

LA POESIA DI PAUL CELAN "DENTRO" AUSCHWITZ

Questo intervento, dedicato alla memoria di Alessandra Chiappano, volendo affrontare il tema della poesia dopo Auschwitz attraverso la specola della *Todesfuge* di Paul Celàn, non può che cominciare con una celebre citazione:

Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie.¹

Così, perentoriamente, affermava Adorno in un celebre saggio del 1949. Qualche anno prima, nel 1945, appena finita la guerra, il grande poeta rumeno di origine ebraica e di lingua tedesca Paul Celàn (1920-1970) scriveva una poesia intitolata *Todesfuge* (*Fuga della morte*) che aveva come tema diretto i campi di sterminio... In modo del tutto casuale questa poesia si costituiva così come una risposta polemica all'affermazione di Adorno.

Celàn era, com'è noto, una vittima della Shoah; padre e madre erano stati deportati dai nazisti dalla città di Czernowitz nel campo di sterminio ucraino di Michailowka e lì uccisi. Il mito della poesia, dell'incanto del mondo, si era dunque immediatamente dissolto per colui che sarà, a dispetto di Auschwitz e direi anche di Adorno, il più grande lirico di lingua tedesca dopo Rilke. Il problema per Celàn non era solo quello di scrivere poesie ma anche quello di doverle scriverle nella sua lingua madre che era, però, la lingua degli assassini...

Fuga della morte – dicevo – fu scritta a Czernowitz e poi ultimata a Bucarest nel 1945. Nel maggio del 1947 fu tradotta in rumeno da Petre Solomon e pubblicata col titolo di *Tangoul Mortii*.² In seguito fu riedita nel tedesco originale nel 1948 e poi nel 1952.³

Nel 1944 una rivista dell'Armata Rossa aveva rivelato che nel campo di Majdanek presso Lublino un'orchestrina di prigionieri ebrei era obbligata a suonare durante le uccisioni, i trasferimenti, le selezioni per le camere a gas... Si veniva così a sapere che orchestre coatte di questo tipo erano state istituite in molti altri campi. In particolare Celàn aveva saputo che nel campo di Janowska presso Leopoli un'orchestrina di deportati ebrei era stata costretta a suonare un *Tango della morte*.⁴ Con molta probabilità si trattava di una rielaborazione del tango *Plegària* (*Preghiera*) del compositore argentino Eduardo Bianco (1892-1959). Simpatizzante fascista, questi era emigrato a Parigi nel 1923 e nel 1939 aveva registrato a Berlino in versione tedesca la sua *Plegària*. La mediocre e necrofila melodia, chiamata tango della morte come moltissimi altri tanghi, pare fosse piaciuta a Hitler e a Goebbels che ne avevano autorizzato l'esecuzione in più campi di concentramento.

Il banale tango di Bianco (remoto referente storico del nostro testo scomparso nel titolo originale tedesco e invece ben presente nella traduzione rumena) diventa nell'elaborazione poetica di Celàn, una fuga

¹ Theodor W. Adorno, *Critica della cultura e società*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, tr. it. di vari, Einaudi, Torino 1972, p. 22.

² Sulla rivista "Contemporaneul", maggio 1947.

³ Cioè *La sabbia delle urne* (1948) e *Papapero e memoria* (1952).

⁴ Vd. qui la foto alla fine del testo.

bachiana, cioè una poesia costruita formalmente ad imitazione della fuga di Bach con più voci che si rincorrono e sembrano sovrapporsi con controsogetti, sviluppi polifonici, riprese anaforiche, minime variazioni e naturalmente la stretta finale. Una fuga della morte nel senso di una fuga sul tema della morte. Naturalmente Bach è qui evocato come il simbolo assoluto della civiltà tedesca, quella stessa civiltà che, dando vita al nazismo, aveva *eo ipso* distrutto se stessa. Agli aguzzini dei campi che facevano suonare il cosiddetto *Tango della morte*, il poeta risponde dunque scrivendo e facendo suonare poeticamente la sua *Fuga della morte*. È una risposta che va intesa in senso militante...

Leggiamo il celebre testo:

Paul Celà
Fuga della morte

Latte nero dell'alba lo beviamo la sera
lo beviamo a mezzogiorno e al mattino lo beviamo la notte
beviamo e beviamo
scaviamo una tomba nell'aria là non si giace stretti
Nella casa abita un uomo, gioca coi serpenti scrive 5
scrive quando cala la notte in Germania i tuoi capelli d'oro Margarete
scrive esce davanti alla casa e lampeggiano le stelle e fischia ai suoi mastini
fischia ai suoi ebrei e fa scavare una tomba nella terra
ci comanda ora suonate alla danza

Latte nero dell'alba ti beviamo la notte 10
ti beviamo al mattino e a mezzogiorno ti beviamo la sera
beviamo e beviamo
Nella casa abita un uomo, gioca con i serpenti, scrive,
scrive quando cala la notte in Germania i tuoi capelli d'oro Margarete
I tuoi capelli di cenere Sulamith 15
scaviamo una tomba nell'aria là non si giace stretti.

Lui grida vangate la terra più a fondo voi e voi cantate e suonate
impugna il ferro alla cintura lo agita i suoi occhi sono azzurri
spingete più a fondo le vanghe voi e voi suonate alla danza

Latte nero dell'alba ti beviamo la notte 20
ti beviamo a mezzogiorno e al mattino, ti beviamo la sera
beviamo e beviamo
nella casa abita un uomo i tuoi capelli d'oro Margarete
i tuoi capelli di cenere Sulamith lui gioca coi serpenti

Lui grida suonate più dolce la morte la morte è un Mastro di Germania 25
lui grida, suonate più cupo i violini, dopo salirete come fumo nell'aria
e avrete una tomba nelle nubi là non si giace stretti

Latte nero dell'alba ti beviamo la notte
ti beviamo a mezzogiorno la morte è un Mastro di Germania
ti beviamo la sera e la mattina beviamo e beviamo 30
la morte è un Mastro di Germania il suo occhio è azzurro
ti colpisce con palla di piombo ti colpisce preciso
nella casa abita un uomo i tuoi capelli d'oro Margarete
aizza i suoi mastini contro di noi ci regala una tomba nell'aria
gioca coi serpenti e sogna la morte è un Mastro di Germania 35

i tuoi capelli d'oro Margarete
i tuoi capelli di cenere Sulamith⁵

Il problema di Celàn, poeta dopo Auschwitz, era quello di non farsi complice indiretto dell'orrore scrivendo una poesia che fosse solamente decorazione estetica dell'esistente e dunque implicitamente complice degli assassini nazisti. Insomma Celàn non voleva una poesia che estetizzando il male, assolvesse il mondo. Contemporaneamente voleva anche evitare sia una poesia di riconciliazione religiosa, sia una poesia politica di esclusiva denuncia. Dunque rimase lontano sia dal modello poetico di Nelly Sachs (peraltro ammirata e amica personale) sia da quello Bertold Brecht.

Se si esclude la criptica prosa intitolata *Conversazione nella montagna*,⁶ che mette in scena un immaginario e polemico dialogo con Adorno, la polemica di Celàn con il filosofo tedesco fu solamente epistolare e durò 8 anni dal 1960 al 1968.⁷ Adorno riteneva che gli elementi di un'ontologia negativa, quali il silenzio, il trauma, l'orrore e l'indicibile, ch'erano stati i fondamenti dell'estetica del modernismo, si fossero compiuti storicamente nella Shoah e dunque fossero venuti a costituirsi come un limite metafisico invalicabile che l'arte non poteva e non doveva superare. Si trattava insomma di elementi che nessuna forma artistica poteva rappresentare. A questo proposito Celàn in una nota privata si era chiesto giustamente quale concezione della poesia consentisse di mettere sotto accusa la poesia. E si era risposto che solo chi intendesse raccontare Auschwitz dalla prospettiva dell'usignolo o del tordo poteva ricadere sotto l'anatema di Adorno. Non lui, dunque. In un articolo del 1990 Zanzotto ha scritto: "L'avvicinamento alla poesia di Celàn è sconvolgente. Egli rappresenta la realizzazione di ciò che non sembrava possibile: non solo scrivere poesie dopo Auschwitz, ma scrivere 'dentro' queste ceneri piegando questo annichilimento".⁸ Zanzotto coglieva così esattamente l'operazione di Celàn: non scrivere "su" Auschwitz (come hanno fatto in tanti) ma scrivere "dentro" ad Auschwitz, dall'interno della Shoah in un particolarissimo idioletto poetico (metagerman è stato chiamato) che proprio Adorno definirà "morta lingua della pietra e della stella".⁹

Adorno non cambierà mai del tutto idea ma il suo rapporto con la poesia di Celàn ne inquinerà le certezze. In un passo di *Dialettica negativa* scriverà infatti: "il dolore incessante ha tanto diritto di esprimersi quanto il martirizzato di urlare; perciò forse è falso aver detto che dopo Auschwitz non si può più scrivere poesia".¹⁰

⁵ Da Paul Celan, *Poesie*, tr. it. (modificata) di Giuseppe Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, pp. 62-65.

⁶ Vd. Paul Celan, *Conversazione nella montagna*, in Id., *La verità della poesia*, tr. it e cura di Giuseppe Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, pp. 42-46.

⁷ Theodor W. Adorno, Paul Celan, *Solo con me stesso e le mie poesie. Lettere 1960-1968*, a cura di Joachim Seng, tr. it. di Roberto Di Vanni, Archinto, Milano 2012. Cfr. anche Paola Gnani, *Scrivere dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor Adorno*, Giuntina, Firenze 2010.

⁸ Andrea Zanzotto, *Verrà la morte e avrà la tue parole*, in "Il Corriere della Sera" del 27 maggio 1990.

⁹ Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di Gretel Adorno e Rolf Tiedemann, tr. it. di Enrico De Angelis, Einaudi, Torino 1975, p. 538.

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Dialettica negativa*, tr. it. di Carlo A. Donolo, Einaudi, Torino 1982, p. 327.

Per evitare il pericolo di un'estetizzazione dell'orrore, Celà darà vita ad una particolarissima contro-poesia scritta in una sorta di contro-lingua (identificata e decodificata per primo da Jean Bollack)¹¹, in cui il punto di vista non sarà mai quello del sopravvissuto o del soggetto lirico tradizionale ma sarà sempre quello dei morti. Già Primo Levi (a cui si devono alcune belle poesie sulla Shoah raccolte in *Ad ora incerta*)¹² aveva sovente osservato che noi abbiamo solo il punto di vista dei sopravvissuti. Chi ci parla allora in nome dei morti? Celà assumerà su di sé questo compito. Non solo, ma sceglierà una posizione interna al popolo vittima dello sterminio: lui è o meglio sarà uno di loro. Uno che è morto il giorno in cui è morta la madre. "Latte nero dell'alba lo beviamo". Noi beviamo: io con loro. Più avanti: "ci comanda", cioè comanda a noi... Non vi è un riferimento ai lettori...

Sempre per rimanere nell'ambito dei pronomi, quel *ti colpisce* finale, (non *ci* colpisce) non si riferisce ad un *tu* impersonale... ma è senza dubbio un riferimento cifrato alla madre del poeta che fu uccisa con un colpo di pistola.

Nelle prime due strofe del testo sono presentate tutte le voci della nostra fuga: si tratta di realtà concrete e molto visive che hanno un valore emblematico e che compongono un quadro narrativo minimo, ridotto all'essenziale. Il campo, la casa, l'uomo, gli ebrei, i cani, la Germania, la morte, le due tombe (in terra e in aria, con allusione a due fasi della Shoah...). Ma vi sono anche elementi più simbolici come il latte della melanconia, il ciclo eterno dei giorni che si susseguono e si invertono (il senso del tempo che si perde: mattino, mezzogiorno, sera, notte), la scrittura, la casa della lingua tedesca, la notte della Germania, l'oro del Reno della Margarete goethiana che diventa la cenere dei capelli di Sulamith (la principessa ebrea amata da Salomone nel *Cantico dei cantici*), (due civiltà distrutte: la tedesca e l'ebraico-tedesca), la musica, i serpenti e le stelle. In particolare i serpenti rappresentano simbolicamente i capelli della Gorgone-Margarete (allegoria della Germania nazista) e il desiderio erotico di quei capelli d'oro da parte dell'uomo corrisponde dunque al desiderio di morte che è un elemento tipico del quadro psicopatologico dello Sterminio. Ovviamente giocare coi serpenti evoca poi la figura dell'incantatore di serpenti; evoca cioè lo sciamano politico (Hitler) e quello musicale (Wagner). Due psicagoghi non già nel regno della morte ma nel culto e nella liturgia della morte.

Gli elementi lirici, massicciamente presenti nella poesia, sono tutti ascrivibili alla tradizione tedesca: pertanto Bollack ha sostenuto che Celà li ha mantenuti ma in una funzione polemica e per ricostituire un lirismo per così dire rovesciato. "Non è soltanto la Shoah - ha scritto il filologo francese - ad aver problematizzato il linguaggio poetico, come ha detto Adorno sempre citato. Il lirismo spezzato [in Celà] si ricostituisce, proprio in riferimento al lirismo che ha ucciso: lo dice e così ne impedisce l'oblio".¹³

La particolare tecnica di militanza e di engagement politico di questa poesia consiste perciò nel fatto che il poeta non solo assume la lingua e la tradizione culturale degli assassini ma, facendola propria per emblemi e

¹¹ Jean Bollack, *Poésie et contre poésie. Celan et la littérature*, P. U. F., Paris 2001.

¹² Primo Levi, *Ad ora incerta*, Garzanti, Milano 1998.

¹³ Jean Bollack, *op. cit.*, p. 29. Mia la traduzione italiana.

stereotipi, la risemantizza sapientemente e la ritorce proprio contro i nazisti. L'uomo che scrive nella casa (che è anche la casa della lingua tedesca) - sempre secondo l'interpretazione di Bollack - è o si tramuta nel poeta stesso che, col piombo tipografico del suo testo, uccide con maestria e infallibilmente l'aguzzino tedesco per il tramite del suo testo. La vittima si trasforma in questo testo nel carnefice e si vendica in nome dei morti. Ma anche le Gorgoni tedesche (simboleggiate dalla Margarete goethiana e dai suoi capelli-serpenti), si tramutano nelle Erinni (simboleggiate da Sulamith) nelle terribili dee della vendetta i cui capelli erano costituiti non a caso da serpenti.

Analogamente la musica, che accompagna alla morte i prigionieri dei campi, diventa la musica del canto poetico, diventa la stessa poesia che condanna ciò di cui parla.

La volontà comunicativa e direi militante di questa poesia è fortissima ma ciò non esclude l'autonomia poetica di un testo che s'inserisce nell'ambito del modernismo più sperimentale. Oltre alla struttura della ripresa e variazione delle voci e dei temi, tipica della fuga bachiana, va anche osservata la tecnica del collage: i nessi tradizionali della frase e tutta la punteggiatura sono qui aboliti e anche i verbi sono ridotti al minimo. La rima è totalmente assente. Vi è invece una giustapposizione antinarrativa degli elementi linguistici. La ricerca dell'essenzialità e la riduzione del quadro generale a una costellazione di frammenti emblematici potrebbe anche ricordare la tecnica del primo cubismo. A una sintassi prevalentemente nominale corrisponde infatti la paratassi e ciò permette al poeta anche degli effetti di polisemia della frase e cioè alcune doppie letture. Faccio solo tre esempi già riscontrati dalla critica:

- a) "scrive quando cala la notte in Germania" (v.6) vuol dire sia che l'uomo scrive di notte, sia che scrive quando è calata la notte sulla Germania cioè alla fine, al crepuscolo umano e morale d'una civiltà;
- b) "gioca coi serpenti e sogna la morte è un Mastro di Germania" (v. 35) si può leggere: l'uomo gioca coi serpenti e sogna mentre la morte è un mastro di Germania, ma si può anche leggere: l'uomo gioca coi serpenti e sogna la morte. La morte può essere sia l'oggetto del verbo "sognare" sia il soggetto della frase successiva;
- c) "lampeggiano le stelle" (v. 7) non si riferisce liricamente solo al cielo stellato ma anche alle stelle gialle presenti sulle uniformi dei prigionieri ebrei.

Sono questi gli effetti di una risemantizzazione del linguaggio e sono a volte gli effetti del collage (linguistico in questo caso) o del montaggio del cinema sperimentale di Ejzenstejn.

Senza dubbio la sintesi concettuale di tutta la poesia (cioè la stretta musicale della fuga) è costituita proprio dal sintagma "la morte è un mastro di Germania" e a questo proposito è necessario ricordare il profetico saggio di Lévinas del 1934 dedicato alla "filosofia dell'hitlerismo".

Scriveva infatti il filosofo francese:

La filosofia di Hitler è rudimentale. Ma le potenze primordiali che vi si consumano fanno esplodere la fraseologia miserabile sotto la spinta di una forza elementare. Destano

la nostalgia segreta dell'animo tedesco. Ben più che un contagio o una follia l'hitlerismo è un risveglio di sentimenti elementari.¹⁴

In seguito Lévinas articolava il proprio discorso sostenendo che l'ideologia nazista si legava, anzi si incatenava, alla sola dimensione corporea dell'essere umano. L'essere finiva così per coincidere al tal punto con il proprio corpo, con la sola nuda vita fattizia, da lasciare l'uomo asservito ad esso, non più proiettato nella libertà dello spirito e nel regno simbolico della cultura. L'asservimento al corpo spiegava di conseguenza la nascita dei miti di una comunità umana basata soltanto sulla razza, sull'ereditarietà e sul sangue...

Ma c'è di più: incatenare l'uomo alla sola dimensione corporea (potenza primordiale, elementare) vuol dire in fondo incatenarsi alla disperante fatalità della morte a cui l'avventura corporea inevitabilmente conduce. E questo spiega l'orizzonte di morte e il suo culto che pervadono il nazismo. Si tratta di una paura paranoica che trova una via di fuga solo nell'esclusione dell'altro e nella sua morte. Una via di fuga che si è tradotta progressivamente, attraverso un delirio ingravescente, nel progetto sterminazionista.

Evidentemente il poeta, come al solito, non ha avuto bisogno di leggere il filosofo per intuire e rivelare questa verità.

Celàn ha scritto per salvare la poesia dopo Auschwitz e da Auschwitz, ma ha anche scritto per evitare la rimozione della Shoah dalla memoria collettiva. Dopo la guerra, infatti, lo Sterminio (sarà bene non dimenticarlo) era stato frettolosamente rimosso come un semplice incidente della storia... e anche la memoria era mal tollerata se non addirittura apertamente rifiutata. Contro tutto ciò Celàn ha combattuto con le armi della sua poesia e se oggi la situazione è diversa e possiamo celebrare il Giorno della Memoria lo dobbiamo senza dubbio anche a lui.

Giovanni Palmieri

¹⁴ Emmanuel Lévinas, *Qualche riflessione sulla filosofia dell'hitlerismo* (1934), tr. it. di Andrea Cavalletti e Stefano Chiodi, Quodlibet, Macerata 1996, p. 25.



(L'orchestrina dei prigionieri ebrei nel campo di Janowka presso Leopoli
Collocazione archivistica: Yad Vashem Photo Archive (Archival Signature: 73AO4)

<http://collections.yadvashem.org/photosarchive/en-us/100050.html>

Copyright © 2011 Yad Vashem The Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority