l’ucraino e lo yiddish. Dopo essersi stabilito a Parigi nel 1948, città in cui arriva carico dei dolori della guerra, apprende anche la lingua francese. Per ragioni politiche³⁷, studia il russo. Le sue competenze linguistiche vengono sfruttate nell’intensa attività di traduttore ma non nella personale produzione letteraria. Celan esprimerà, infatti, sempre giudizi di condanna nei confronti del plurilinguismo e, con l’intransigenza che lo caratterizza, scriverà solo nella lingua materna (*Muttersprache*), la stessa dei carnefici della propria famiglia e del proprio popolo (*Mördersprache*): il tedesco. Leo e Fritzi Antschel furono deportati nel giugno del 1942 e i loro corpi senza vita sarebbero stati ricoperti da una coltre di neve nel gelido inverno ucraino dell’inizio del 1943: la sacrale fedeltà nei confronti del tedesco è necessaria per preservare il ricordo della madre e mantenere il legame con la sua origine sommersa. La scelta ricade su una lingua che per sua stessa natura si presta bene a un linguaggio a sua volta tagliente, duro, ridotto, che tende alla sottrazione e dunque al silenzio: «Voi, da preghiera e bestemmia e preghiera | affilati coltelli | del mio | silenzio. | Voi, mie parole fatte | come me storpie, voi, | mie parole diritte [...]»³⁸. Un linguaggio degno di un uomo fatto a pezzi, che prova a raccogliere i propri frammenti: «Noi canteremo quell’aria infantile, | mi senti? quella | con gli uo, con i mini, con gli uomini [...]»³⁹. Il suo tentativo di esprimersi si risolve in un balbettante sillabare. Un disfare e contaminare che porta «I nomi, | tutti | pronunciati all’indietro [...]»⁴⁰. Celan scompone le parole e rimescola le lettere che ha a disposizione: «Si diede a

³⁵ P. CELAN, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di J. Wertheimer, B. Böschstein e H. Schull, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, p. 108, cit. in C. MIGLIO, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, cit., p. 220.

³⁶ P. CELAN, *La verità della poesia*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008, p. 35.

³⁷ Con il patto Molotov-Ribbentrop del 1939 la Bukovina fu annessa all’Ucraina.

³⁸ P. CELAN, *Poesie*, a cura di A. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, p. 401.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 1065.

te nella mano: | un Tu, senza morte, | accanto al quale tutto l'Io venne a sé. Passavano | intorno voci libere da parole, | forme vuote, tutto | entrava in esse, mischiato | e scomposto | e di nuovo | mischiato [...]»⁴¹. È un procedimento, questo, che riporta alla mente il processo di creazione ad opera di *Elohim*, spiegato nella Torah, che realizza il creato combinando le ventidue lettere dell'alfabeto ebraico secondo tutte le combinazioni possibili.

Nel 1959 Celan pubblica una raccolta di scritti che prende il titolo da una poesia topica della sua produzione letteraria, che aiuta il lettore a comprendere uno degli interrogativi alla base del pensiero celaniano: l'impossibilità di instaurare una reale conversazione sulla base del solo linguaggio. Tale è la difficoltà di comprensione dei componimenti al suo interno, che alla poetessa Nelly Sachs, in una lettera indirizzata a Celan, venne naturale paragonare la raccolta del poeta tedesco allo *Zòhar*, uno dei più oscuri ed enigmatici testi della mistica ebraica⁴². *Grata di parole* è il titolo della poesia in questione, in cui la grata rappresenta

il luogo di confine tra il lettore e l'interprete, laddove le parole rimangono sospese e filtrano attraverso le maglie per essere afferrate dall'interlocutore. Le parole emergono dalla grata celaniana, e stabiliscono un rapporto di attenzione reciproca, che è un obiettivo fondante della poetica di Celan⁴³.

A causa della presenza della grata, la conoscenza diretta dell'altro rimane preclusa e la comunicazione che ne deriva risulta filtrata: si innesca, così, un processo che porta alla «possibilità di introiettare l'oggetto stesso nella sua più profonda essenzialità»⁴⁴.

Nel 1958, in occasione del conferimento del premio della Letteratura di Brema, Celan definisce la poesia come un messaggio in bottiglia, scegliendo queste parole:

La poesia, essendo una manifestazione linguistica e quindi dialogica per natura, può essere un messaggio nella bottiglia, gettato a mare nella convinzione – certo non sempre sorretta da grande speranza – che esso possa un qualche giorno e da qualche parte essere sospinto a una spiaggia, alla spiaggia del cuore, magari⁴⁵.

⁴¹ P. CELAN, *Gesammelte Werke*, a cura di B. Allemann e R. Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, vol. I, p. 280.

⁴² P. CELAN e N. SACHS, *Corrispondenza*, trad. it. di A. Ruchat, Genova, il Melangolo, 1996, p. 22.

⁴³ M. TALLERO, «Cosa c'è nella mandorla?». *Paul Celan e l'enigma custodito*, in «L'immagine riflessa», I-II, 2010, a cura di M. Lecco, «L'enigma nella letteratura europea dall'antichità e dal medioevo all'età moderna», p. 209.

⁴⁴ ID., *Il linguaggio del silenzio. Risonanze perdute tra Paul Celan e Iacopone da Todi*, in »*Weithin klar ist die Nacht, die linde, und windlos*«. *Saggi in onore di Anna Lucia Giavotto*, a cura di L. Busetto, Milano, Qu.A.S.A.R., 2012, p. 165.

⁴⁵ P. CELAN, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, trad. it. di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008, pp. 34-36.

Il rapporto umano, l'incontro con l'*Altro*: Celan si rivolge sempre a un *Tu* con il vocativo assoluto. Spesso i contorni dell'interlocutore non sono definiti né definibili, tanto da poterlo considerare un *Nessuno* al quale, tuttavia, si associa un paradosso positivo poiché quel *Nessuno* diventa universalmente riferibile a un *Tutti*. La poetica dell'autore è costantemente indirizzata al dialogo tra gli esseri umani, benché questo si fondi sulla commistione tra ciò che viene detto e ciò che viene taciuto: «C'è, in altre parole, un tabù linguistico proprio alla poesia e soltanto a essa, che vale non soltanto per il suo lessico, ma anche per categorie come sintassi, ritmo o fonazione; dal non-detto esce qualcosa di comprensibile; la poesia conosce l'*argumentum e silentio*»⁴⁶.

Celan intende attribuire alla scrittura poetica un impeto, un gesto, che anche se non potrà essere sufficiente a cambiare la storia, potrà almeno offrire un'alternativa. Questo suo intento risente dell'influenza della tradizione ebraica biblica e cabalistica, specialmente della mistica di Isaac Luria, che l'autore ebreo ebbe modo di apprendere attraverso la lettura dei testi di Gershom Scholem⁴⁷: l'idea di una scrittura che possa ricostituire i frammenti dispersi dalla distruzione storica rimanda, infatti, al concetto luriano di *tikkun*, ossia la rottura dei vasi delle *sefirot*. Con questo termine si indica tutto ciò che era uscito da Dio nell'atto della creazione: quando Dio si espanse e col suo soffio si divise, ordinandosi in una serie di vasi destinati a contenere la creazione stessa. Secondo Isaac Luria i vasi si ruppero a causa della mancanza di armonia tra l'elemento maschile e quello femminile e tutta quell'energia contenuta al loro interno si espanse caoticamente, dando origine al caos primordiale. A causa di quella rottura, tutto, in qualche modo, è rimasto macchiato, spezzato, incompiuto. Dio avrebbe fatto sì che fosse l'uomo a rimediare a quel caos, così creò Adamo. Analogamente, Celan pensa di poter raccogliere i cocci del passato attraverso la poesia e di recuperare quanto perduto a causa della Storia delineando i principi di un nuovo linguaggio. La sua è una poesia fatta di frammenti, sostantivi e aggettivi composti, termini polisemici, analogie simbolistiche. Una lingua franta, espressa in poche sillabe e incerti balbettii. Come se la sottrazione (che è differente dall'assenza) possa essere agli occhi di Celan condizione necessaria affinché si mantenga il ricordo di ciò che è stato. Solo il silenzio può condurre alla parola.

Il linguaggio è memoria e pertanto registra tutto quanto viene detto. Dopo aver attraversato le tenebre di morte della guerra e del genocidio, ci si chiedeva come il linguaggio avrebbe potuto raccontare gli eventi: il potere comunicativo della parola era entrato in profonda crisi. Theodor W. Adorno aveva espresso il proprio parere come una sentenza che avrebbe costituito una pietra miliare nel dibattito filosofico tedesco rispetto alla questione della rappresentabilità della Shoah. Decretava, infatti, così: «La critica della cultura si trova dinanzi all'ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie. Scrivere una poesia dopo Auschwitz è

⁴⁶ ID., *Microfili*, trad. di D. Borso, Rovereto, Zandonai, 2010, p. 147.

⁴⁷ G. SCHOLEM, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, trad. it. di A. Solmi, Torino, Einaudi, 2001, pp. 142-149.

barbaro e ciò avvelena anche la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie»⁴⁸. All'epoca Adorno non aveva ancora letto le poesie di Celan, ma quest'ultimo non tardò ad elaborare una prima risposta alla tesi adorniana concretizzandola in *Conversazione nella montagna*. A voler essere precisi, il testo fu un espediente cui Celan preferì ricorrere per evitare l'incontro dal vivo con Adorno. Peter Szondi aveva orchestrato, infatti, un incontro tra i due che sarebbe dovuto avvenire nell'estate del 1959 a Sils-Maria, in Engadina. In quello stesso luogo avevano soggiornato Proust, Nietzsche, Rilke, Hesse e lo stesso Adorno. Celan giunse in quel luogo carico di memorie letterarie all'inizio di luglio. Adorno avrebbe dovuto raggiungerlo alla fine del mese. Ma quello fu un incontro mancato: il 23 luglio, Celan decise di lasciare la Svizzera per ritornare in Francia. Egli preferì rispondere alla tesi di Adorno non incontrandolo di persona, temendo che un gesto simile potesse essere scambiato per una forma di accoglimento, ma mantenendosi sul terreno che gli era più proprio: la parola poetica. Adorno era ebreo come Celan, anche se solo dalla parte paterna. Questo aspetto, che potrebbe essere scambiato come un elemento di potenziale avvicinamento tra i due, fu forse quello decisivo per l'allontanamento volontario da parte del poeta. Il filosofo, infatti, aveva nei confronti dell'ebraismo una posizione molto diversa da quella di Celan: basti pensare che non conosceva l'ebraico. Successivamente, Adorno e Celan ebbero modo di incontrarsi in qualche occasione e non mancarono scambi epistolari in cui si evincono un Celan speranzoso di far recuperare al filosofo il suo stato di *atavismo* e un Adorno che, invece, pare irremovibile nella sua posizione. Resosi conto che non ci sarebbe stata alcuna revisione della sentenza del 1951 e stancatosi dell'atteggiamento elusivo da parte di Adorno, Celan comincia ad allontanarsi dal filosofo, riferendosi a lui con l'appellativo di *Professore*, per marcarne il distacco. In realtà, negli anni successivi, Adorno avrebbe apportato delle modifiche alla propria tesi, riconoscendo di essere stato troppo severo. Così Paola Gnani spiega quanto stava avvenendo:

in *Critica della cultura e società* [Adorno] aveva voluto stigmatizzare soprattutto la vacuità di una certa cultura postbellica che, invece di assimilare il ricordo dell'orrore fin nelle proprie più intime fibre, aveva preferito rimuoverlo. Raccontò di avere scritto il saggio come reazione alle impressioni negative provate al suo ritorno in Germania, nel 1949, quando aveva avuto la sensazione di essere piombato in un campo di macerie non solo materiali, ma anche spirituali. La tesi di *Critica della cultura e società*, quindi, era stata concepita come denuncia e monito, per ricordare che qualunque forma d'arte che non si misurasse con i crimini nazisti era da considerare spazzatura⁴⁹.

⁴⁸ T.W. ADORNO, *Critica della cultura e società*, trad. it. di C. Mainoldi, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 22.

⁴⁹ P. GNANI, *Tra pietre e stelle. Paul Celan e la tesi adorniana sulla poesia dopo Auschwitz, in Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media. 2007-2014*, a cura di D. D'Eredità, C. Miglio, F. Zimarri, Atti del Convegno, Roma, 27-28 gennaio 2014, Roma, Sapienza Università Editrice, 2015, p. 128.

Ufficialmente, Adorno riconobbe erronea la propria sentenza con la pubblicazione nel 1966 della *Dialettica* in cui dichiarava: «Il dolore incessante ha altrettanto diritto di esprimersi quanto il martirizzato di urlare; perciò forse è sbagliato aver detto che dopo Auschwitz non si può più scrivere una poesia»⁵⁰. Nonostante gli anni della malattia, Celan seguì con entusiasmo le modifiche che Adorno stava lentamente e pubblicamente apportando alla sentenza contro cui il poeta aveva combattuto fin dal principio. In seguito al riavvicinamento tra i due, a Celan non era rimasto che sperare di ottenere da parte del filosofo un'approvazione ufficiale del valore della propria poesia. Quando Adorno era già morto, Gretel Adorno e Rolf Tiedemann avrebbero trovato, mentre predisponavano per la stampa la *Teoria estetica*, del materiale lasciato dal filosofo in cui erano presenti annotazioni sulla poesia celaniana:

Nel più significativo rappresentante della poesia ermetica della lirica tedesca contemporanea, Paul Celan, il contenuto dell'esperienza dell'ermetismo si è capovolto. Questa lirica è compenetrata dalla vergogna dell'arte al cospetto del dolore che si sottrae sia all'esperienza, sia alla sublimazione. Le poesie di Celan vogliono dire col silenzio l'estremo orrore. [...] Esse imitano una lingua al di sotto di quella impotente degli uomini, anzi di ogni lingua organica, imitano la lingua morta della pietra e della stella. [...] L'infinita discrezione con cui procede il radicalismo di Celan è un accrescitivo della sua forza. La lingua di ciò che è privo di vita diventa l'ultima consolazione sulla morte che ha perduto ogni senso. Non soltanto si può seguire il passaggio all'anorganico attenendosi ai temi; nelle creazioni chiuse si può ricostruire la via che va dall'orrore all'ammutolire⁵¹.

Più che una semplice approvazione, queste parole avrebbero finalmente soddisfatto le aspettative di un Celan desideroso di sentirsi apprezzato da Adorno. Celan, tuttavia, aveva già lasciato questa terra e non poté godere di una soddisfazione simile. Adorno era morto d'infarto nel 1969. Il poeta, invece, si sarebbe tolto la vita gettandosi nella Senna il 20 aprile dell'anno successivo, saltando da un ponte a lui familiare perché aveva già tradotto in tedesco *Le pont Mirabeau* di Apollinaire. Lo stesso trampolino da cui «egli andò a schiantarsi contro la vita, reso alato dalle ferite del ponte Mirabeau»⁵².

⁵⁰ T.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, a cura di C. Donolo, Torino, Einaudi, 1970, p. 327.

⁵¹ ID., *Teoria estetica*, a cura di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1975, p. 538.

⁵² P. CELAN, *Poesie*, cit., p. 497.

ABSTRACT

One could go so far as to say that the *h* is nothing other than the spirit of every letter: there is no sound that is not born and dies in aspiration, which is why it seems so closely related to the very act of breathing. A poet who had removed it from his name, Paul Celan, recognised poetry as «the trace that our breath leaves in the tongue». A Romanian of Jewish origin, Celan must have been very familiar with the *Kabbalah* and the account of creation. According to Jewish mysticism, God created the world by holding his breath, through the act of *tzimtzum*, which means, precisely, retreating, contracting. For all intents and purposes, this was a pause (or reversal) of the breath that refers to another aspect of Jewish culture: the turning of the breath. This expression indicates, in liturgical practice, «the pause of the text and of the recitation aloud (cantillation) between one verse and another of the Bible». It is the same title that Celan chose for his 1967 collection of poems (*Atemwende*) and fully renders the idea of the silent act of inhalation that is necessary and precedes the subsequent act of exhalation, through which speech can be produced.

KEYWORDS

Atemwende; Bible; breath; Paul Celan; poetry.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Valeria Iannaccone studied Modern Literature at the University of Naples Federico II. She graduated with a thesis in Comparative Literature entitled *I suoni senza più suono. L'aleph e l'acca nei versi di Paul Celan e Giorgio Caproni*. She is currently studying Modern Philology at the same university.