

la rivista di **en**gramma  
ottobre **2017**

**150**

# Zum Bild, das Wort II

La Rivista di Engramma  
**150**

La Rivista di  
Engramma

**150**

ottobre 2017

# Zum Bild, das Wort II

a cura della Redazione di Engramma

**DIRETTORE**  
monica centanni

**REDAZIONE**  
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma flipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

**COMITATO SCIENTIFICO**  
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

*this is a peer-reviewed journal*

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

**SEDE LEGALE** | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

**REDAZIONE** | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)

ISBN pdf 978-88-94840-53-9

ISBN carta 978-88-94840-29-2

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

# SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort  
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole  
ANTONELLA HUBER
- 37 | Ninfa diabolica  
RAOUL KIRCHMAYR
- 65 | Immagini, parole e ritornanze mitiche nei Libri di Oz di L. Frank  
Baum  
CHIARA LAGANI
- 75 | Mappe, liste e classificazioni  
LAURA LEUZZI
- 85 | “Chi te po rafigurare”. Immagini e scritte  
FABRIZIO LOLLINI
- 101 | Architettura Esemplificante (exemplifying architecture)\*  
SERGIO LOS
- 141 | Immagini e parole  
GIANCARLO MAGNANO SAN LIO
- 157 | Montaggio ‘surreale’ del rapporto parole-immagini  
BARNABA MAJ
- 173 | L'architettura dell'autobiografia scientifica  
SARA MARINI
- 181 | “La bellezza è un taglio”  
PEPPE NANNI

- 195 | La rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari  
CLIO NICASTRO
- 201 | Morte e resurrezione delle maschere  
NICOLA PASQUALICCHIO
- 219 | Ares vs. Ares  
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 233 | *La Cosa* di John Carpenter, ovvero il *sex appeal* del disorganico  
MARINA PELLANDA
- 239 | L'allegoria dell'Occidente  
ROLF PETRI
- 259 | "E se tal serpe ultra la usanza onoro"  
GIANNA PINOTTI
- 289 | Un'ingombrante presenza marginale  
ELENA PIRAZZOLI
- 301 | Versatilità delle immagini del mito  
ALESSANDRO POGGIO
- 315 | Γράφω  
SERGIO POLANO
- 319 | "Repliche". Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e  
Antoon van Dyck  
LIONELLO PUPPI
- 331 | Cinema astratto e sinestesia  
MARIE REBECCHI
- 347 | Dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola  
GIORGIO REOLON
- 369 | Un teatro senza paraventi  
STEFANIA RIMINI
- 379 | Una rabbia "non catalogabile"  
MARIA RIZZARELLI
- 393 | L'aria della città rende liberi  
MARCO ROMANO
- 399 | La parola all'immagine: facciamo il nostro gioco  
ANTONELLA SBRILLI

- 407 | La sopravvivenza della tradizione classica nella geografia medievale  
ALESSANDRO SCAFI
- 413 | Tempesta  
SIMONA SCATTINA
- 427 | Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo  
AMPARO SERRANO DE HARO
- 441 | Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico  
CLAUDIA SOLACINI
- 457 | The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?  
OLIVER TAPLIN
- 465 | Danze fuori dal buco  
STEFANO TOMASSINI
- 481 | *Favete linguis* e molto altro  
MARIO TORELLI
- 493 | Il romanzo grafico di Eric Drooker  
SILVIA VEROLI
- 499 | Un'immagine dalla preistoria del fumetto  
HARTMUT WULFRAM
- 507 | Il linguaggio come virus  
MATTEO ZADRA

# Montaggio ‘surreale’ del rapporto parole-immagini

*Atemkristall* di Paul Celan

Barnaba Maj

C'è un importante punto di contatto fra la lingua della poesia di Celan e la lingua della prosa di Kafka che, per sua esplicita ammissione, è stato uno dei principali, se non il principale scrittore di riferimento del poeta negli ultimi anni della sua non lunga vita. Il punto di contatto è costituito dalla rigorosa referenzialità o *Bezüglichkeit*. La ragione per cui questo può apparire più evidente in Kafka – per esempio in *Die Verwandlung*, ove la capacità referenziale è spinta fino alla descrizione di chirurgica precisione dello sconosciuto territorio umano-non umano di sensazioni, movimenti e pensieri di un essere umano trasformato in un enorme, mostruoso insetto – è dovuta semplicemente alla funzione poetica del linguaggio e quindi alla differenza fra lingua narrativa e lingua poetica, punti ben delineati dalla teoria linguistica di Roman Jakobson.

Lingue referenziali, dunque, che tuttavia producono entrambe un effetto di “oscurità”. In *Der Meridian*, il discorso per il *Büchner Preis* del 1960, Celan cita Blaise Pascal per rivendicare esplicitamente l'oscurità come cosa professata dalla sua poetica. Kafka non dice niente del genere ma la sua lingua, sostanzialmente metonimica e per nulla metaforica, sfocia nell'allegoria. E questo è un caso forse unico in letteratura, ove di norma l'allegoria è lo sviluppo del nucleo narrativo della metafora. È appunto il passaggio dal piano metonimico all'universo altro dell'allegoria a rendere così misteriosi e oscuri i testi di Kafka. Lo mostra emblematicamente la parabola breve *Vor dem Gesetz*, tanto chiara sul piano narrativo quanto tremendamente oscura sul piano dell'interpretazione.

La lingua di Celan offre invece più spazio alle figure che lui stesso chiama *tropi*. Se questi includono anche l'allegoria, l'esito tuttavia non è allegorico ma, secondo la definizione del poeta stesso, la *maestà dell'assurdo*. La ragione di fondo di questa diversità dipende dalla diversità della costellazione storica dal punto di vista teologico: la poesia di Celan si

iscrive sotto la data della *shoah* – sotto il tempo di un Dio cieco e assente, distratto e silenzioso, che non può dunque costituire più il riferimento in ultima istanza di significati allegorici. Kafka ha formulato tutto il negativo del suo tempo, Celan ha vissuto come esperienza personale il *nichilismo storico* di cui Büchner aveva parlato incredibilmente già nella lettera alla fidanzata del 1835.

L'oscurità di Celan ha spesso indotto nell'errore di pensare che la sua lingua poetica sia astratta, concettuale e, come tale, riconducibile a categorie. Il che in definitiva riporta al territorio delle somiglianze con il Barocco e quindi all'allegoria, come nel caso del confronto fra Espressionismo e *Trauerspiel* barocco istituito da Benjamin. Questo errore ne trascina con sé un altro, cioè interpretare la poesia e la poetica di Celan secondo le categorie della poetica greca di matrice aristotelica. Anche da questo il poeta aveva messo in guardia e in effetti la sua lingua poetica è allo stesso tempo *referenziale, concreta e creaturale*.

Sorge perciò spontanea la domanda: da che cosa deriva esattamente la sua oscurità? Risposta: da più di un fattore. In primo luogo, questa lingua ha dentro di sé una conoscenza prodigiosa del corpo storico della lingua tedesca. Celan conosce il tedesco così a fondo da usare parole di eccezionale rarità come per esempio verbi dell'area venatoria quali *verhoffen*, ossia il fiutare l'aria dell'animale braccato nella speranza di sfuggire, ed *eindunkeln*, ovvero il dare la caccia agli uccelli con le reti. Inoltre le sue conoscenze linguistiche non sono solo letterarie ma si estendono a diversi campi scientifici come la botanica, la geologia, la paleontologia, l'evoluzione etc. In secondo luogo, sono frequenti i casi di parole inventate, in forma diretta di composti oppure di parole con trattino, peraltro usato tanto per unire quanto per separare. In terzo luogo, e questo è il fattore più importante, nella lingua di Celan il *montaggio sintagmatico* delle parole, in sé referenziali e precise, ha un effetto straniante di eccezionale intensità *iconica*. In altre parole, il montaggio agisce anche sul piano delle immagini di cui le parole sono vettori, producendo un effetto di straniamento iconico. Lo si può definire un *montaggio surreale* che opera sulla relazione fra parole e immagini. Accanto a quella di Mallarmé, Celan porta fino in fondo la lezione del Surrealismo. Dal punto di vista della funzione strettamente poetica, quindi, è il montaggio che alla fine svolge un ruolo decisivo. In sintesi: *sul piano paradigmatico la lingua di Celan è referenziale – sul piano sintagmatico il suo montaggio produce immagini surreali*.

1 | Una *Sprachgitter*

Per capire questa lingua, dunque, occorre partire dalla sua referenzialità. L'esempio forse più canonico che se ne può fare è la parola *Sprachgitter*, da Celan usata per dare il titolo a una raccolta. La si è interpretata attribuendole il significato astratto di grata di linguaggio o di parole, intendendola cioè come *Denkbild* o immagine di pensiero in senso benjaminiano. L'idea è in sostanza quella della lingua come una sorta di grata proiettata sul mondo, metafora che ovviamente piace molto all'ermeneutica filosofica. Solo che non è così. *Sprachgitter* è un termine che, con molta precisione, completa il significato basilare di *Gitter*, che è già di per sé quello di *grata nel parlatorio dei conventi*. Poiché l'equivalente in italiano non c'è, verrebbe da tradurre la parola con *bisbigliatoio*. In ogni caso, il nome indica un oggetto preciso del mondo, con un'altrettanto precisa funzione, suggerendo inoltre l'immagine di un luogo e insieme, non meno concretamente, quella di un modo di parlare: appunto *bisbigliare*.

Un'esemplificazione molto importante di questo montaggio e degli effetti stranianti prodotti dalla serie di immagini in esso ricorrenti è rappresentata da *Atemkristall (Cristallo del respiro)*, il ciclo di ventuno poesie che fa parte della raccolta *Atemwende (Svolta del respiro)*, di cui abbiamo curato una nuova traduzione italiana con commento, per un'edizione fuori commercio di una galleria d'arte veneziana, la Galerie Bordas. In questo ciclo è costante il motivo dialogico di un Io che si rivolge a un Tu. Si è molto discusso e si discute su chi sia questo Tu. È molto verosimile che si tratti di varie figure o figurazioni della poesia stessa, cui l'autore si rivolge con qualche velato accenno a se stesso al compimento dei suoi quarant'anni.

Il primo testo è già un caso illuminante di montaggio surreale. Lo citiamo in originale:

*Du darfst mich getrost  
mit Schnee bewirten:  
sooft ich Schulter an Schulter  
mit dem Maulbeerbaum schritt durch den Sommer,  
schrie sein jüngstes  
Blatt.*

Non temere, tu puoi ospitarmi  
offrendomi neve:  
ogni volta che con il gelso spalla  
a spalla io marciavo lungo l'estate,  
gridava la sua più tenera  
foglia.

Costruito con la preposizione *mit*, il verbo *bewirten* significa semplicemente invitare qualcuno a prendere qualcosa, per esempio una tazza di caffè. Ma qui l'offerta è la neve. Si può *marciare* (*schreiten*) spalla a spalla con qualcuno e attraversare qualcosa, ma qui "Io" marcia lungo o attraverso l'estate spalla a spalla con l'albero di gelso. La neve, la marcia lungo l'estate, l'albero di gelso, la sua ultima, recente foglia: tutti riferimenti precisi, che sono anche immagini in sé altrettanto precise e concrete ma montate in sintagmi stranianti. L'insieme produce il passaggio a un mondo linguisticamente e iconicamente altro, non in senso allegorico ma, appunto, *sur-reale*. Nel testo successivo, le immagini sono disposte in questa sequenza: la terra del pane che innalza il monte della vita; la mollica con cui tu impasti i nostri nomi; i nomi che io vado tastando con dita-occhio, alla ricerca di un luogo per avvicinarmi a te; in bocca, la luminosa candela del digiuno. Una terra può essere corrosa. È quanto dice il primo verso, in cui la terra del pane



2 | "... con il gelso spalla / a spalla io  
marciavo lungo l'estate".  
Vincent van Gogh, *Il gelso* (1889),  
Pasadena, CA, The Norton Simon  
Museum of Art.

(*Brotland*) è *Von Ungeträumtem geätzt...* (Corrosa da sogni non sognati). Sia pure in chiave negativa, il motivo onirico è qui richiamato chiaramente. Imprimere una parola nei solchi e demolire un tetto: su queste due azioni principali è costruito il testo successivo, con una vertiginosa successione di immagini:

Tu imprimi nei solchi  
della moneta del cielo nella fessura della porta  
la parola,  
da cui rotolai via,  
quando con pugni tremanti  
il tetto sopra di noi  
demolii ardesia per ardesia,  
sillaba per sillaba  
lassù, per amore del  
scintillante rame della  
ciotola del mendicante.

Singolare demolizione *Silbe um Silbe* di un tetto, che evidentemente è costituito anche di parole, e singolare fessura di porta in cui è incastrata la moneta del cielo (*Himmelsmünze*)!

Nel giro di tre poesie siamo così passati dalla neve, alla terra del pane, ai solchi della moneta del cielo e alla demolizione della casa. Trasversalmente, è apparso il motivo poi conduttore della parola, metonimia della lingua poetica. Nel quarto testo, entra in gioco l'immagine del fiume, simbolo del tempo e del suo fluire, simbolo della vita. Qui il montaggio surreale è particolarmente visibile. Riducendo il testo, infatti, si ottiene: Nei fiumi a nord io getto la rete che tu esitando appesantisci con pietre. La sequenza effettiva dice invece così:

Nei fiumi *a nord del futuro*  
io getto la rete che tu  
esitando *appesantisci con*  
*ombre*  
scritte da pietre.

*Nördlich der Zukunft* è una metafora onirica sul tempo, immagine surreale di un paesaggio. La rete viene appesantita non con le pietre ma con quanto di più leggero si possa immaginare: le ombre (*Schatten*). Queste sono però scritte da pietre.



3 | "Nei fiumi a nord del futuro / io getto la rete...".

Il motivo del fiume continua nel sesto testo:

Superato il lucido  
specchio delle ferite,  
attraverso le rapide della malinconia:  
qui i quaranta, scorticati  
tronchi della vita vengono fluitati.

Unica a nuotare contro-  
corrente, tu  
li tocchi,  
li enumeri  
tutti.

I tronchi scorticati vengono effettivamente fluitati, e certamente può essere che debbano attraversare delle rapide e che possano essere toccati ed enumerati. Il montaggio di immagini nella parte iniziale del testo è talmente straniante da lasciare che la chiusa resti al grado zero della referenzialità. Il nesso iniziale lascia senza fiato: ad essere attraversate sono infatti le *rapide della malinconia* (*Schwermutsschnellen*), una volta superato lo *specchio delle ferite* (*Wundenspiegel*). Per la prima volta, compare il motivo delle ferite, che ricorre poi con diverse varianti. Come si è detto, la chiusa resta puramente referenziale. Ma il Tu che tocca ed enumera i quaranta tronchi scorticati è anche l'unica nuotatrice controcorrente. Per la prima volta, scopriamo così che il Tu è di genere femminile. Non può essere né Dio (*der Gott*) né la morte (*der Tod*). *Die Dichtung*, la poesia, è invece di genere femminile.

Il surrealismo del testo successivo, che parla proprio delle immagini stesse, ha un tono apocalittico, che ricorda immagini alla Dürer. Il motivo è quello dell'alleanza fra i numeri e le immagini:

I numeri, nell'alleanza  
con la catena di  
sventure delle  
immagini.

Il cranio rovesciato  
su di essi,  
alla cui tempia insonne  
come fuoco fatuo guizzante  
un martello tutto ciò incide in canto  
nel ritmo del mondo.

Il verbo che indica l'azione del martello è *besingen*, che significa sia celebrare qualcuno con un canto, che incidere un canto su un disco. Poiché il martello agisce sulla tempia del cranio rovesciato sui numeri in alleanza con la catena delle sventure delle immagini, è evidente che il testo ricorre al secondo significato di *incidere* un canto. Ma mantiene l'eco del primo significato, il che spiega il "ritmo del mondo". E così, in modo allusivo, accanto al motivo della parola per la prima volta il testo introduce quello del canto, ripreso più avanti in numerose variazioni di immagini potenti, in chiave sinestetica. Come vedremo, in un caso l'immagine è esplosiva.



4 | "... qui i quaranta, scorticati / Tronchi  
della vita vengono flottati".

Incisione, parola e canto richiamano il tema della leggibilità e della lettura. Questo nuovo motivo viene sorprendentemente introdotto con l'immagine della mano. Notoriamente nel palmo della mano la chiromanzia legge varie *vie*. Ma ecco che questa immagine appare nei primi due versi del testo successivo con un sorprendente accostamento mano-terreno-ombra:

Vie nello smosso terreno-ombra  
della tua mano.

L'espressione *Schatten-Gebräch* è polivalente, poiché *Gebräch* è il terreno smosso (da animali come il cinghiale) ma è anche la roccia friabile, che va facilmente in pezzi. Ma le vie della mano sono anche solchi e nei solchi si scava. Ecco la trasformazione surreale di questi riferimenti, nei tre versi seguenti:

Dal solco-delle-quattro-dita  
scavo per me la  
benedizione divenuta pietra.

Una particolare via della mano è designata con estrema precisione come solco delle quattro dita, che evidentemente si trova nel terreno smosso o roccia friabile-ombra. "Io" scava in questo solco un fatto palesemente incorporeo come la benedizione, che tuttavia è divenuta di pietra. Ricordiamo l'immagine delle ombre scritte da pietre, con cui vengono appesantite le reti gettate nei fiumi. Qui le immagini dell'ombra e della pietra tornano nella cornice dell'identificazione della mano con il terreno. Mano che qui scava e che in precedenza andava tastando i nomi impastati con la mollica della terra del pane, che innalza il monte della vita.

Straordinariamente immaginifico, caratterizzato da un dinamismo che lo rende cinematografico, il testo della nona poesia è davvero una svolta del respiro, costruita sulla sequenza di tre, quattro, uno, due versi, cui corrispondono altrettante immagini tra loro collegate sul filo dei due sensi dell'udito e della vista:

Biancastro grigiore di  
Sensazioni  
scavate in ripido pozzo.

Verso terra, qui  
dal vento semisepolta ammfila soffiando

modula figure di sabbia sul  
fumo di canti dai pozzi.

Un orecchio, staccato, ascolta.

Un occhio, tagliato a strisce,  
a tutto ciò rende giustizia.

I canti dei pozzi producono un fumo, sul quale l'ammofila semisepolta dal vento crea soffiando figure o modelli di sabbia. Attraverso questa immagine, il testo parla proprio della relazione fra parole e immagini.

Relitti di navi naufragate che conservano i loro alberi. In *Ein Lied in der Wüste*, uno dei primissimi testi di Celan, c'è l'immagine delle *macerie dei cieli* (*Trümmer der Himmel*), in modo del tutto indipendente simile all'immagine della IX Tesi di filosofia della storia di Walter Benjamin. Qui c'è una variante:

Con alberi protesi in canti verso terra  
navigano i relitti dei cieli (Himmelwracks).

Gli alberi sono di legno e dunque questo diventa un *Holzlied* un canto di legno; perciò:

Tu sei il vessillo  
fermo nel canto.

Come si vede, il canto è diventato uno dei principali motivi conduttori. Questo e il testo precedente rivelano l'intento di dare forma di immagine, di con-figurare il canto.



5 | "... dal vento semisepolta ammofila soffiando / modula figure di sabbia...".

Culmina la dodicesima poesia nell'immagine dell'arciere, che è poi il Sagittario, segno zodiacale dell'autore, nato di novembre:

una corda d'arco, da cui  
frulla la tua scrittura-freccia,  
Sagittario.

La *Pfeilschrift* è alle volte letteralmente così, nel senso che ci sono testi di Celan in cui la disposizione delle parole assume appunto la forma di freccia. Il Sagittario deve stare eretto e da solo, dice il testo successivo, ove torna l'immagine dell'ombra:

Stare ritto, all'ombra  
della stimate nell'aria.

Per nessuno e niente stare ritto.  
Sconosciuto,  
per te  
soltanto.

Con tutto ciò, che in esso ha spazio,  
anche senza  
linguaggio.

L'espressione... *im Schatten / des Wundenmals in der Luft* riprende le immagini non solo dell'ombra, ma anche del lucido specchio delle ferite, superato attraversando le cataratte della malinconia. È l'immagine di un urlo espressionista.

Il sogno che prende figura di corno che colpisce e il tragheto che risale la gola sono le due immagini centrali della quattordicesima poesia:

Il tuo sogno dalla veglia sospinto a dare cornate.  
Con la  
traccia della parola  
incisa fino alla dodicesima spirale  
nel suo corno.

Il colpo finale, che esso porta.

Il tragheto che a spinta risale  
in alto nella stretta  
gola del giorno  
a perpendicolo:

esso transita ciò che  
nella ferita si è letto.

Nella dodicesima spirale del corno è incisa la traccia della parola. Il traghetto è immagine della poesia, che per Celan è una svolta del respiro e un andare nella stretta che più ci appartiene. Il traghetto-poesia transita qualcosa, che è una nuova variante dell'immagine della ferita: *Wundegelesenes* – parola che, come tante altre, è un'invenzione tipica della lingua di Celan, nella quale c'è l'eco della metafora fondante o assoluta della *leggibilità del mondo* (*Lesbarkeit der Welt*). Legandola alla ferita, questa parola trasferisce il motivo della leggibilità nel campo della storia umana.

Il grande motivo teologico dell'alleanza (*Bund*), già apparso nella relazione fra numeri e immagini, è ora declinato in chiave apertamente politica. Lo enunciano i quattro versi iniziali della quindicesima poesia, con la chiarezza di un manifesto politico:

In tardiva, non  
taciuta, radiosa  
alleanza  
con i perseguitati.

Vertiginoso il montaggio di immagini nella seconda parte del testo:

Il filo a piombo del mattino, carico d'oro,  
aderisce  
al calcagno  
che in alleanza con te  
giura,  
incide, scrive.

È in sottile collegamento con la precedente immagine del Sagittario, della corda d'arco, della scrittura-freccia. Nella sedicesima poesia ricorre l'immagine esplosiva del canto, cui si è accennato prima. *Fadensonnen*, la prima parola di questo testo di eccezionale forza iconica, è stata spesso fraintesa. Si tratta di un'invenzione sul modello analogico di *Fadengläser*, cioè bicchieri di vetro in cui sono state soffiate delle figure, che si vedono in filigrana:



6 | “Un pensiero ad altezza / d’albero /  
prende per sé il tono della luce...”  
(Foto Marta Paloscia).

Soli filigranati  
sulla nerogrigia derelitudine.  
Un pensiero ad altezza  
d’albero  
prende per sé il tono della luce: ci sono  
ancora canti da cantare al di là  
degli uomini.

Questi ultimi versi aiutano a capire la ragione profonda del ‘montaggio surreale delle immagini’. Nella nerogrigia derelitudine del mondo, ci sono soli filigranati. Gli alberi sono l’altezza e paradossalmente il simbolo del cammino. Il ciclo, infatti, inizia evocando l’albero di gelso spalla a spalla del quale ha luogo la marcia-attraversamento dell’estate. Il pensiero ad altezza di albero che prende per sé il tono della luce è una chiara metafora sinestetica. Il contenuto di questo pensiero è sull’“ancora” dei canti, in uno spazio che è quello della luce dell’albero e quindi al di là degli uomini – ovvero: della catastrofe della storia umana.

Per essere al di là, occorre risalire all’origine. In una *fonte* l’acqua schiuma e zampilla. Ecco il montaggio di questa immagine nella seconda parte della poesia diciassettesima:

Eppure in te, dalla  
nascita,  
schiumava l’altra fonte,  
risalendo la memoria  
nero zampillo,  
ti inerpicasti fino alla luce.

La poesia è qui identificata con la fonte che risale la memoria, per questo diventa nero zampillo e si inerpica fino alla luce del giorno che, sappiamo, sta con il pensiero ad altezza di albero. Torna l'immagine del terreno nella poesia successiva, con riferimenti geologici che culminano di nuovo nella *leggibilità della parola*, collocata nella cornice di surreali punti di orientamento, simili al *nord del futuro*:

Lividori di faglie, assi di corrugamento,  
punti di  
traforo:  
il tuo terreno.

Ai due poli  
della rosa del crepaccio, leggibile:  
la tua parola proscritta.  
Vera a nord. Luminosa a sud.

Questa prospettiva per così dire geologica sulla terra trova conferma nell'immagine iniziale dei due versi di apertura del testo successivo:

Ammasso di parola, vulcanico,  
che il rumore del mare sovrasta.

Le due stanze che seguono sono costruite su un potente contrasto. La marea montante della ciurmaglia delle creature a rovescio (*Gegengeschöpfe*) issò la bandiera – così la falsa immagine e la sua imitazione incrociano su e giù lungo il tempo.

Fino a che tu scagli  
al di fuori la luna di parola, quella da cui  
procede il miracolo del riflusso di marea  
e il cratere a forma di  
cuore  
nudo testimonia per gli inizi:  
la nascita  
di re.

Parola, canto, scrittura convergono verso lo *zeugen*, il testimoniare. Questo è il verbo chiave anche della successiva poesia, un testo breve costruito per intero sul confronto Tu-Io e la testimonianza di una parola che fiammeggia:

(Io ti conosco, tu sei la profondamente inchinata,  
io, il trafitto, sono a te sottomesso.  
Dov'è la fiamma di una parola, che *testimonia* per noi due?  
Tu – tutta, tutta reale. Io – mondo illusorio.)

Testimoniare significa dire la verità. La lingua autenticamente poetica è un vento (questa l'immagine di apertura dell'ultimo testo), un vento che dissolve:

Corrose e allontanate dal  
vento radioso della tua lingua  
le variopinte chiacchiere del vissuto  
appiccicoso – la poesia  
della centuplicata lingua del "mio",  
la non poesia.

Si apre così la prospettiva del cammino, che si ricongiunge con l'immagine della neve posta in apertura:

Sospinto fuori dal  
vortice,  
libero  
il cammino attraverso la neve  
di umane figure,  
la neve penitente, verso  
le ospitali  
stanze e tavolate dei ghiacciai.

Si prepara così l'immagine finale, che suggella l'intera raccolta con il richiamo al titolo:



7 | "... libero / il cammino attraverso  
la neve / di umane figure / la neve  
penitente...".

*Tief  
in der Zeiteinschränkung  
beim  
Wabeneis  
wartet ein Atemkristall,  
dein unumstößliches  
Zeugnis.*

Profondo  
nella screpolatura dei tempi,  
presso  
il ghiaccio del favo  
attende, un cristallo del respiro,  
la tua irrevocabile  
testimonianza.

Zeugnis – testimonianza, ultima parola del ciclo: questa la funzione profonda del particolare straniamento del rapporto fra parola referenziale e immagine che abbiamo definito montaggio surreale.

#### ENGLISH ABSTRACT

From the ‘paradigmatic’ point of view characteristic of Celan’s poetical language, is a kind of rigorous referentialness (*Bezüglichkeit*) in the relationship ‘words-things’. But the ‘syntagmatic cutting’ of this language gives rise to estranging images with a final surrealist effect. Celan’s ‘referentialness’ is a salient feature that shares much in common with Kafka’s parable style, an incomparable synthesis of metonymic devices and allegorical meaning far from the traditional use of metaphors. Celan’s poetic style makes frequent recourse to rhetorical tropes but isn’t itself allegorically intended. The blind God in front of human history’s catastrophe can never more be the last reference of allegory. Celan’s poetic language is therefore intended both to name things with surgical accuracy and to cut their images into a surrealist framework. His style is not at all abstract and allegorical. The twenty-one poems of the cycle *Atemkristall* offer a wide variety of examples in this cutting style with its particular relationship between words and images in the realm of Its Majesty the Absurd.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav  
Venezia • gennaio 2020

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

**150 • Zum Bild das Wort II**

**con saggi di**

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra