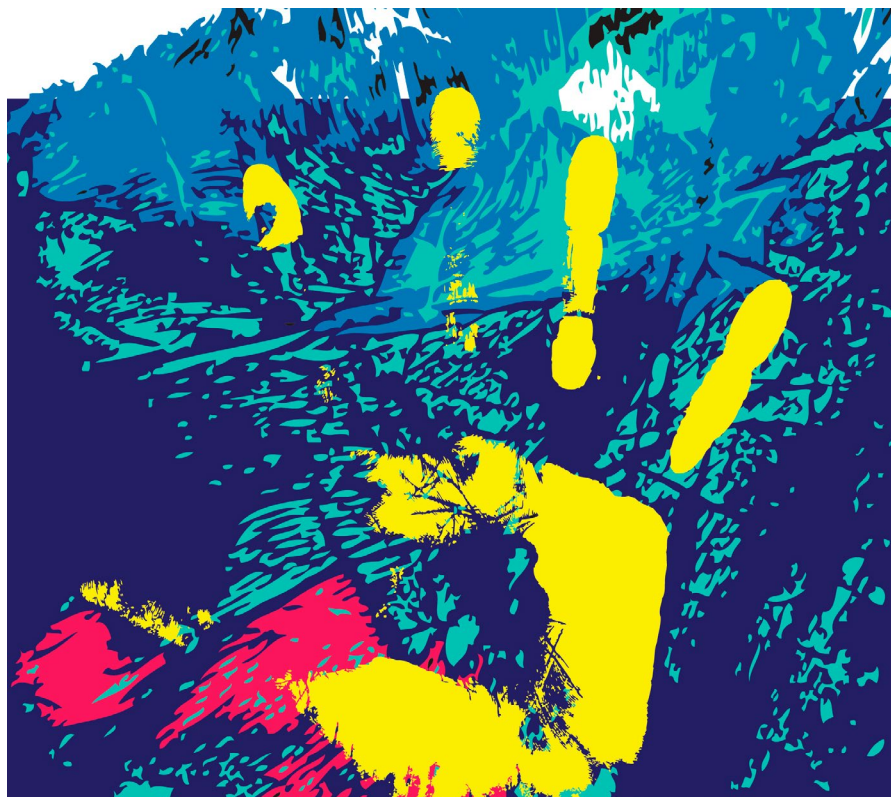


Paul Celan in Italia

Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014

a cura di

Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarri



Paul Celan in Italia

Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014
Atti del convegno (Roma, 27-28 gennaio 2014)

a cura di

Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarri



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2015

Copyright © 2015

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-98533-64-0

DOI 10.13133/ 978-88-98533-64-0



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

Distribuita su piattaforma digitale da:

digilab

Centro interdipartimentale di ricerca e servizi
Settore Publishing Digitale

In copertina: Laura Canali, *La mano* (ottobre 2011), disegno vettoriale, rielaborazione per il progetto *Celan in Italia*.

Indice

Introduzione	1
<i>ELARGISSEZ L'ART!</i>	
Giosetta Fioroni lettrice di Paul Celan: percorsi tra il dolore il silenzio del XX secolo	15
<i>Carla Subrizi</i>	
Dare acqua alla pianta del sognare (dialogo con Paul Celan)	37
<i>Elisa Biagini</i>	
<i>La Contrescarpe</i>	45
<i>Giuseppe Caccavale</i>	
Geopoetica e Paul Celan	51
<i>Laura Canali</i>	
«A Nord del futuro», con sottobraccio il «libro di Tarussa».	
Una mappa per Paul Celan	57
<i>Camilla Miglio</i>	
<i>Todesfuge</i> — note all'opera	67
<i>Giancarla Frare</i>	
Alchimie della memoria. Immagini celaniane nell'opera di Anselm Kiefer	73
<i>Edoardo Trisciuzzi</i>	
Per una svolta (cinematografica) del respiro	93
<i>Alessio Scarlato</i>	

Comporre dopo (e durante) la Shoah <i>Andrea Cauduro</i>	105
LA POESIA VA VERSO UN ALTRO	
Con Paul Celan nel bagaglio <i>Helena Janeczek</i>	115
Tra pietre e stelle. Paul Celan e la tesi adorniana sulla poesia dopo Auschwitz <i>Paola Gnani</i>	121
La pietra che fiorisce, la lingua che pietrifica. Un'interpretazione del ciclo <i>Eingedunkelt</i> <i>Francesca Zimarri</i>	135
Essere letteralmente umani: presenza e abisso nel <i>Meridian</i> <i>Marina Pizzo</i>	153
Trauma e memoria in Paul Celan <i>Mario Pezzella</i>	163
La presenza della poesia <i>Amelia Valtolina</i>	173
Paul Celan / Jacques Derrida: Unitamente. Sulla configurazione segreta dei luoghi per la memoria <i>Ylenia Carola</i>	183
Tra il dire e il detto, il crimine. Sette tesi su Paul Celan e Bertolt Brecht <i>Massimo Baldi</i>	199
IL PAESAGGIO, DA CUI IO —	
<i>Die Pole</i> : la Gerusalemme interstiziale di Paul Celan <i>Lorella Bosco</i>	209
Prospettiva e percezione nei luoghi celaniani <i>Marit Rericha</i>	219
Paesaggio, passeggiata, poesia. I 'paesaggi memoria' di Paul Celan <i>Roberta Arena</i>	233

La cosmogonia atea di <i>Engführung</i> <i>Mariaenrica Giannuzzi</i>	243
NELL'ALTRUI	
Paul Celan traduttore: il poeta «setzt Wundgelesenes über» <i>Enza Dammiano</i>	261
«durch... den Büßerschnee...» L'ultima poesia del ciclo <i>Atemkristall</i> <i>Barnaba Maj</i>	275
La lingua di Paul Celan tra anagrammi ed ecolalie <i>Gabriella Sgambati</i>	285
La complessità liminare. Riflessioni sulla 'soglia' e sulla lettura della poesia russa <i>Marco Moscarello</i>	297
Paul Celan — Carmelo Bene. Due corpi a corpo con i significanti <i>Marco Capriotti</i>	309
PAUL CELAN IN ITALIA	
La ricezione italiana di Paul Celan. Il caso <i>Todesfuge</i> <i>Diletta D'Eredità</i>	323
La fortuna di Paul Celan in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta <i>Arturo Larcati</i>	339
<i>Microliti, Oscurato, Poesie sparse</i> : la svolta di Dario Borso <i>Camilla Miglio</i>	353
L'astro e le spine: Paul Celan nella poesia italiana contemporanea <i>Alessandra Baldacci</i>	361
PROGETTO SCUOLA	
Il cerchio si chiude <i>Paola Muroli</i>	373

A scuola con Paul Celan	377
<i>Classe VB Liceo Scientifico di Tivoli Lazzaro Spallanzani</i>	
Abstract	385
Indice dei nomi	399
Ringraziamenti	405

Paul Celan — Carmelo Bene

Due corpi a corpo con i significanti

Marco Capriotti

GRATA DI LINGUAGGIO

Rotondo dell'occhio tra sbarre.

Ciliato sfarfalpebra
rema verso l'alto,
libera uno sguardo.

Iride, nuotatrice, senza sogni e spenta:
il cielo, cuorgrigio, deve essere appresso.

Sbieca, nel ferreo beccuccio,
la scheggia fumosa.
Al senso di luce
tu l'anima intuisci.

(Fossi io come tu. Fossi tu come io.
Non stemmo noi
sotto un aliseo?
Siamo estranei.)

Le piastrelle. Sopra,
serrate una e altra, entrambe le
cuorgrigie pozzangherisate:
due
silenzio pienbocche¹.

¹ *Sprachgitter*, Celan 1998, p. 280. Traduzione mia.

Impostare un confronto tra Paul Celan e Carmelo Bene può apparire un tentativo quantomeno ardito. L'irruenza, l'istrionismo, la *verve* provocatoria del secondo cozzano con il carattere schivo e ritirato del primo; e anche se Bene ha avuto alcune parentesi letterarie (i romanzi degli anni 60², *Il mal de' fiori. Poema*³), è di certo ricordato più per le sue doti attoriali che per quelle di scrittore. Ciò può condurre a una certa prudenza nei riguardi di un accostamento a un poeta che potremmo dire 'di razza', vista la sua imponente produzione lirica (più di 800 poesie, la maggior parte delle quali inedite) a fronte di una scarsissima produzione in prosa (pochi scritti perlopiù d'occasione, raccolti in traduzione italiana nel volume *La verità della poesia*⁴). Eppure a nostro parere, sebbene a partire da presupposti molto diversi, gli esiti dei rispettivi percorsi di Celan e di Bene convergono con una certa assonanza di fondo, pur mantenendo delle distanze inerenti alle diverse forme artistiche in cui si cimentano, al diverso rapporto che intessono con la storia personale e collettiva, alle diverse formulazioni dei propri conflitti linguistici, politici, psicologici e rappresentazionali, in una parola: identitari. Ed è proprio dall'identità che converrà prendere le mosse. Ciò che ci interessa indagare però non è tanto il modo in cui Celan e Bene si autorappresentino nelle proprie opere, cioè come si costituiscono attraverso la scrittura come autori; bensì come essi, posti di fronte al problema dell'identità come costruzione immaginaria del soggetto, riconoscano tale autorappresentazione impossibile, radicalmente contraddittoria, e tentino ciò nonostante di superare *l'impasse* necessariamente sprigionantesi rispetto alla loro stessa autorialità. Non limitandolo però al solo campo della produzione artistica, ciò che riproporrebbe il classico binomio 'arte-vita'; ma estendendolo alla stessa possibilità della produzione del pensiero. Si tratta di una questione tipica del Novecento, ma lo è tanto più dal momento che siamo nella seconda metà del secolo e si è ormai dissolto quello spartiacque, rivelatosi forse da sempre immaginario, tra 'cultura' e 'barbarie'. A un mondo in cui, in linea di massima, era ancora possibile rappresentare un qualche disagio esistenziale si sostituisce un mondo in cui è impossibile anche soltanto formulare il proprio disagio, divenuto ontologico

² Bene 1995.

³ Bene 2000.

⁴ Celan 2008.

(Carmelo Bene, rifacendosi al lessico heideggeriano, lo chiama ‘il disagio dell’esser-ci’; e spesso ricorre il *Dasein* nell’opera di Celan). Non più quindi un io isolato, paralizzato, atomizzato, ma un io distrutto, smembrato, estirpato alla radice, che pure deve prendere la parola. Paradossoso ben individuato già da Adorno, da cui dipende la possibilità o l’impossibilità non di una specifica attività pratica bensì dell’intera sfera pratica in sé.

Celan affonda le proprie radici in Wittgenstein e in Heidegger; Bene mutua i propri fondamenti teorici dalla psicanalisi lacaniana, con la sua ‘scissione originaria’ a fondamento esistenziale dell’individuo. Senz’altro la sfumatura delle due impostazioni è differente. Celan fonda il problema nell’ontologia mentre Bene nella psicologia del soggetto; ma, come si è detto, se i presupposti differiscono, essi restano ancora commensurabili rispetto agli esiti della prassi artistica. Infatti, quale che sia la sfumatura impressa, a fare da terreno comune è la consapevolezza che si tratta di un problema posto *a priori* del soggetto, cioè alla base stessa delle condizioni di esistenza del pensiero. Il percorso che entrambi decidono di intraprendere a questo punto è in direzione decisamente analoga: essi rivolgono il proprio sguardo allo statuto del linguaggio, a monte della contraddizione identitaria. Un risalimento, un’anabasi (quanto spesso appaiono queste parole nell’opera di Celan!) che non è regressione, ma che pure ha della regressione (concetto eminentemente psicanalitico) alcuni tratti peculiari. Non a caso in Celan ritornano quasi ossessivamente certe immagini relative alla madre e al suo assassinio, a opera dei nazisti, in un campo di neve; mentre dal canto suo, Bene non mancherà di sottolineare il proprio debito nei confronti di Artaud⁵ che, sebbene non possa essere ascritto al surrealismo ortodosso, pure a esso è legato a doppio filo; inoltre anche Celan ebbe una forte influenza dai suoi contatti col gruppo surrealista.

Tuttavia per nessuno dei due è essenziale il processo di ‘emersione del rimosso’ se non in relazione a una condizione di dicibilità: Bene si rifarà infatti a Lacan e alla nozione di ‘inconscio strutturato come un linguaggio’, mentre Celan concepirà la poesia come «linguaggio, fatto figura, di un singolo individuo»⁶.

Prima dell’identità, dunque, il linguaggio. Procedere a una messa in crisi del primo significa dover passare necessariamente per la messa

⁵ Bene — Deleuze 2002, p. 319.

⁶ Celan 2008, p. 15.

in crisi del secondo. È con esso che è necessario confrontarsi, con i suoi sistemi di relazione significante-significato e con le sue strutture sintattiche e semiotiche. La possibilità di una prassi artistica dovrà perciò articolarsi in un costante confronto con la sua stessa impossibilità di affermarsi come struttura linguistica definita o definitiva, che sarebbe sempre e comunque menzognera perché menzogna è l'io che essa andrebbe a costituire. È una vera e propria lotta. Vita e arte devono assorbirsi l'una nell'altra, divenire l'una la critica dell'altra: Celan non smetterà mai di scrivere poesie, nemmeno in manicomio, raggiungendo tratti di grafomania⁷; Bene avrà modo di dire che

l'arte dev'essere incomunicabile, l'arte deve solamente superare se stessa. Ecco perché tocca a 'noi' (ma chissà a chi...), una volta fuori di noi, essere un capolavoro. 'Uscire fuori dal modo', come diceva San Juan de la Cruz, 'per pervenire là dove non v'ha più modo'. [...] Ma non posso che cercare di spiegare il mio disagio, non altro, non posso dare appuntamenti con il reale, appuntamenti con l'ovvio, col logico, con il razionale, ecco... Il buio. Spegniamo le luci⁸.

In cui è chiaro anche, in quel 'noi' così dubitativo, il rapporto problematico con il soggetto già affrontato sopra. E ancora dirà: «non bisogna produrre dei capolavori, bisogna essere dei capolavori»⁹, frase dall'indubbio sapore nietzschiano. La poesia di Celan e il teatro di Bene sono *praxis* in tutto e per tutto, naturale forma delle loro esistenze. Lunghi dunque da qualsiasi visione del linguaggio come 'cassetta degli attrezzi', in cui l'io ha buon gioco nel darsi l'illusione di 'esser-ci' nella propria pienezza e definitezza, Celan e Bene invertono il rapporto e cercano, diciamo così, di mettersi in condizione di subire 'l'esser-ci', di farsi cioè carico della propria contraddizione radicale, e lo fanno in modi ancora una volta profondamente analoghi. Per quanto riguarda Celan, egli muove da uno stretto rapporto con la storia, personale e collettiva, e in particolare con il Nazismo, che nei forni crematori ha

⁷ Ci si rende bene conto di ciò quando si leggono le date di composizione delle singole poesie, disponibili in edizione italiana in Celan 2001: Celan scriveva due, tre poesie al giorno, talvolta anche molte di più.

⁸ Cfr. puntata del *Maurizio Costanzo Show* – *Uno contro tutti* del 27/06/1994.

⁹ *Ibidem*.

distrutto ogni possibilità di dare ancora un valore agli enti, ogni possibile affidamento alla trascendenza e perciò anche al senso, che pure trascende nella dimensione etica «il mondo come io lo trovai», per dirla con Wittgenstein. Un corpo diviene un combustibile mentre il sangue, *das Blut*, diviene una parola d'ordine. È da qui che Celan trae la consapevolezza della rottura tra soggetto e linguaggio. La 'parola', *das Wort*, è definitivamente guasta nella sua funzione di rappresentare il mondo, almeno da quando i nazisti l'hanno utilizzata per distorcere il mondo stesso e condurlo verso 'la barbarie'. Un poeta non può appoggiarsi a un sistema di rapporti già dato, sia esso di significanti-significati, morfologia e sintassi: non può cioè appoggiarsi alla lingua, che in sé ha ormai i segni di quell'orrore. Celan trova inoltre una fondamentale affinità, quella con la Rivoluzione Francese, che emerge in maniera assai complessa nel discorso *Der Meridian*¹⁰ attraverso Büchner e la sua *Dantons Tod*¹¹. Non si tratta allora di un evento unico, il Nazismo, ma di molti altri eventi accumulatisi nelle pieghe del linguaggio:

Mi era diventato lampante che l'uomo non solo languiva nelle catene della vita esteriore, ma anche era imbavagliato e impossibilitato a parlare – e se dico 'parlare' intendo con ciò l'intera sfera degli umani mezzi d'espressione – per il fatto che le sue parole (o gesti o movimenti) gemevano sotto il peso millenario di un'apparente e deformata sincerità – cos'era meno sincero della tesi secondo cui tali parole in fin dei conti sarebbero in qualche modo ancora le stesse! Dovetti dunque anche dedurre che su quanto lotta da tempo immemorabile per trovare espressione si è pure posata la cenere di significati perenti, e altra ancora!¹²

In cui la menzione della 'cenere' contiene una straordinaria (e tragica) ambiguità, tanto è chiaro il riferimento ai corpi arsi nei forni crematori. La storia, intesa collettivamente, è perciò quel «qualcosa accade» che lascia i suoi segni nell'*a priori* dell'esistenza del singolo individuo. Sul piano personale-biografico, essa si intreccia a quello che Celan chiama il proprio '20 gennaio', l'evento che capovolge il proprio percorso nella direzione inversa, del risalimento, ma che pure è rivelazione e comprensione: «chi cammina sulla testa, ha il cielo come abisso

¹⁰ Celan 2008.

¹¹ Büchner 1966.

¹² Celan 2008, p. 26.

sotto di sé»¹³. È nel suo caso l'omicidio dei genitori compiuto dai nazisti; e in particolare di sua madre, generatrice di vita, portatrice della lingua, cioè appunto del *prius* soggettivo. L'*Anabasis*, come è intitolata una sua poesia, consisterà dunque nel farsi carico di questa lingua, il tedesco, lingua della madre e dei suoi assassini resa sterile e grigia, grembo vuoto, nel tentativo di farla rinascere, di rigenerarla attraversandola, sotto «l'angolo d'incidenza della [...] propria esistenza»¹⁴. In quanto lingua svuotata dai significati, non resta che rivolgersi ai significanti, al corpo sonoro della lingua, così come ai corpi ammutoliti degli ebrei uccisi va ridonato un nome soltanto guardando dritto al loro volto sfigurato. «Poiché il vocabolario è disseccato, farlo vibrare in intensità. Opporre un uso puramente intensivo della lingua a ogni uso simbolico, o significativo, o semplicemente significante. Arrivare a un'espressione perfetta e non formata, un'espressione materiale intensa»¹⁵: questa definizione formulata da Deleuze e Guattari sulla scrittura di Kafka sembra calzante alla poesia di Celan, che tanto si concentra sul suono della lingua, sul suo materiale fisico, trovandosi di fronte all'impossibilità di accettare i vecchi significati. Ma va fatta una distinzione: non c'è nulla di più lontano, qui, di un compiacimento estetizzante nei confronti della 'melodiosità' della lingua, bensì un semplice darsi a ciò che rimane, la sua 'musicalità'.

La lirica tedesca, credo, percorre altre strade che non quella francese. Avendo, nella memoria, quanto vi è di più fosco, e attorno a sé quanto vi è di più malsicuro, essa – pur massimamente memore della propria tradizione – non può più parlare il linguaggio che qualche orecchio proclive sembra ancora attendersi da essa. Il suo linguaggio si è fatto più sobrio, più attento ai fatti, essa diffida del 'bello', essa tenta di essere vera. Pertanto, [...] 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 orrendi¹⁶.

¹³ Ivi, p. 10.

¹⁴ Ivi, p. 15.

¹⁵ Deleuze 1996, p. 34.

¹⁶ Celan 2008, p. 37.

La lingua va perciò capovolta dal suo stesso interno, che è però anche l'interno del soggetto, dall'«angolo d'incidenza della sua propria esistenza, della sua condizione creaturale»¹⁷: ed ecco allora che i neologismi intraducibili, il verseggiare franto e spezzato, il ritmo attentamente misurato, tratti caratteristici della sua poesia, sono «linguaggio, diventato figura, di un singolo individuo»¹⁸. A ciò però si può procedere soltanto se ci si *es-autora*, cioè se si fa attraversare il proprio stesso corpo da questa 'voce' che, di fatto, gli dà forma nell'a priori, e se al contempo ci si libera del proprio io, sempre menzognero:

Non è la realtà da rappresentare [*repräsentieren*] quella a cui tende il linguaggio [...] ma una realtà da presentare [*präsentieren*], una realtà che ancora non c'è, l'utopia di qualcosa che non c'è. Né questo reale è un nuovo ordine di cose e di idee, perché a sua volta si cristallizzerebbe in una cattiva realtà, dove regnerebbe la menzogna, come, di fatto, già regna. Tale realtà è da intendere piuttosto come l'indicibile, l'abisso mai sondabile. La verità rimane abisso¹⁹.

Giunti a questi esiti, con l'individuazione della 'voce' celaniana non siamo poi così distanti da quanto Carmelo Bene intende con la parola *phoné*. La differenza, come abbiamo già avuto modo di notare, è tra un'impostazione ontologica e una psicologico-esistenziale. Se per Celan l'io è insincero perché 'rappresenta' e non 'presenta', l'attore salentino lo considera nei termini di un'entità fittizia, dal valore di puro significante, cui il soggetto è sempre sottomesso in quanto illuso di poter 'volere', 'agire', 'dire'; là dove invece, rifacendosi a Lacan, egli sostiene che il soggetto non è nulla, è quel significato che manca in corrispondenza al significante-io, in quanto «ogni desiderio è desiderio dell'Altro». Perciò quanto è detto e fatto e desiderato, ossia il 'discorso', «non apparterrà mai all'essere parlante»²⁰ nel suo significato, bensì gli si dà solo in quanto significante, in quanto materialità brutale, *flatus vocis*. Il senso è soltanto costruzione illusoria dell'io: riconosciuto il valore fittizio di entrambi, essi vanno contestualmente aboliti. In poche parole,

¹⁷ Ivi, p. 15.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Rascente 2011, p. 127.

²⁰ Bene 1995, p. VI.

Bene sostiene che il livello dell'enunciazione, cioè finanche la formulazione del pensiero, sfugge costantemente alla possibilità di presa del soggetto, perché tale strutturazione di rapporti è illusoria. Esso è afferabile solo a partire dalla natura fisica dell'enunciato, che è appunto soltanto un significante, un puro suono. Ma non è ancora questa la *phoné*: poiché aboliti l'io, il senso e il soggetto, resta ancora per Bene l'esser-ci in quanto «coscienza in gramaglie»²¹, ovvero «il disgusto del non esserci»²², il sorprendersi di non esserci mai stati, di non aver fatto né detto né desiderato mai nulla, *stupor mundi* che diviene *stupor absentiae mundi*. Di fatto, l'io non può essere abolito completamente finché si è. *phoné* è allora 'di-mettersi', darsi ai significanti totalmente e assolutamente, disperdendo questi ultimi barlumi di coscienza nella fisicità del suono, nella musicalità (e non 'melodiosità', possiamo dirlo anche qui con Celan) della voce e della lingua, affinché non sia più l'io a illudersi di enunciare, perché possa finalmente parlare per bocca dell'Altro, dire l'Altro che non mi appartiene né mi apparterrà mai, farsi strumento di qualche cosa, appunto, di indicibile. L'abolizione dell'io nella *phoné* va sotto il nome di 'depensamento'. Ma anche qui, come per il poeta di Czernowitz, il corpo è il punto di convergenza di tutte le speculazioni, che per l'attore salentino si concretizzano in pratica gestuale e di presenza sulla scena. È la dimensione performativa che li accomuna.

Da qui, un ultimo passo. Abbiamo parlato di corpi come significanti, di corpo sonoro della lingua e di corpo fisico, dell'attore o degli ebrei nei campi. Privare i corpi del significato è operare una loro riduzione a oggetti. A questo punto, la differenza tra un corpo vivo e un corpo morto sta soltanto nel funzionamento o non funzionamento della sua fisiologia. Ma pure questa alternativa non sussiste, visto che si tratta di una variazione di uno stesso stato di natura significante. Il corpo, lo si intenda vivo o morto, è perciò sempre e soltanto l' 'inorganico'. Dopo Auschwitz questa consapevolezza è ineludibile; e ha per Celan e per Bene una medesima sfumatura ontologica, poiché è davvero qualcosa che investe non solo l'intera umanità, ma la realtà stessa. Il tentativo di entrambi è il riscatto. Dandosi ai significanti, facendo 'vibrare in intensità' la lingua, librandosi dalla semantica pur mantenendo un solido piede a terra, Celan e Bene si espongono l'uno

²¹ Ivi, p. 9.

²² *Ibidem*.

in poesia e l'altro in teatro in un'arte *a minore*, ma proprio per questo universale, che riguarda ognuno dei lettori-spettatori in quanto 'creatura'. È appunto questo il *Meridian* del noto discorso: perché proprio là dove più tutto sembra disperdersi senza un significato né un fine, l'opera e la vita si riscattano nell'*incontro*. Celan parlerà di 'occupabilità' della poesia, proprio in quanto «linguaggio, diventato figura, di un singolo individuo», «messaggio in bottiglia»²³, fino a dire: «non vedo nessuna differenza di principio tra una stretta di mano e un poema»²⁴; Bene parlerà della phoné e della sua successiva evoluzione, l'amplificazione elettronica a teatro, in questi termini:

Un po' come [...], nel cuor della notte, in certe stanze d'albergo, pur mormorando un qualcosa a se stessi, si è zittiti dal cliente della stanza accanto; il disappunto del cliente è più che giustificato, perché fastidiato dall'insignificanza appena percepita (se importunato da una rissa comprensibile, s'infurierebbe addirittura): in entrambi i casi è disturbato da beghe che non lo *interessano*. A meno che quel mormorare-ur-lare non sia un gorgoglio del *proprio* stomaco, che, cioè, questo rumore gli *risuoni dentro*. In questo caso è un *suo* disturbo interno (senza mediazione d'ascolto), tanto più *vitale* quanto più *intollerabile*²⁵.

Un insorgere *da interno a interno* del *proprio* *creaturale* disagio, dell'«angolo d'incidenza della [...] propria esistenza»²⁶, causato non da un io che lo comunica ma da un io del tutto sottrattosi dalla scena e dalla scrittura, *assente* e perciò malessere 'incausato', quanto mai 'vitale' e spontaneo, non indotto dal *logos* marcio e corrotto. Una poesia e un teatro che recidono ogni mediazione, e perciò liberi, sia sul piano linguistico che politico. Non a caso Celan sottolinea, proprio in *Der Meridian*, la propria ispirazione anarchica²⁷, mentre Bene non lesina critiche ferocissime alla democrazia e allo Stato, il pubblico che si 'occupa' del privato in quanto dittatura degli io²⁸.

²³ Celan 2008.

²⁴ Ivi, p. 58.

²⁵ Bene 1995, p. XXXV.

²⁶ Cfr. Celan 2008.

²⁷ Cfr. Miglio 2009.

²⁸ Cfr. la puntata del *Maurizio Costanzo Show – Uno contro tutti* del 27/06/1994, cit., e quella del 1995.

Bene, dopo una vita di eccessi²⁹, è scomparso a soli 64 anni. Celan, è noto, si getta dal Pont Mirabeau a 49. Senz'altro giocò un ruolo fondamentale lo stato psichico in cui versava da quasi dieci anni; ma ciò che ci è lecito dire lo desumiamo dalla sua opera, nella quale il crinale tra vita e morte, tra il riscatto e l'annullamento di sé, è sottilissimo. Anche in questo 'immediato svanire' la vita e l'opera di Celan, così come la vita e l'opera di Bene, sono rimaste coerenti fino in fondo.

Bibliografia

Opere di Paul Celan

Poesie, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969, traduzione e cura di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Einaudi, Torino, 2001.

La verità della poesia: Il Meridiano e altre prose, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008.

Opere di Carmelo Bene

Opere. Con l'autografia d'un ritratto, Milano, Bompiani, 1995.

l mal de' fiori. Poema, Milano, Bompiani, 2000.

BENE, C. — ARTIOLI, U., *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti, Napoli, Medusa, 2006.

BENE, C. — DOTTO, G., *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998.

BENE, C. — DELEUZE, G., *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet, 2002.

Altre opere

BÜCHNER, G., *Teatro. La morte di Danton. Leonce e Lena. Woyzeck*, a cura di G. Dolfini, Milano, Adelphi, 1966.

Scritti critici

ADORNO, T. W., *Prismi*, a cura di Mainoldi C., Marisa B. et al., Torino, Einaudi, 1972.

ARTAUD, A., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000.

BACHMANN, I., *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, a cura di Vanda Perretta, a cura di Renata Colorni, Milano, Adelphi, 1993.

²⁹ Ampiamente testimoniati in Bene — Dotto 1998 e Dotto 2012.

- BOLOGNA, C., *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- DELEUZE, G. – GUATTARI, F., *Kafka. Per una letteratura minore*, a cura di Alessandro Serra, Macerata, Quodlibet, 1996.
- DOTTO, G., *Elogio di Carmelo Bene*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2012
- GIACCHÉ, P., *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997.
- LACAN, J., *Il seminario. Libro I. Gli scritti teorici di Freud, 1953-1954*, a cura di Antonello Sciacchitano e Irène Molina, Torino, Einaudi, 1978.
- ID., *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, a cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 1991.
- MIGLIO, C., *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005.
- ID., *Paul Celan. Il meridiano*, in *Il saggio tedesco del Novecento*, a cura di M. Bonifazio, D. Nelva, M. Sisto, Firenze, Il Saggiatore, 2009, pp. 279-291.
- ID. – FANTAPPIÈ, I. (curr.), *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del convegno Napoli, 22-23 gennaio 2007, Napoli, Il Torcoliere, 2008.
- RASCENTE, M., *Metaphora absurda. Linguaggio e realtà in Paul Celan*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- WITTGENSTEIN, L., *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di Michele Ranchetti, Milano, Adelphi, 1967.