

# Il tempo degli altri

a cura di

Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti





Collana Studi e Ricerche 73

STUDI UMANISTICI  
Serie Interculturale

# Il tempo degli altri

*a cura di*

*Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE  
2018

Copyright © 2018

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-099-6

Pubblicato a dicembre 2018



Quest'opera è distribuita  
con licenza Creative Commons 3.0  
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: Ariela Böhm, *Il tempo degli altri* (2016).

# Dal tempo-altro al tempo-proprio. Statica, dinamica, erotica

*Camilla Miglio*

«agisci in modo che gli angeli abbiano da fare»

(FRANZ KAFKA)<sup>1</sup>

*ad impossibilia nemo tenetur*

Questo saggio affronta il 'tempo degli altri' – oggetto di studio del nostro seminario – nella particolare accezione di 'tempo-altro', cercando di far luce su una idea novecentesca, per cui pensare il tempo significa individuare un luogo di discontinuità e di *impossibilia*. Luogo e tempo impossibili sono proprio per questo considerati strategie di sopravvivenza in un oggi invivibile. Il tempo-altro rimanda all'evenienza di uno spazio-altro, da declinare in forme di utopia o atopia. Queste categorie si caricano di una valenza rivoluzionaria, o almeno libertaria, nei tempi bui dell'umanità. L'avvento del tempo-altro è sospeso in una polarità costante tra distruzione e salvezza, *thanatos* ed eros.

Si propone un percorso attraverso le cesure del novecento, esaminando alcune configurazioni della discontinuità in Walter Benjamin e Paul Klee, Rainer Maria Rilke e Pablo Picasso, le atopie anarchiche di Kropotkin e Landauer riprese da Paul Celan, le utopie di Ingeborg Bachmann ed Ernst Bloch. Si cerca una risposta alla questione, nel corso del secolo sempre più stringente, se sia possibile opporsi ai tempi bui della distruzione e del totalitarismo, e poi della stagione post-traumatica, con i mezzi di un'alterità dirompente, dell'interruzione della continuità, in una parola: della rivoluzione intesa come avvento del tempo-altro. O se invece, alla luce degli esiti di fine secolo, le immagini proposte dall'arte del novecento nelle figure della precarietà e del

---

<sup>1</sup> Citato da Walter Benjamin in una lettera a Gerschom Scholem, in Benjamin: 1997, 242.

‘salto’ libertario non abbiano reso evidente, in effetti, un limite nella trasformabilità delle immagini e delle pratiche artistiche in *praxis* politica, esibendo le contraddizioni già mostrate in pieno dalla dialettica dell’Illuminismo e della rivoluzione francese, amplificate dal trauma provocato dall’orrore concentrazionario.

Si segue quindi un tragitto che esplora le figure del tempo-altro per ipotizzare, in una palinodia finale, una prassi del tempo-proprio, facendo riferimento all’idea di *vita activa* di Hannah Arendt e agli esiti estremi della ricerca poetica rilkiana, nelle ultime due *Elegie Duinesi* (IX, X).

## 1. Statica (tra le due guerre)

Walter Benjamin nel 1923 commenta un dipinto di Paul Klee del 1920, intitolato *Angelus Novus*, reso forse celebre dal filosofo, ma – vedremo – non unico angelo nella produzione dell’artista. Qui di seguito il passo di Benjamin nella traduzione di Michele Ranchetti e Gianfranco Bonola:

C’è un quadro di Klee che si chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L’angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, *egli* vede un’unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi.

L’immagine, apparentemente dinamica, illustra una circostanza di stallo, dispiega una statica dell’angoscia. L’angelo sembra in procinto di allontanarsi; ma del quadro colpisce, in effetti, la fissità illustrata metonimicamente dai grandi occhi spalancati e strabici, nel loro sguardo senza direzione. Le ali distese non mimano il volo, quanto piuttosto una paralisi. La stessa tempesta è impigliata nelle ali, e sospinge l’angelo come un blocco inerte.

Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l’angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine cresce davanti a lui fino al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è *questa* bufera (BENJAMIN: 1997, 36-37)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Per vedere l’illustrazione cfr. Paul Klee *Angelus Novus* 1920 <http://commons>.



È la violenza a costringere l'angelo a quel suo moto non-proprio. Il progresso non è tanto un percorso lineare (in orizzontale), quanto invece un accumulo (in verticale) di detriti e macerie. Conoscendo la propensione di Klee per le immagini in equilibrio<sup>3</sup>, la figura dell'angelo dalle ali congestionate dal vento della storia è perfettamente bilanciata con la storia stessa, che accumula macerie su macerie. Il risultato è appunto una statica, una mancanza di moto reale. Il movimento è negli occhi e dell'osservatore, che coglie *das Unterdrückte in der Geschichte* «ciò che della storia è stato oppresso», traducono Ranchetti-Bonola (BENJAMIN: 1997, 52-53), ma potremmo anche dire: soppresso.

La condizione dell'angelo presenta singolari analogie con quella descritta da Franz Kafka nel racconto *Il cacciatore Gracco* (1917). Non si tratta di un angelo, ma di un uomo non più vivo, anzi: non ancora morto. Egli indugia, come gli angeli, e come i *daimones* greci, in una posizione mediana tra terreno e ultraterreno, fuori dallo scorrere del tempo<sup>4</sup>. È effettivamente morto, ma la barca che dovrebbe trasportarlo nell'Ade ha smarrito la sua rotta, e lo trascina di porto in porto. «Sono qui, altro non so, altro non posso fare. La mia barca è senza timone, naviga spinta dal vento che soffia laggiù nelle infime regioni della morte» (KAFKA: 1976, p. 308).

Come l'angelo di Klee e di Benjamin, il cacciatore è sospinto dal vento in direzione opposta a quella desiderata, in questo caso la morte. La morte non è intesa come distruzione, ma anzi come compimento; meta di ogni traiettoria lineare e conseguente nella vita umana. La situazione del cacciatore è invece fissa in uno stallo logico. Lo sguardo è puntato sul passato e sul presente, che hanno perso ogni senso (secondo un'accezione insieme metaforica e concreta); e il futuro è sottratto a visione e volontà, direzione e significazione, proprio perché non è più ricostruibile alcun tracciato conseguente e lineare. Raccontando di sé a chi lo incontra lungo il suo vagare per acque incerte, il cacciatore cerca di dare una svolta alla sua rotta, cercando nella parola un timone; nella segreta speranza che sul passato si possa agire, ri-costruendolo in una narrazione; spezzandone la catena causale con l'aiuto della propria stessa voce rivolta a un altro, interlocutore in ascolto. La scena narrata da Kafka, letta con occhi benjaminiani, può dunque suggerire una do-

---

wikimedia.org/wiki/File:Klee,\_Angelus\_novus.png

<sup>3</sup> Si pensi alle sue lezioni del 1921-22 al Bauhaus (KLEE: 2009).

<sup>4</sup> Cito qui per esempio, ma dovremo tornarci, il dialogo tra Diotima e Platone su *Eros* come *daimon*, nella traduzione di Francesco Acri: «Un gran Demone, o Socrate: perché chi ha del Demone è fra Dio e l'uomo» (PLATONE: 2008, 422).

manda paradossale: sul passato si può forse agire, trasformandolo? E questa trasformazione, che è rilettura profonda, ri-costruzione messianica, potrà forse incidere sul futuro creando un tempo-altro? È questa la 'statica', in senso fisico: la scena narrata è un fermo immagine, «un presente che non è passaggio, ma nel quale il tempo è in equilibrio ed è giunto a un arresto. Questo concetto definisce appunto *quel* presente in cui egli, per quanto lo riguarda, scrive storia» (BENJAMIN: 1997, 51). Si verifica una *Dialektik im Stillstand* («dialettica immobile», letteralmente: in stallo) che rompe il *continuum* del pensiero storico:

La storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è costituito dal tempo omogeneo e vuoto, ma da quello riempito dall'adesso [...]. La consapevolezza di scardinare il *continuum* della storia è propria delle classi rivoluzionarie nell'attimo della loro azione. (BENJAMIN: 1997, 47).

Il tempo-altro è dunque al di fuori del progresso, e il progresso a sua volta non è che accumulazione di macerie. Il pensiero rivoluzionario di Benjamin non si volge al sogno di magnifiche sorti e progressive, ma al ripensamento etico-estetico (nel suo apparire sempre e comunque in una forma, in un'immagine dialettica) di ciò che del passato è rimasto sepolto, non riconosciuto. Questo fatto epifanico è di per sé un gesto di rivolta contro la teleologia («che tutto continui così, *questa* è la catastrofe» BENJAMIN: 1997, 246).

Paradossalmente ci troviamo in una situazione di stasi che reinterpreta il passato in una dimensione-oltre, in «costellazioni» (v. p. es. BENJAMIN: 1997, 244). Come tutte le costellazioni, i punti da illuminare in un disegno si manifestano sì in un «*adesso* puntuale e momentaneo» – in una *Jetztzeit* direbbe Benjamin – ma solo come epifania di un tempo totalmente altro. Sono «immagini dialettiche» che nulla hanno a che fare con la dialettica hegeliana del progressivo farsi di tesi antitesi e superamento (*Aufhebung*) lineare<sup>5</sup>.

Il momento rivoluzionario e resistenziale nasce dal puntuale apparire (come le costellazioni nel cielo) della *unterdrückte Vergangenheit*.

<sup>5</sup> «Solo il Messia stesso compie tutto l'accadere storico e precisamente nel senso che egli soltanto redime, compie e crea la relazione fra questo e il messianico stesso. Perciò nulla di storico può voler porsi da se stesso in relazione al messianico. Perciò il regno di Dio non è il *telos* della *dynamis* storica; esso non può essere posto come meta. Da un punto di vista storico esso non è il *telos* ma la fine. Perciò l'ordine del profano non può essere costruito guardando all'idea del regno di Dio, perciò la teocrazia non ha alcun senso politico, ma unicamente un senso religioso.» (*Frammento teologico-politico* scritto intorno al 1920, in BENJAMIN: 1997, 254).

L'evidenza improvvisa del disastro, delle sue macerie, può assumere dunque una funzione emancipatoria. Solo la discontinuità offre una *chance* a chi ha deciso di resistere al vento continuo e persistente della storia. Ma per l'*Angelus Novus* di Klee, come per il *Cacciatore Gracco* di Kafka, il momento epifanico non si dà all'evidenza, bensì si cita come possibile. Essi mancano del «principio speranza». O nelle parole di Kafka: «di speranza ce n'è, infinita, ma non per noi» (BROD: 1983, 71).

Il tempo-altro che possiamo rilevare in Benjamin e in Kafka è segnato dunque da cesure che possiamo designare come soglie, perché segnano un limite, ma invitano anche all'attraversamento, o con termine di Ernst Bloch, all'«oltrepassamento» (cfr. *infra*). E in effetti, la colpa dei molti protagonisti kafkiani sta proprio nel non percepire questa soglia. L'angelo di Klee è, di per sé, soglia mobile, eppure bloccata in se stessa (dialettica immobile), e così il cacciatore.

Sempre al giro d'anni in cui operano Kafka e Klee appartiene una figurazione di accesso a un tempo-altro offerta dalle *Elegie duinesi* (1924; cit. RILKE: 2006) di Rainer Maria Rilke: Essa è luogo e tempo di esseri precari, sul ciglio della dispersione e della fine, perché, a differenza «degli uccelli migratori», noi «non siamo unanimi» (RILKE: 2006, 27, *IV Elegia*):

[...] Non giungono sempre gli amanti  
 ai confini l'uno dell'altro, mentre  
 si erano promessi pianure, caccia e patria.  
     Per il disegno di un istante, là  
 Si prepara un fondo contrario, a fatica,  
 perché noi lo vediamo; si è molto chiari, infatti,  
 con noi. Non conosciamo il contorno  
 del sentire; soltanto ciò che da fuori lo forma.

*Der Kontur des Fühlens* («il contorno del sentire»), la sua figura e sagoma esterna, precaria, meta cui tendiamo nell'amore, è *eines Augenblickes Zeichnung* («disegno di un istante») che l'acrobazia del cuore ci fa inseguire nel vano tentativo di fissarla più del consentito attimo, *nell'adesso* precario ma in grado di farci balzare altrove e nell'altro-quando.

Esseri dell'alterità sono i girovaghi artisti. Lo sapeva bene Pablo Picasso, già nel 1905 con i suoi saltimbanchi e acrobati, di cui la *V Elegia* (RILKE: 2006, 33) offre una specie di commento efrastico<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Per accedere all'immagine cfr. Pablo Picasso, *Acrobata e giovane equilibrista*, 1905  
<http://www.pablopicasso.org/young-acrobat-on-a-ball.jsp#prettyPhoto>

Chi però *sono*, dimmi, i girovaghi, questi anche un poco  
più fuggitivi di noi, che un mai contento  
volere torce, urgente da presto,  
per amore *di chi, di chi?* Anzi li torce,  
li piega, li attorciglia, li agita,  
li getta e li riafferra; come da aria  
oleata, più levigata, giù vengono  
sul tappeto consunto dal loro  
eterno rimbalzo; questo perduto  
tappeto nel cosmo.

La loro è un'arte della statica, del bilanciamento tra movimenti. Per questo, tra gli umani, i saltimbanchi sono i più vicini agli angeli (ma non altrettanto terribili), e ai *daimones*.

I saltimbanchi con estrema fatica e dolore danno corpo a figure acrobatiche, sul margine della fatica mortale. Condividono con gli amanti la medesima ricerca di equilibrio, che corrisponde col varcare la soglia del «*mühsamen Nirgends*» («faticoso non-dove», che è luogo del tempo-altro; RILKE: 2006, 37):

[...]  
E d'improvviso questo faticoso non-dove, d'improvviso  
In non dicibile momento, dove il puro troppo poco  
In modo incomprensibile si muta – , salta  
In quel troppo, vuoto. Dove  
Il canto di molte cifre  
Non dà resto di numeri.  
[...]

In *Ritratto dell'artista da saltimbanco* Jean Starobinski fornisce indicazioni preziose per il nostro ragionamento: «i clown e gli Arlecchini di Picasso – scrive – non hanno perduto il legame originario con il regno della morte» (STAROBINSKI: 1984, 142). E Rilke dispiega a sua volta un mondo tra cielo e terra in cui abitano i suoi saltimbanchi, tra vita e morte, più vicino alla morte che alla vita. Il passaggio tra i mondi, tra i regni, si deve al loro essere agili, capaci di liberarsi dal giogo della gravità. Vale per gli acrobati come per gli amanti.

[...]  
Angelo!: ci fosse un luogo, che non sappiamo, e ivi,  
sul tappeto indicibile, mostrassero gli amanti che *qui*  
mai possono riuscire le loro

audaci alte figure dello slancio del cuore,  
 le loro torri di piacere, le loro  
 scale, da tanto, dove suolo non era, poggiate  
 solo le une alle altre, tremanti, - e *riuscissero*,  
 davanti a chi attorno li guarda, gli innumerevoli taciti morti:  
 [...]

L'Arte acrobatica funziona pertanto da anticipazione allegorica dell'altro, estremo passare-oltre, in un tempo-luogo utopico, o sarebbe meglio dire atopico.

Ancora Starobinski:

[nell'opera di Apollinaire e Picasso, ma potremmo aggiungere, nella *V Elegia* di Rilke *n.d.A.*] ogni cosa rievoca la misteriosa circolazione fra differenti livelli dell'esistenza, l'attraversamento di soglie proibite, il superamento dei limiti, il contatto che si stabilisce tra i contrari. [...]  
 L'acrobazia antica era spesso legata alle cerimonie funebri: il balzo dell'acrobata, l'abilità del contorsionista, hanno la funzione di tener lontana la morte mimando il momento sorgivo della vita (STAROBINSKI: 1984, 139).

E così non è nel *qui* storico che possono *riuscire*, ma solo «davanti agli innumerevoli morti», nella sospensione del tempo. Con le parole di Banville a proposito dei circensi, citato da Starobinski: «Tra l'aggettivo 'possibile' e l'aggettivo 'impossibile', il mimo ha operato la sua scelta; ha scelto l'aggettivo 'impossibile'. Ed è appunto l'impossibile che egli vive, è l'impossibile che fa» (STAROBINSKI: 1984, 136).

Questa della *V Elegia* non è tuttavia l'ultima parola di Rilke sul tempo altro. La *IX* e *X Elegia*, si vedrà più avanti, propongono una figurazione del qui, del tempo nostro, del tempo della vita, affidandola agli amanti.

## 2. Dinamica (dopo le guerre)

Tra le riflessioni e le immagini che abbiamo seguito fino a questo punto e quelle che seguiranno si apre una faglia storica traumatica, presagita e vissuta, ma non fino in fondo, dai pensatori e poeti chiamati in causa (Benjamin, Klee, Kafka, Rilke, Picasso). La cesura della seconda guerra mondiale rende problematico pensare ogni equilibrio (pur precario, acrobatico, puntuale), che possa dare contorno e forma, accessibilità (sia pure estetica) al tempo e allo spazio-altro. È quanto Paul Celan chiamava «l'Accaduto», e che i libri di storia definiscono Olocausto, *Shoah*, distruzione dell'umano nei campi di concentramen-

to, morte industriale prodotta con mezzi burocratici, nella totale deresponsabilizzazione del singolo.

Come ricostruire la possibilità di un pensiero che rompa la paura, apra il progetto, restituisca all'uomo la possibilità di un tempo altro dopo «l'accaduto»?

Interroghiamo una serie di testi scritti tra la fine degli anni cinquanta e gli anni sessanta, e che in lingua tedesca, costruendo *ex novo* proprio la lingua degli assassini, rimodellandola in un paradossale piano di redenzione che passa per la lingua e per la poesia, rilanciano la possibilità di accedere al tempo-altro. Per visualizzarne la prospettiva possiamo ancora attingere al grande archivio d'immagini lasciato alla nostra consultazione da Paul Klee. Si diceva all'inizio – *Angelus novus* non è l'unica creatura angelica di Klee, che ha dato vita anche a un'altra serie di angeli, meno nota, meno appariscente. Si tratta di serigrafie e disegni in bianco e nero. Tratti sottili seguono il contorno di forme angeliche molto rarefatte e quasi astratte. Di queste fa parte l'*Angelo pieno di speranza*, del 1939. Con lucidità Klee alla vigilia della seconda guerra mondiale vede quanto gli avviene intorno, e sente tutto il peso della storia che non è neanche maceria accumulata ai piedi dell'angelo, quanto invece peso, che si abbatte sulle sue ali, deformandole, entrando tra le pieghe, molto più gravemente che nel 1920. Klee disegna angeli sognatori, musici, o pieni di speranza – e proprio per questa loro natura-altra più gravemente piegati, deformati dal peso della storia. Animato dalla vena pedagogica che mai l'abbandonò, Klee disegna i suoi angeli filiformi e deformati. Essi, affiancati da marionette piene di grazia (come le avrebbe pensate Kleist), invitano chi li osserva a un percorso per imparare quella che Kropotkin chiamerà «speranza assurda» (cfr. *infra*)<sup>7</sup>.

Al 1959 risale la pubblicazione di un'opera di grande impatto sul pensiero utopico e rivoluzionario degli anni sessanta. Si tratta della ponderosa opera-mondo di Ernst Bloch, *Il principio Speranza*, scritto negli Stati Uniti dopo l'emigrazione in seguito alle leggi razziali in Germania, e per tutto il periodo della seconda guerra mondiale fra il 1938 e il 1947, riveduto e pubblicato a più riprese nel 1953 e nel 1959. La *Premessa all'edizione del 1959* ci porta in *medias res* e ci orienta sul punto di vista di chi pensa il proprio tempo 'dopo le guerre', dopo la stagione

<sup>7</sup> Per accedere alle immagini cfr. Paul Klee, *Marionette*, 1936.  
<https://www.flickr.com/photos/40015199@N08/sets/72157622672993283/>  
 E Paul Klee *Engel voller Hoffnung* 1939.  
[http://www.kunstkopie.de/kunst/paul\\_klee\\_11025/engel\\_voller\\_hoffnung\\_pk\\_2014\\_hi.jpg](http://www.kunstkopie.de/kunst/paul_klee_11025/engel_voller_hoffnung_pk_2014_hi.jpg)



della paura, va in cerca di «un sentimento più degno» (BLOCH 2005, 5). Bloch pone un'esigenza pedagogica. Una necessità che impone di risilabare la lingua, ma anche il sentire, per «imparare a sperare, [... che è] superiore all'avere paura»:

L'affetto dello sperare si espande, allarga gli uomini invece di restringerli, non si sazia mai di sapere che cosa internamente li fa tendere a uno scopo e che cosa all'esterno può essere loro alleato (BLOCH 2005, 5).

Il lavoro è dunque quello di gettarsi attivamente nel nuovo. Bloch introduce un nuovo elemento nella teoria degli affetti. Il tempo del dopoguerra esige un'affettività diversa:

Il lavoro di quest'affetto vuole persone che si gettino attivamente nel nuovo che si va formando e cui essi stessi appartengono. Non tollera una vita da cani, che si senta solo passivamente gettata in un'esistenza, non capita nei suoi intenti o addirittura riconosciuta per miserabile. Il lavoro contro la paura della vita e le mene del terrore è lavoro contro coloro che impauriscono e terrorizzano, in gran parte additabilissimi, e cerca nel mondo stesso quel che può aiutare il mondo; e lo si può trovare (BLOCH: 2005, 5-6).

Si attiva una dinamica affettiva della volontà, anche e soprattutto *contro ogni evidenza*.

Bloch però avverte che se «passare è sempre un oltre-passare», non va mai perso il contatto con la realtà dell'oggi, che significherebbe semplicemente uno scantonare: «Perciò un vero oltrepassamento non va mai a finire nel vuoto pneumatico di un davanti-a-noi, dedito solo a descrizioni ed esaltazioni astratte» (BLOCH: 2005, 6).

Bloch stesso percepisce un pericolo: l'astrazione. E l'alienazione che ne segue, la pericolosa inefficacia di un'arte che si chiama fuori credendo di rompere la cappa del dentro.

I paragrafi che seguono illustrano due modelli di azione libertaria, intesa come ricerca di discontinuità. Tentativi grandiosi che recuperano in sé il pensiero del novecento e le sue ferite insanabili, che tentano la via del salto. Con esiti tragici forse inevitabili.

Si tratta di due poeti molto vicini, anche nella traiettoria esistenziale, poetica, sentimentale: Paul Celan e Ingeborg Bachmann. Del 1958 è il discorso di ringraziamento di Paul Celan per il premio *Città di Brema* (CELAN: 1993, 34-36). Una delle prime formulazioni della sua poetica, che mettono subito a fuoco la triade fondamentale: spazio-altro

(della terra di origine, scomparsa per sempre); tempo (da redimere) attraverso la lingua (da ricostruire). Del 1960 è la seconda, importante dichiarazione di poetica, il discorso pronunciato da Paul Celan a Darmstadt in occasione del conferimento del Premio Büchner, noto come *Il Meridiano* (CELAN: 1993, 3-22). Del 1959 sono le *Lezioni di poetica* tenute all'Università di Francoforte da Ingeborg Bachmann, pubblicate in Italia (per strana coincidenza nello stesso anno delle prose di poetica di Celan) sotto il titolo *Letteratura come utopia* (BACHMANN: 1993). Osserveremo come le istanze osservate nella 'statica' e nella 'dinamica' del tempo-altro si riconfigurino in una paradossale 'erotica'. Nel tempo buio della morte di ogni dio, l'angelo si muta in *daimon*, a metà tra vita e morte, suggerendo una possibilità di far 'essere' il tempo, fermandolo tra due intervalli (ritmici) sotto il segno di *Eros*.

### 3. Erotica (perché il tempo-altro sia)

Gli esempi di Celan e Bachmann, secondo modalità diverse, portano alle estreme conseguenze, anche politiche, alcuni elementi delle poetiche dello spazio e del tempo altro già osservate in Kafka e nel Rilke delle *Elegie IV e V*.

La fune su cui incedono, quasi acrobati dell'impossibile, è tesa tra amore e morte, e in entrambi i casi essi consumano una rivolta contro lo spazio e il tempo del *qui*, «alla luce dell'utopia» (CELAN: 1993, 20).

Paul Celan nel *Discorso di Brema* osserva:

La poesia ... può essere un messaggio in 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, forse (CELAN: 1993, 35).

Cosa vuol dire attraversare il tempo come fosse un mare cui affidiamo un messaggio in bottiglia, nella speranza folle che raggiunga lo *Herzland*, la terra che è cuore, la terra-cuore?

La risposta è già nel discorso pronunciato da Celan due anni dopo, nel 1960, nel *Meridiano*. Il *Meridiano* esprime una poetica e nello stesso tempo è una prosa poetica. Caratteristica, questa del wittgensteiniano gesto del mostrare [*zeigen*]<sup>8</sup> più che del dire, che resta a connotare ogni scritto e forse ogni gesto di Paul Celan. Lanciare una bottiglia nel

<sup>8</sup> Cfr. WITTGENSTEIN: 1967, 22.



mare è gesto assurdo e disperato, ma anche aggressivo nei confronti del principio di causalità. La centralità del gesto, fondata filosoficamente da Ludwig Wittgenstein ma ripercorribile letterariamente almeno a partire da Heinrich von Kleist e da Georg Büchner, va a incontrare la profonda ispirazione politica di Celan. La sua poetica dell' «incontro» [*Begegnung*] con l'altro, anche «totalmente altro» [*ganz andere*] può declinarsi anche come una ricerca di risposdenze tra spazio-tempi lontani e improvvisamente connessi – proprio come nella *Jetztzeit* benjaminiana.

Celan aveva esperito tempeste d'acciaio ben poco trasfigurabili letterariamente: le invasioni e persecuzioni naziste, la delusione e la fuga di fronte all'avanzare dell'Armata Rossa e la spartizione ovvero sparizione della sua terra, la Bucovina, tra Romania e Ucraina. In pochi mesi aveva sperimentato la libera primavera surrealista della Bucarest dell'immediato dopoguerra e il successivo calare della cappa di un regime più che staliniano. Aveva toccato con mano, fuggendo a Occidente, la falsa buona coscienza delle democrazie occidentali a Vienna e in Germania. Non si era neppure nascosto le difficoltà della Francia che aveva nel 1958 incoronato re laico il generale De Gaulle. Avrebbe, nel 1968-69, riconosciuto nel movimento studentesco, che sulle prime gli aveva suscitato tante speranze, una deriva autoritaria da «Linksnibelungen»<sup>9</sup>. La sua ispirazione politica ed etica, che diventa una pratica poetica, resta fedele a un'idea libertaria che si nutre delle letture giovanili, soprattutto di Petr Kropotkin e Gustav Landauer. Entrambi vengono chiamati in causa in un passaggio chiave del *Meridian*, in cui Celan presenta se stesso come «uno che si è nutrito anche degli scritti di Petr Kropotkin e Gustav Landauer»<sup>10</sup>. Per Celan il socialismo libertario d'impronta anarchica e comunitaria è un orizzonte, mai realizzabile ma per questo efficace, di resistenza contro le ipocrisie dell'Occidente e contro l'autoritarismo post-stalinista a Est, oltre la cortina di ferro<sup>11</sup>.

Questa prosa, possiamo dire, è libertaria nella forma. È attraversata da fratture e silenzi secondo un disegno che risponde, lo vedremo e su questo cercheremo di far luce, a una figura di pensiero che rompe le catene causali: apre nelle «topie» (Landauer) i luoghi di incidenza delle «utopie». *Topie*, nel neologismo di Landauer, intese come condizioni della realtà stabilizzata nelle condizioni storiche date; utopie in-

---

<sup>9</sup> «Nibelunghi di sinistra», cfr. CELAN: 2001, 125.

<sup>10</sup> CELAN: 1993, 3-22: 11.

<sup>11</sup> Ne ho scritto più diffusamente in Miglio 2011.

tese come fattori di permanente mobilitazione «in avanti» della realtà e della storia. Utopie, con Kropotkin, intese come forze tese a costruire un progetto *umano, singolare* e al tempo stesso *comune*, di liberazione della e dalla realtà. Il suo strumento di lotta è l'Assurdo.

Nella sua versione a stampa il *Meridian* appare scarno. Porta i segni dei tagli e della sofferta e complessa elaborazione del testo, documentata ora dall'edizione critica della *Tübinger Ausgabe*<sup>12</sup>. Ma esso appare come gesto, come allocuzione, discorso [*Rede*] pensato per essere pronunciato ad alta voce dall'autorevole tribuna del Premio Büchner del 1960. Mallarmé viene portato *ad absurdum*, fino in fondo, e per questo oltrepassato e rovesciato, a testa in giù nella precisione, nell'esattezza meccanica, ma anche nell'esplorazione di regioni oscure della poesia – come percorsi di dolore sotto la superficie levigata dei versi. L'artefatto, la *Kunst* riesce a dare al poeta della «creatura», del «dato» e delle «date», della incontrovertibile singolarità, una istanza di limitazione che gli consente di riorganizzare i propri frammenti e renderli condivisibili con altro e con altri (altro spazio, altri tempi, altre creature, scomparse e a venire).

Celan nel *Meridian* fa dunque i conti con la levigatezza del simbolismo, con l'eufonia che egli pure sentiva vivere in se stesso e respingeva come poesia inautentica. Non perché, come aveva detto Adorno, non si potesse più fare poesia dopo Auschwitz, ma perché della poesia erano radicalmente mutati i canoni etici, e dunque estetici. La nuova poesia tedesca infatti, scrive Celan,

diffida del bello, tenta di essere vera. [...]. Si tratta di un linguaggio più «grigio», un linguaggio che fra l'altro desidera vedere la propria «musicalità» situata in un luogo dove essa non ha più nulla da spartire con quella «melodiosità» che ancora andava risonando, più o meno imperturbata, assieme o accanto agli eventi più orrendi<sup>13</sup>.

Dal simbolismo, e da Valéry soprattutto, Celan accetta una lezione fatta di esercizi di precisione. La poesia diventa uno strumento di misurazione. Il suo linguaggio «non trasfigura, non 'poetizza', esso nomina e instaura, cerca di delimitare il campo del possibile e del dato»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> CELAN: 1999, d'ora in poi TCAM.

<sup>13</sup> GW III, p. 167, trad. it. *Risposta a un questionario della libreria Flinker*, in CELAN: 1993, 36.

<sup>14</sup> CELAN: 1993, 37-38.

Quello che gli interessa, tuttavia, è rompere la continuità delle poetiche tra otto e novecento. Stabilendo cesure. Tradurre per esempio Valéry e Mallarmé significa per lui stravolgerli e spezzarli, distruggendo la continuità della tradizione metrica<sup>15</sup>.

Delimitare il limite del dicibile, stabilire un confine porta però con sé anche una possibilità di trasgredirlo. Ma il salto oltreconfine non sarà logico né progressivo, sarà improvviso e assurdo. Come un salto funambolico. Già nell'Adorno che medita sull'arte nuova<sup>16</sup> è evidente e centrale l'idea dell'esercizio di agilità. Adorno insiste su un io che si dimentica di sé – ma diversamente da Adorno Celan direbbe: si dimentica di sé per ritrovarsi, alla fine, «nel vero». E infatti nel *Meridian* Celan, con uno dei suoi tipici imperativi rivolti soprattutto a se stesso, sembra dipanare un filo del pensiero adorniano, ma piegandolo a sé: «portati con l'Arte laddove sei più ristretto in te stesso. E liberati [*setzte dich frei*]»<sup>17</sup>.

Nelle note inedite su Valéry, che confluiscono a loro volta nel *Meridiano*, Celan riprende la figura, già esplorata in una lirica raccolta in *Sprachgitter* [*Grata di parole*, 1959], dell'*argumentum e silentio* (titolo della poesia dedicata proprio a René Char, e dunque con immediata colorazione politica e resistenziale), per cui a partire dal non detto diventa comprensibile ciò che viene detto. Qui l'esattezza francese pare incrociarsi con quel particolare spirito kafkiano che faceva della poesia una spedizione alla ricerca della realtà. O come scriveva Wittgenstein, un assalto al confine. C'è un passo di queste note che dà la misura precisa e terribile della possibilità paradossale di trapassare i limiti. Il passo si riferisce a *La morte di Danton* [*Dantons Tod*] di Büchner:

La poesia vede, ancora al di là della soglia del patibolo, / la possibilità  
che spaventosa «pars pro toto» / le teste si bacino nella cesta / Puoi im-  
pedire che le nostre teste si bacino sul / fondo della cesta / Camminare  
sulla testa / Cielo come abisso<sup>18</sup>

La cesta (insieme alla testa di Medusa citata nel discorso), richiama esplicitamente il mito di Perseo. «La testa di Medusa che fissa, che im-

<sup>15</sup> Ne ho scritto in MIGLIO: 2005 e 2012. Ma v. anche DI CESARE: 2003.

<sup>16</sup> ADORNO:1955, 145-171.

<sup>17</sup> *Der Meridian*, in GW III, p. 200; CELAN: 1993, 18.

<sup>18</sup> TCA M, pp. 176-177: «Sieht das Gedicht, noch über die Todesschranke hinweg, die/ Möglichkeit bestehen, daß sich furchtbares *pars pro toto* / die Köpfe in den Körben küssen Kannst du verhindern, daß unsere Köpfe sich auf / dem Boden des Korbes küssen // Auf dem Kopf gehen // Himmel als Abgrund».

prigiona l'esperienza, la limita, la pietrifica, la toglie cioè alla creaturalità [*Kreatürlichkeit*], ai suoi dati immanenti di tempo e spazio è la parola stessa in quanto concetto e sapienza tecnica»<sup>19</sup>. L'atto di pietrificazione e fissazione del dato risponde a un gesto di estrazione dalla catena temporale e causale della storia. Un fatto traumatico viene, con acrobatico capitolombolo, rovesciato in una assurda chance di affermazione del contrario, di «controparola» (*Gegenwort*, non a caso fortemente assonante con *Gegenwart* – che vuole dire 'presente'). Essa «realizza» (Kropotkin) in un presente improvviso, fissato nell'istante, l'aspetto meduseo. Solitamente associamo questo movimento di estrazione del dato storico e creaturale alla filosofia della storia, alla *Jetztzeit* di Walter Benjamin. Nel caso di Celan però un meridiano si può tracciare anche in direzione di Gustav Landauer<sup>20</sup> e del rapporto che egli instaura tra *topia*, *utopia*, storia e rivoluzione. Pensatore anarchico dotato di una potentissima visione sintetica, Landauer è capace di raccogliere sotto la sua intuizione momenti apparentemente atomizzati in un tutto rivoluzionario e inedito, produttivo di nuovi spazi immaginativi («l'autentica scienza è deduttiva perché è intuitiva; l'induzione e l'accurato lavoro di raccolta di quanti sono privi di una natura sintetizzatrice e che quindi non sanno far altro che addizionare, non potranno mai sostituire l'intuizione che sintetizza e generalizza») <sup>21</sup>. Osserviamo un movimento: l'andare oltre una soglia – uno sconfinamento che è di per sé rivoluzione e libertà.

Allo stesso modo in Celan la valorizzazione del *Vive le roi!* pronunciato da Lucile (la moglie di Camille Desmoulins che nel dramma büchneriano urla davanti alla ghigliottina che sta per uccidere suo marito) non esprime certo una nostalgia dell'*Ancien régime*, ma costituisce un esempio di discorso paradossale, che più che parola è «gesto, passo, atto». Atto di rivolta contro la piega ghigliottinante e autodistruttiva che stava prendendo la Rivoluzione francese rovesciatasi in Terrore – rivolta intrapresa dall'alto di una tribuna che è anche patibolo. È evidente qui la traccia delle letture di Kropotkin, la cui idea di rivoluzione «resta opposta a quella autoritaria e giacobinizzante proprio perché pone la centralità sovversiva dello spontaneismo anti-politico»<sup>22</sup>. Lucile è la «Kunstblinde» («cieca all'arte»), quella che nulla sa di arti, ma

<sup>19</sup> Cfr. PORENA: 1983, 161.

<sup>20</sup> LANDAUER: 1970.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 22-23.

<sup>22</sup> Cfr. *Introduzione* a KROPOTKIN: 1998, 21.

è capace di un «Gegenwort», di una «antiparola, controparola, parola-contro» che è «un atto di libertà. È un passo»<sup>23</sup>. Tornano dunque l'atto, il gesto, il passo – nel linguaggio di Celan marcatori sia della poesia, sia di un agire «cieco all'arte»; ma diamo direttamente la parola a Celan, nella traduzione di Giuseppe Bevilacqua. Il grido di Lucile

È l'antiparola, è la parola che strappa il «filo», la parola che non s'inchina più dinanzi alle «cariatidi e ai destrieri da parata della storia», è un atto della libertà. È un passo.

Certo, la si può intendere – e questo non sarà un caso, se si guarda a ciò che io ora, che io oggi ardisco di dire a questo proposito -, la si può intendere dapprima come un'adesione all'Ancien régime.

Qui invece – consentite a uno che si è nutrito anche degli scritti di Pietr Kropotkin e Gustav Landauer di porlo espressamente in evidenza – qui non vi è nessun atto d'omaggio alla monarchia, a un passato che si vuol conservare.

Qui l'omaggio è reso alla maestà che testimonia della presenza dell'umano, della maestà dell'assurdo.

Tutto ciò, Signore e Signori, non ha un nome stabilito una volta per tutte, ma io credo che sia... la Poesia<sup>24</sup>.

Büchner, insieme ai suoi personaggi, è dunque nome proprio e *u-topos* scelto da Celan per affermare le ragioni del naturale e del creaturale contro la metafisica e l'idealismo. Ma anche Büchner, nella lettura di Celan, oltrepassa la soglia della sua stessa poetica. Celan da una parte illustra le ragioni della *Kunst* che supera se stessa passando attraverso l'uso *ad absurdum* dei propri mezzi; dall'altra mette in scena l'atto di portata universale e nello stesso tempo assurdo di Lucile che si espone alla decapitazione gridando alla folla giacobina: *viva il re!* La reversibilità della *topia* attraverso la forza dell'utopia, il rovesciamento di cielo in abisso (che sempre offre la possibilità di rovesciare l'abisso in cielo), la possibilità di revocare il passato. Celan aveva certamente potuto riconoscere un simile movimento del pensiero in Gustav Landauer, *La rivoluzione*:

Questa mescolanza generale e comprensiva della convivenza in condizioni di stabilità relativa noi la chiamiamo 'topia'. [...] la topia or-

<sup>23</sup> GW III, 189; CELAN: 1993, 5.

<sup>24</sup> GWIII, pp. 189-190; CELAN: 1993, 6.

dina tutte le faccende dell'umana convivenza, conduce le guerre [...] influenza vita pubblica e privata – [...] la relativa stabilità della topia si muta gradualmente fin a raggiungere il punto di equilibrio instabile<sup>25</sup>.

La topia, per Landauer, è il mondo come appare nei suoi rapporti di forza e di forma. La topia è l'esistente. L'utopia dal canto suo non è qualcosa di metafisico, fuori dall'esistente, ma è una relazione, un'energia, un movimento di cambiamento della topia in altro. È un «passare attraverso» [*hindurchgehen*]<sup>26</sup> da uno stato all'altro:

Chiamiamo rivoluzione quell'intervallo di tempo in cui la vecchia topia non è più e la nuova non è ancora consolidata. La rivoluzione è dunque la via da una topia ad un'altra<sup>27</sup>.

L'utopia mobilita per Landauer una latenza nei fatti, passati presenti e futuri. Essa è «volere e agire latente». Questo comporta una inversione delle concezioni causali e necessarie, nonché teleologiche, nel rapporto passato-presente:

Infatti in tutta la storia il passato viene richiamato alla memoria, viene trasformato in presente; per questo c'è in inglese una parola appropriata: *to realise*, che vuol dire insieme realizzare e considerare: in questa *realisation* si riuniscono la rappresentazione e la volontà, la conoscenza e la forza creativa. Ogni sguardo gettato sul passato o sul presente dei raggruppamenti umani è un fare e un costruire nel futuro<sup>28</sup>.

Molto vicino all'inglese *to realise* richiamato da Landauer è il tedesco *wirken* della *Wirklichkeit* celaniana. La realtà, la *Wirklichkeit* celaniana, è qualcosa che si realizza, che si fa reale e che si comprende; un'immagine che agisce dinamicamente sulla storia. Il passato «non è qualcosa di compiuto ma qualcosa in divenire. Per noi c'è soltanto la vita, il futuro; anche il passato è futuro, che diviene col nostro progredire, si muta, è divenuto altro»<sup>29</sup>. La visione dinamica del passato si configura per Landauer in rapporto a chi nel presente è in grado di risvegliarne le latenze; e ricordiamo anche qui l'idea benjaminiana di «passato (s)oppresso»:

<sup>25</sup> LANDAUER: 1970, 23-24.

<sup>26</sup> Si tratta di una parola chiave ricorrente nel *Meridian*.

<sup>27</sup> LANDAUER: 1970, 23-25.

<sup>28</sup> Ivi, 21.

<sup>29</sup> Ivi, 35.



Per quanto paradossale possa suonare, io affermo piuttosto letteralmente che il passato si muta. Infatti nella catena della causalità non è una causa fissa che produce un effetto sicuro, e questo diviene causa, che poi dà origine a un effetto, e così via. Non è così. Secondo questa rappresentazione la causalità sarebbe una catena di sentinelle che si susseguono l'una all'altra e che starebbero tutte, tranne l'ultima, silenziose e irrigidite. Solo l'ultima avanza di un passo, da essa scaturisce allora qualcosa di nuovo, che a sua volta va innanzi e così via. Io dico invece che è tutta la catena che va avanti e non solo l'ultimo anello. Le cosiddette cause si mutano con ogni nuovo effetto<sup>30</sup> [...] Tutto ciò che avviene ovunque in ogni momento è il passato. Io non dico che sia effetto del passato; dico che è il passato. [...] Inoltre per ogni singolo esso si costruisce in modo particolare: ogni singolo scorge le immagini in maniera diversa a seconda di come il passato reale che agisce nel suo petto lo spinge in avanti in quella data maniera e lo fa muovere<sup>31</sup>.

*Il mutuo appoggio* di Kropotkin (Londra 1902)<sup>32</sup> è un altro cardine su cui riflettere in questa sorprendente coniugazione di spazio-tempo utopico ed etico nella singolarità irriducibile della parola poetica. «Im Singulären spricht das Gemeinsame», annota Celan durante la stesura del *Meridian*<sup>33</sup>. Il precipitare di singolarità e condivisione sta appunto alla base del comunitarismo anarchico di Kropotkin. Egli considera «il mutuo appoggio», sin nelle sue espressioni più elementari e biologiche degli organismi viventi elementari, una potente forza evolutiva. Dal punto di vista biologico la si chiamerebbe appunto simbiosi. Kropotkin critica il darwinismo, sia scientifico sia sociale, proprio sul piano della lotta per la sopravvivenza, proponendo un modello in cui è vero che «i più adatti» sopravvivono in natura, ma i più adatti sono membri di una specie o intere specie che trovano al proprio interno una forte solidarietà. L'unione, la simbiosi è la «migliore garanzia di esistenza e progresso fisico, intellettuale e morale»<sup>34</sup>. Per Kropotkin la giustizia è «pratica immanente delle relazioni sociali». L'aiuto intraspecifico si estende alla natura, all'etica, alla società, alla cultura. Questo gesto di scambio fino all'empatia più spinta si ritrova nel rapporto che Celan instaura con Mandel'stam in particolare, ma in generale con tutti i poeti

<sup>30</sup> Ivi, 36.

<sup>31</sup> Ivi, 37.

<sup>32</sup> KROPOTKIN: 1998.

<sup>33</sup> «In ciò che è proprio del singolo parla ciò che è comune», in TCAM, p. 117.

<sup>34</sup> KROPOTKIN: 1998, 92.

che traduce e che ama. Quel mettersi in simbiosi con un interlocutore che diventa elemento dell'io fino ad esserne parte costitutiva (sto pensando, per esempio alla lirica *Es ist alles anders* [*È tutto diverso*, raccolta in *Niemandrose*]). E per questo possiamo comprendere ancora meglio quanto le accuse di plagio potessero ferirlo a morte.

Dal punto di vista estetico e storico-letterario ci troviamo qui agli antipodi rispetto alla *Anxiety of Influence*, come la chiamerebbe Harold Bloom; e anche al neopositivismo o addirittura neodarwinismo che oggi ancora sopravvive nella scienza della letteratura.

Quello che Celan (non propone, ma) pratica in tutta la sua opera è davvero contiguo a quanto Kropotkin scrive. Si tratta di un compenetrarsi tra simili, per una causa che è individuale e umana nello stesso tempo. La causa della creazione di uno spazio in cui la poesia renda instabile la topia del reale, e metta in movimento l'utopia, la capacità di trasformazione della storia, in una realtà che è continuo progetto di liberazione. Un progetto che non avviene per opera di un singolo, isolato, ma per linee che congiungono voci associate e fuse, provenienti da spazi e tempi e lingue diverse, a tracciare i «meridiani» di una «Kinderlandkarte»<sup>35</sup>, a delimitare un «recinto, o cortile» della poesia [*Zeithof des Gedichts*]<sup>36</sup>, sempre di nuovo «occupabile» [*besetzbar*]<sup>37</sup>. Un progetto capace di muovere e rivoltare le zolle della storia, avvalendosi di un «vomere» altrui<sup>38</sup>, per parlare con una immagine di Mandel'stam. In questo il movimento della poesia incontra la mobilitazione utopica del progetto libertario. I meridiani determinano e segnano i fusi orari. Il meridiano, figura immaginaria e terrestre, metaforica, scientifica, geografica, segno convenzionale e criterio di orientamento nello spazio e nel tempo, è la linea che ogni individuo traccia sulla superficie del reale, mettendosi in comunicazione e interlocuzione con altri, con altro. Questo semplice gesto è capace di trasformarlo, il reale, in tutti i tempi: passato, presente e soprattutto futuro.

C'è un'azione che comincia dal corpo, dal mettere in atto, con le mani, la rottura della catena causale e logica. Del mettere il tempo e lo spazio a testa in giù. Come un saltimbanco che cammini sulle mani. Il poeta, il saltimbanco, colui che dà forma all'utopia, misura questo spazio tempo

<sup>35</sup> GWIII, p. 202; «Carta geografica per bambini», trad. it. cit., p. 20.

<sup>36</sup> TCAM, p. 84, 85.

<sup>37</sup> Ivi, p. 116.

<sup>38</sup> Cfr. MANDEL'STAM: 2003, 48.



con le proprie mani, le mani che tastano il terreno e lo segnano, le mani che scrivono, le mani del *poietés*. La mano, a sua volta, essa stessa come una mappa segnata e ulcerata dal suo tastare il mondo contundente. La mano come sede della mantica: lettura e scrittura di linee del passato e del presente di un corpo, che indicano il futuro e lo 'danno' – qui ed ora. Paul Celan, *Stimmen (Voci)*, 1958, citato a proposito nel *Meridiano*:

Vieni dal sentiero delle ortiche:  
 Vieni fino a noi sulle mani  
 Chi è solo con la lampada  
 Ha solo la mano per leggerci dentro

Celan in appunti sparsi nei suoi Cahier pubblicati postumi, i *Microli-ti*, si esprime in modo molto esplicito circa la sua concezione del tempo.

Non c'è alcuna ricerca dell'originario, ma una protensione verso un futuro che porta con sé passato e presente, rompendo le continuità, intermittente, e occupando spazi vuoti: «Non dalla radice, che non possiamo più percepire, ma dai rami protesi nel tempo – lontani dalla radice [...] ricaviamo il vero fondamento» (CELAN: 2005, 132).

Tra ramo e ramo, gli spazi. I versi, come gli spazi bianchi, hanno una loro «occupabilità» (*Besetzbarkeit*). Da questa continua possibilità di 'occupare' (ecco lo spazio) gli intervalli bianchi e 'riattualizzare' la scrittura (ecco il tempo) Celan deriva un nuovo concetto della poesia come versione interlineare:

[...] La poesia in quanto poesia porta con sé la possibilità della versione interlineare, realiter e virtualiter; in altre parole: la poesia è, in un modo tutto suo, occupabile. [...] Non intendo gli spazi bianchi tra verso e verso; Vi prego di rappresentarvi questi spazi bianchi nello spazio – nello spazio e nel tempo (CELAN: 2005, 132)

La poesia, occupando l'intermittenza, compie un gesto politico. È questa la controparola che spezza il dominio delle «sentinelle» della storia lineare (Landauer), interrompe la tempesta violenta e senza appello dei tempi bui.

Possiamo dire oggi, con una certa cognizione di causa, in seguito alla pubblicazione dei carteggi e dei materiali inediti, che Ingeborg Bachmann partecipò attivamente all'elaborazione del pensiero celaniano, e viceversa.

Nel 1958, a Brema, Celan aveva detto: dopo l'orrore non mi resta che la lingua «passata per discorsi mortiferi» eppure «arricchita da tut-

to questo» (CELAN: 1993,35). Nel 1959, a Francoforte, Bachmann spinge i suoi allievi a correrlo, il rischio dell'utopia.

Bachmann spiega ai suoi allievi come la letteratura non occupi più un luogo sicuro, e debba agire sull' «esilio del qui e ora» nello spazio «niente affatto spirituale dei nostri tristi paesi». «Poiché questo ci resta ancora: sforzarci con la cattiva lingua che troviamo intorno a noi, verso quest'altra lingua che ancora non ha avuto luogo, ma che ha luogo nella nostra intuizione e che noi imitiamo». L'io novecentesco ha subito modificazioni radicali che lo mettono in pericolo: «La prima modificazione vissuta dall'io è quella per cui l'io non è più *nella* storia, ma è la storia, oggi, a essere *nell'io*». Per questo «L'io non è garantito» e non può più garantire per se stesso come persona. «E tuttavia s'è fatto più ricco proprio grazie alla perdita di certezze». La scrittura poetica va in cerca di questa ricchezza. Bachmann, come già Celan in *argumentum e silentio*, chiama in causa René Char, citandone i versi: «A ogni cedimento delle prove, il poeta risponde con una salva di avvenire»<sup>39</sup>.

Ingeborg Bachmann, austriaca della Carinzia figlia di un maestro di scuola filonazista, fuggita prima a Vienna e poi definitivamente dall'Austria postbellica, arrivata a Ischia nel 1953, e a Roma troppo presto morta nel 1973, a quarantasette anni già fuori dalla vita, lascia una testimonianza utopica: la voce umana inscritta nella musica e nella poesia degli artisti continua a risuonare, a fiorire, in quello che nelle *Lezioni di Francoforte* chiamava «l'io che scrive», un *Platzhalter*, sostituto provvisorio, marcatore di posizione, luogotenente della voce umana:

Dovunque parli, l'io vive, non può morire – per quanto schiantato, oppresso dal dubbio, non più credibile e amputato – questo io privo di garanzie! [...] l'io deve credere in se stesso quando entra in scena, quando prende la parola e si stacca dal coro uniforme, dal gruppo di quelli che tacciono. [...] E finirà per trionfare, oggi come sempre è stato, nella sua qualità di luogotenente [*Platzhalter*] della voce umana<sup>40</sup>.

La voce ha dunque una funzione importantissima nel fermare il tempo ottuso della necessità e aprire uno spazio libertario. Lo abbiamo visto nel grido «*Vive le roi!*» di Lucile Desmoulins, e lo ritroviamo, in chiave completamente diversa, in Bachmann. È la voce che chiama, in versi, l'uma-

<sup>39</sup> BACHMANN: 1993, 124. I versi di René Char sono citati da *Partage formel*, della raccolta *Seuls demeurent* (1945).

<sup>40</sup> BACHMANN: 1993, 79.

nità a cercare cose impossibili, come la Boemia sul mare. In una intervista sulla sua poesia *Böhmen liegt am Meer* (1964) Bachmann fa riferimento alla «speranza come determinazione fondamentale dell'umano». E ribadisce con convinzione non frequente quando si trattava di parlare di sé:

... questa poesia sarà per me sempre un punto fermo. È rivolta a tutti, poiché è il paese delle loro speranze, che non raggiungeranno, ma nonostante questo devono sperare, altrimenti non potrebbero vivere.  
[...] E Boemi non vuol dire che devono venire dalla Boemia, vuol dire tutti. Noi tutti siamo boemi, noi tutti speriamo in questo mare e in questo paese. E chi non spera e chi non vive e chi non ama e chi non spera in questo paese, per me non è umano. E per questo ho detto: «Venite, tutti voi, Boemi».

Scorriamo questo catalogo di *impossibilia* nella mia traduzione:

Se qui le case sono verdi, entrerò in casa.  
Se qui i ponti sono salvi, camminerò al sicuro.  
Se ogni tempo ha la sua pena d'amor perduta, vorrò perderla qui.  
Se non sono io, sarà qualcuno che è proprio come me.  
Se una parola mi corre sul confine, lascerò che confini.

Se la Boemia è sul mare, ai mari crederò di nuovo.  
E se credo ancora al mare, nella terra spererò.  
Se sono io, sarà qualcuno ch'è tanto quanto me. Io  
per me non voglio niente. Voglio andare a fondo.  
A fondo, vuol dire fino al mare, è lì che ritrovo la Boemia. Mandata  
a fondo, mi sveglierò in pace.

Dal fondo si risveglia il mio sapere, e non sarò perduta.  
Accorrete, voi genti di Boemia, marinai, puttane di porto e navi  
senz'ancora. E voi non vorreste esser boemi, voi Illiri, Veronesi, e  
Veneziani tutti. Recitate le commedie da ridere  
E quelle da piangere. E cento volte vi capiterà d'errare  
come me ch'errai e non superai le prove,  
Eppure le ho superate, volta a volta.

Come la Boemia le superò e un bel giorno  
ricevette la grazia del mare e adesso si affaccia sull'acqua.  
Confino ancora con una parola e con un paese altro,  
Confino, anche se poco, con tutto sempre più,  
un Boemo, un vagante, che non trattiene nulla,

con solo un dono, dal mare, un dono controverso: vedere il paese che  
ho scelto.

L'utopia qui non è meta ma direzione, cammino verso un incontro, un abbraccio. Dove la soglia che unisce e separa è la «voce umana», tra musica e poesia. L'*a-topos/ou-topos* è un suono articolato ritmicamente, che tende verso un altro. Così Ingeborg Bachmann, in *Musica e poesia* (1964):

Musica e parola, entusiaste l'una dell'altra, entusiaste d'essere insieme, sono uno scandalo, una rivoluzione, un amore, una confessione. Tengono svegli i morti e danno fastidio ai vivi, anticipano ogni desiderio di libertà e inseguono ogni trasgressione fino a perdere il sonno. Il fine più alto per loro è produrre un effetto. [...] E si dovrebbe allora poter brandire una pietra e tenerla alta, nella selvaggia speranza che cominci a fiorire, come la musica tiene alta una parola e la illumina attraversandola con tutta la forza del suono. Poiché è tempo di avere occhi per la voce umana, questa voce di una creatura incatenata, non del tutto capace di dire di cosa soffre, di cantare fino in fondo le altezze e le profondità che pure va misurando. Abbiamo solo quest'organo non del tutto preciso, non del tutto affidabile col suo volume modesto, con una soglia verso l'alto, e l'altra verso il basso – ben lungi dall'essere un apparecchio, un sicuro strumento, o una macchina riuscita. [...] Ma è tempo di dare attenzione a questa voce, di consegnare a lei le nostre parole, i nostri suoni, di farla arrivare fino a chi sta in attesa, a chi s'è voltato dall'altra parte, con tutta la bellezza dei suoi sforzi. È tempo di non pensarla più come un mezzo, ma come vicaria, sostituto provvisorio fino a quando poesia e musica troveranno il loro momento di verità, incontrandosi.

È questa la proposta acrobatica di Bachmann: la voce umana che mette insieme musica e parola. La voce resta sospesa come la pietra in una mano che si ferma prima di scagliarla; la tiene in tensione, come si tiene alta una nota, sempre in pericolo di precipitare nell'errore e nel fallimento.

Di fronte al trauma irredimibile l'umano rompe i tempi attraverso il *suo proprio* tempo, il *suo proprio* ritmo (musicale, o del cuore: un neologismo che occorre nel carteggio amoroso tra Celan e Bachmann è proprio *Herzzeit*, BACHMANN-CELAN: 2010). La sua voce è parola (poetica), sostenuta da una tensione 'daimonologica', in senso platonico, e invita ad abbracci impossibili. Il tempo-altro di Ingeborg Bachmann e quello di Paul Celan sono entrambi raggiungibili attraverso una soglia mobile tracciata dalla poesia e dalla voce, ma mobilitata dall'eros. Il disperato grido di Lucile Desmoulins di fronte alla decapitazione del suo amato Camille è fatto soggettivo che assurge alla «Maestà dell'Assurdo» di

tutta un'epoca, che stava celebrando la vittoria progressiva della Rivoluzione. L'esito è il salto oltre la storia nella morte. In questo Celan, nella sua poetica come nella sua vita, che si conclude col suicidio nella Senna nel 1970, pensa tragicamente e fino in fondo la *V Elegia* rilkiana da cui siamo partiti.

Bachmann propone una via non meno pericolosa, che passa tuttavia per una *chance*, offerta da eros. Ogni nostra parola o espressione vocale che riesca a dire l'abbraccio tra ritmo interno (del cuore) e ritmo della musica, della poesia, romperà la marcia pesante degli stivali della storia. Potrà essere 'vicaria', luogotenente di un momento in cui il «il tempo sia tempo».

In questa visione Celan e Bachmann anche nella vita s'incontrano – in modo puntuale ma tragicamente destinato al fallimento (cfr. BACHMANN-CELAN: 2010), davanti a una finestra a Parigi, forse nel 1957. La chiusa di una delle più belle poesie d'amore di Celan, dedicata proprio a lei, Ingeborg Bachmann, recita, nella traduzione di Helena Janeczek (in MIGLIO-FANTAPPIÉ: 2007, 323):

Abbracciati stiamo alla finestra, dalla strada ci guardano:

è tempo che si sappia!

È tempo che la pietra si accomodi a fiorire,  
che all'inquietudine batta un cuore.

È tempo che sia tempo.

È tempo.

Questa poesia, pubblicata da Celan nel 1959, mostra un evidente legame intertestuale con il già citato *Musica e poesia* di Bachmann, da lei pubblicato cinque anni dopo, ben dopo la loro rottura definitiva. Il momento di redenzione, di rottura del tempo, conseguita per arrivare al tempo-oltre, avviene nell'atopia della lingua, dei versi, della scrittura che squarcia la costrizione necessaria della storia annodando linee impensate, tracciando meridiani capaci di segnare ore-altre. Ecco un esempio di parola che rompe e inverte i tempi, e lascia che un messaggio in bottiglia raggiunga una terra-cuore (*Herzland*).

L'abbraccio tuttavia avviene solo nell'*altrove* di versi e parole, non nel *qui* della prassi quotidiana, pur necessaria in un programma poetico che si pensa etico e politico. La realtà reale-biografica e poetico-simbolica, di Celan e Bachmann, testimonia il contrario. Testimonia il tragico naufragio del momento dell'incontro. La rottura dei tempi e

degli spazi travolge il singolo in cerca di «mutuo appoggio», e porta solo a una dimensione-altra: l'alienazione.

Quando si consuma la vicenda di Celan e Bachmann si prepara e poi si realizza, la grande cesura storica (forse la terza del novecento).

Sta per arrivare la cesura del sessantotto, che nella sua declinazione libertaria delle opere di Ernst Bloch avrebbe fatto tesoro insieme all'insegnamento di un altro professore ebreo-tedesco, emigrato per tempo negli USA. Penso a Herbert Marcuse, che in *Eros e civiltà*, già nel 1955 invitava i suoi allievi e lettori a riflettere sul nesso tra repressione sessuale e mancanza di libertà.

### ***Nie hinaus!*<sup>41</sup> (palinodia del tempo-proprio)**

La questione resta ancora aperta. La storia ha dimostrato come sia difficile, forse impossibile costruire un progetto di liberazione del mondo e del tempo a partire dalle categorie della rottura e dell'alterità. Precaria ogni creazione di solidarietà universale in nome della rottura di ogni continuità. Sarebbe forse tempo di tornare al proprio, delimitato perimetro? È ancora Rilke a dare una risposta nelle ultime due *Elegie duinesi*.

Dalla *IX Elegia*:

[...]

Vedi, anche il viandante dalla costa del monte  
non porta a valle una manciata di terra,  
per tutti indicibile, ma  
una parola acquisita, pura: la gialla e azzurra  
genziana. Siamo *qui* forse per dire: casa, ponte, pozzo, porta,  
brocca, albero da frutto, finestra, - al più: colonna, torre ...  
ma per *dire*, capisci, per dire così come le cose stesse  
mai intimamente pensavano di essere. Non è l'astuzia segreta  
di questa terra taciturna, se spinge gli amanti  
sì che nel loro sentire ogni e ogni cosa si incanti?

Soglia: che cosa è per due  
Amanti consumare un poco la loro

---

<sup>41</sup> «Mai di fuori!», è l'invito che Rilke rivolge nella chiusa della *VIII Elegia*. Osservare il disordine per ricomporlo è il nostro compito. Sapendo che esso si esaurisce col nostro disgregarci, ma nella certezza di una continuità del lavoro umano, di generazione in generazione (RILKE: 2006, 59).



Già vecchia soglia di casa, anche loro,  
dopo i molti di prima e prima dei futuri ..., leggeri.

*Qui* è il tempo del dicibile, *qui* la sua patria.  
Parla e ammettilo. Più che mai  
declinano le cose, le vivibili, perché  
ciò che, rimuovendole, le sostituisce  
è un fare senza immagine.  
Fatte sotto croste, che volentieri si spaccano, appena  
l'agire dentro vi irrompe e diverso si limita.  
Tra i magli perdura  
il nostro cuore, come la lingua  
tra i denti, che, tuttavia, rimane  
la celebrante.  
[...] (RILKE: 2006, 63-65)

Nel corso delle dieci elegie assistiamo a un cammino, che potremmo chiamare il percorso degli amanti. Essi, da un senso d'incompiutezza e caducità, in una ricerca continua di assoluto che li porta sempre alla realizzazione piena di sé, come gli acrobati, al cospetto della morte, giunge al riconoscimento della propria puntualità come luogo d'incontro pieno con l'altro e col mondo all'interno di un perimetro delimitato. La liberazione sotto il segno dell'*eros* o della *aistesis* recupera uno spazio, che dovremmo forse con Rilke imparare a riconoscere come limitato, che rende vero e incontrovertibile questo unico, nostro presente, tempo-nostro.

Gli amanti indugiano su uno spazio mediano; esso è consumato dalle soste e dagli arresti di chi vi si è fermato, prima e dopo di loro.

Soglia: che cosa è per due  
Amanti consumare un poco la loro  
Già vecchia soglia di casa, anche loro,  
dopo i molti di prima e prima dei futuri ..., leggeri.

Questi versi sono inseriti, come una soglia su cui le generazioni passano e ripassano, all'interno della narrazione elegiaca che conduce alla conquista del «*qui*». Non basta il salto per accedere alla verità, per rompere l'alienazione. Al salto segue la caduta, e l'equilibrio si consegue, in effetti, creando una catena solidale, non una rottura. La catena delle generazioni, sembra dirci Rilke.

Il *daimon* d'amore, forza terrestre, astutamente fa di *penìa* virtù: rende gli amanti più ricettivi («Non è l'astuzia segreta / di questa terra

taciturna, se spinge gli amanti / sì che nel loro sentire ogni e ogni cosa si incanti?»)», e lancia la sfida all'angelo terribile e devastatore della *I Elegia*, con la sua grandezza assoluta e 'altra' capace di annientare l'umana fragilità.

Celebra all'angelo il mondo, non il mondo indicibile, con lui non puoi vantarti di un grandioso sentire: nel cosmo, dove sentendo di più lui sente, tu sei un novellino. Allora mostragli il semplice, che, formato da stirpe a stirpi, vive come una cosa nostra, accanto alla mano e nello sguardo. Di a lui le cose. Starà più stupito; come tu stavi presso il cordaio a Roma o il vasaio sul Nilo.

La svolta proposta da Rilke nella seconda metà del Novecento si può accostare al pensiero di Hannah Arendt sulla poesia in *Vita activa. La condizione umana*, scritta nel 1958 (ARENDR: 1994, 120-123). Nella poesia, scrive Arendt,

Il grado di concentrazione linguistica è tale, che ciò che viene pensato si trasforma in qualcos'altro, e questo qualcosa si imprime immediatamente nella memoria. [...] La originaria vicinanza della sostanza mnestica al ricordo pieno di memoria vivente consente alla poesia, anche senza la pagina scritta, di durare nel mondo (ARENDR: 1994, 122)

Il lavoro è artigianale: «il ritmo e la rima, i mezzi tecnici dell'ars poetica, derivano anch'essi da questa concentrazione massima». Hannah Arendt probabilmente non avrebbe ammesso comunanze col poeta di Praga, eppure alla poesia consegna il compito etico di costruire un tempo alternativo a quello dell'alienazione, radicato nella memoria e nella continuità del mondo attraverso la creazione, fabbricazione di 'cose'. Poesie come cose, impalpabili ma paragonabili agli oggetti prodotti dal cestaio in una strada di Roma, o dal vasaio sul Nilo. Una poesia in grado di ordinare e dare senso a una topia non violenta, di generazione in generazione, in cui il presente dell'io che parla e scrive è, in senso nuovo «non più, non ancora», nella continuità dello stesso che permane nel tempo, non dell'altro che lo infrange.

## Riferimenti bibliografici

ADORNO THEODOR W. (1981), *Arnold Schönberg (1874-1951)* in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, traduzione di C. Mainoldi, Torino Einaudi (ed. or 1955).



- ARENDR HANNAH, *Vita activa. La condizione umana* (1994), traduzione di Sergio Finzi, Milano, Bompiani (ed.or. 1958).
- BACHMANN INGBORG (1993), *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, a cura di Vanda Perretta, Milano, Adelphi (ed. or 1960).
- BENJAMIN WALTER (1997), *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino (ed. or. 1966).
- BLOCH ERNST (2005), *Il principio Speranza*, Garzanti, Milano (ed. or. 1959).
- BROD MAX (1983), *Franz Kafka, Eine Biographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (1950).
- CELAN PAUL (1993), *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi.
- CELAN PAUL (1998), *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Mondadori, Milano.
- CELAN PAUL (2001), *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, traduzione e cura di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Torino, Einaudi.
- CELAN PAUL (1983), *Der Meridian*, in Id., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, a cura di Beda Allemann, in collaborazione con Klaus Reichert e Rolf Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, Band III, pp. 185-202.
- CELAN PAUL (1999), *Der Meridian. Vorstufen– Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Bernhard Böschenstein e Heino Schmull, 1999, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- CELAN PAUL (2001), *Sotto il tiro di presagi*, a cura di Jutta Leskien e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi (ed. or. 1997).
- CELAN PAUL (2005), *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*, a cura di Barbara Wiedemann e Bertrand Badiou, Suhrkamp, Frankfurt am Main; tr. it. di Dario Borso (2010).
- DI CESARE DONATELLA (2003), *Utopia del comprendere*, il nuovo Melangolo, Milano.
- KLEE PAUL (2009), *Teoria della forma e della figurazione*, I, a cura di M. Barison, Mimesis, Milano (ed. or. 1922).
- KROPOTKIN PĚTR (1998), *Il mutuo appoggio*, in Id., *Scienza e Anarchia*, a cura Giampietro N. Berti, elèutera, Milano.
- LANDAUER GUSTAV (1970), *La Rivoluzione*, a cura di A. M.Pozzan, Carucci, Roma.
- MANDEL'STAM OSIP (2003), *La parola e la cultura* (1921), in Id., *Sulla poesia*, con due scritti di Angelo Maria Ripellino e una nota di Fausto Malcovati, Bompiani, Milano, pp. 47-51.
- MARCUSE HERBERT (2001), *Eros e civiltà*, trad. di Lorenzo Bassi, Einaudi, Torino (ed. or. 1955).
- MIGLIO CAMILLA, FANTAPPIÉ IRENE (2008), (a cura di) *L'Opera e la Vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Collana del Dipartimento di Studi Comparati, Università l'Orientale, Napoli.
- PLATONE (2008), *Dialoghi*, nella versione di Francesco Acri, a cura di Carlo Carena, Mondadori, Milano.
- PORENA IDA (1983), *La testa di Medusa e l'obolo della lingua*, in «AION – Sezione Germanica», XXV, pp. 155-166.

STAROBINSKI JEAN (1993), *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di Corrado Bologna, Bollati Boringhieri, Torino (ed. or. 1970)

WITTGENSTEIN LUDWIG (1967), *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di Michele Ranchetti, Adelphi, Milano.

# Indice

Introduzione. Il tempo degli altri. Paure e speranze degli esseri umani e dell'arte	1
<i>Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti</i>	

## PARTE I – METODI, QUESTIONI, MODELLI

Costruire tempi diversi. Su e giù nei luoghi e nelle storie	11
<i>Mariella Combi</i>	

Eternità dell'istante. Letteratura e fotografia in Russia	33
<i>Barbara Ronchetti</i>	

Dal tempo-altro al tempo-proprio. Statica, dinamica, erotica	57
<i>Camilla Miglio</i>	

Tempo del carcerato, tempo del moribondo, tempo dell'arte. Attraverso <i>Il mio secolo</i> di Aleksander Wat	85
<i>Luigi Marinelli</i>	

<i>When things fall apart</i> . Quel mondo, prima e dopo	101
<i>Mariantonietta Saracino</i>	

Quando <i>il tempo degli altri</i> entra in conflitto con la Storia	117
<i>Carla Subrizi</i>	

## PARTE II – ANALISI CRITICHE

Il tempo dell'amore nel <i>Tristan</i> di Thomas	131
<i>Arianna Punzi</i>	

La dimensione del tempo e la funzione della memoria nella poesia di Kavafis	143
<i>Paola Maria Minucci</i>	
Tralfamadore	153
<i>Igina Tattoni</i>	
Di chi è il tempo nella fantascienza giapponese?	165
<i>Matilde Mastrangelo</i>	
PARTE III – LETTURE E TRASPOSIZIONI	
L'attesa nel terzo spazio: materiali da un laboratorio di traduzione	179
<i>Francesca Terrenato, Michela Dora, Orsola Ficotola, Francesco Spinarelli</i>	
Indice dei nomi	189
Contributors and abstracts	195