

Arte, terrore e differenza

L'opzione poetologica

SIMONE FURLANI

Università di Padova

ABSTRACT: This paper discusses Félix Duque's notion of postmodern art. The core of Duque's analysis is the opposition between two sensations: terror and horror. Terror exceeds the categories and the interpretative schemes of the subject, but postmodern art translates this destabilizing connotation into horror, bringing it under the control of the subject. The impossibility to express the terroristic events of 9/11 shows the limits of this normalization. The paper finds in Paul Celan's poetry and in his distinction between "poetry" and "art" a support for Duque's thesis. Paul Celan's reflective and self-critical poetry evades the postmodern normalization and preserves art from the risk of overriding the relation between artistic image and reality, narrative language and life.

KEYWORDS: Postmodernism, terror, horror, reflection.

Rispetto a *Terrore oltre il postmoderno* (2006), la riflessione che Félix Duque conduce in "Apocalypse now"? *Né ora, né mai. Pensare la postmodernità infinita*¹ sviluppa le implicazioni legate al tempo implicite nella sua tesi sulla fine del postmoderno. Si tratta di un supplemento inevitabile, ma anche estremamente utile, soprattutto per comprendere fino in fondo il significato di questa «fine» e le aporie che essa solleva. Il postmoderno non ha riflettuto fino in fondo sulla possibilità della fine del moderno, proclamandola troppo affrettatamente. Non ha verificato se l'abbandono o la relativizzazione delle «metanarrazioni» e il conseguente passaggio all'orizzonte delle «combinazioni» e dei «giochi linguistici» rafforzassero effettivamente le possibilità di analisi e di critica, oppure non conducessero a un ampliamento onnicomprensivo della dimensione del racconto, di una narrazione che risulterebbe scissa dalla realtà che intende raccontare². Anziché incidere sul sistema mo-

¹ Cfr. *supra*, pp. 9-33.

² Ovviamente, rispetto alle nozioni di «fine delle metanarrazioni» e di «combinazioni» e «giochi linguistici» oltre il moderno, il riferimento è innanzitutto a Lyotard, alla sua definizione e alla sua analisi del postmoderno, sulle quali dovremo tornare: cfr. J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, a cura di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1991⁶, pp. 6-8 e 20-24.

dero del potere (politico, socio-economico e culturale), il postmoderno si raccoglierebbe all'interno di quel punto lasciato volutamente libero dal sistema per poter funzionare come tale, come sistema, ovvero per alimentare e rinnovare la propria forza di dispositivo di potere a fronte di una sua immagine libertaria e universale. Inevitabilmente, allora, la sua critica «finirebbe» per risultare inefficace o addirittura per fiancheggiare il desiderio indotto, la rappresentazione imposta in funzione del controllo e dello sfruttamento, e reiterata dai media ai fini del mercato³.

In questo quadro l'analisi del terrore svolta da Duque mette in luce come il terrore rappresentato dal postmoderno offra soltanto una «soddisfazione negativa della propria esistenza» (Kant) che smarrisce, non «manifesta» e, anzi, «ostruisce» la portata critica del terrore⁴. La rappresentazione postmoderna del terrore lo muta in orrore. È questa distinzione il punto di partenza (e l'esito) della riflessione di Duque. Il sentimento del terrore è «il sentimento angoscioso della compenetrazione del sublime e del sinistro latente nei meccanismi messi in atto per evitare il dolore»⁵. È quel sentimento che incide e mette in discussione gli schemi di riferimento e gli ordini ritenuti apriorici del soggetto. Duque insiste sull'immanenza di tale momento rispetto alla stessa razionalità. Si tratta di un «cortocircuito» dell'intelligenza, che innesta un momento di irrazionalità all'interno della razionalità, ovvero prima del suo costituirsi come ragione⁶.

È un sentimento che la ragione non riesce a rendere funzionale all'autocostituzione del soggetto, facendone luogo di un contraccolpo costitutivo della riflessione filosofica. È quel momento «irrazionalizzabile», piuttosto che semplicemente irrazionale o irrazionalistico, che mette in discussione le pretese universalistiche della ragione⁷.

³ Si sarebbero così avverati i timori espressi da Lyotard contestualmente alla sua definizione della condizione postmoderna: l'«applicazione a tutti i nostri giochi» non di un criterio di verità, che ne ridurrebbe il pluralismo, ma del criterio dell'«ottimizzazione delle prestazioni» e dell'«efficacia», «non è disgiunta da certi effetti terroristici, velati o espliciti» (cfr. *ivi*, p. 7, ma anche pp. 80-81 e 116 ss.)

⁴ Cfr. F. Duque, *Terrore oltre il postmoderno. Per una filosofia del terrorismo*, a cura di L. Sessa, Pisa, ETS, 2006, p. 25. La teoria kantiana del sublime rappresenta, sul piano storico-filosofico, lo sfondo dell'analisi di Duque e della sua riformulazione del problema del terrore/orrore. Va subito rilevato che Kant viene letto da Duque non tanto come scopritore del sublime, quanto come il primo addomesticatore della forza spaesante e «sinistra» veicolata dal sublime (cfr. *ivi*, pp. 18-21). Anche la scelta di questa cornice storico-teoretica è funzionale all'analisi critica delle teorie del postmoderno, poiché è sempre Kant a rappresentare il punto di riferimento di fondo di tali teorie; oltre al noto lavoro di Lyotard sul sublime in Kant (*Anima minima: sul bello e il sublime*, trad. it. di A. Sossi, Parma, Pratiche, 1995), cfr. anche J.-F. Lyotard, *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, trad. it. di E. Raimondi, F. Ferrari, Milano, Lanfranchi, 2001, pp. 145-170.

⁵ Cfr. F. Duque, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 25.

⁶ *Ivi*, p. 18.

⁷ Uso qui il concetto di irrazionalizzabile («*Nicht-Rationalisierbarkeit*») nel significato che, tra Otto e Novecento, gli attribuisce Emil Lask ovvero di «a-razionale» per distinguerlo dal meramente irra-

Al contrario, l'orrore postmoderno dà vita a una falsa catarsi, «addomesticando» ogni elemento «spaesante» e «sinistro», riconsegnando al soggetto una «narrazione» rassicurante che gli fornisce tutte le garanzie di cui ha bisogno per riaffermarsi come «soggetto controllore» o «guardiano»⁸. La rappresentazione postmoderna del terrore lo traduce in un orrore declinato a favore del soggetto, della comprensibilità illuministica, dell'utilizzabilità tecnica e del divertimento borghese. Non proprio una rimozione del terrore, visto che il postmoderno si dice consapevole di questo rischio, quanto piuttosto una sublimazione sufficiente a innescare una dinamica di «simulazione e ansia»⁹ che si oppone soltanto esteriormente alle logiche del potere ma, al contrario, le affina e le rafforza. Sul piano socio-politico, infatti, la falsa rappresentazione del terrore da parte del postmoderno conduce all'«illusione della tolleranza», alla costruzione di un'alterità soltanto rappresentata, funzionale ai propri schemi di riferimento, un'alterità che, a questo punto, risulta compatibile, «degnata di compassione», e con la quale non si fa fatica a solidarizzare¹⁰. La narrazione prevale su quanto viene narrato, poiché la «progressiva perdita del referente esterno, del cosiddetto mondo reale», che «costituisce, com'è noto, uno dei tratti capitali dell'atteggiamento postmoderno», conduce alla «preminenza della narrazione sull'avvenimento»¹¹. Il messaggio diventa onnicomprensivo, occupa e riduce non soltanto la differenza tra messaggio e contenuto, ma anche la differenza (o le differenze) tra mittente e destinatario, tra sé e altro.

L'analisi dell'arte del terrore (o, meglio, dell'orrore) è ampia e articolata, e mostra l'inefficacia critica delle rappresentazioni del terrore in epoca postmoderna¹². Fernando Botero, Marina Abramovic, Louise Bourgeois,

zionale e indicarne l'inscindibilità da una ragione che pertanto non può più pretendersi universale: cfr. E. Lask, *Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre* [1911], in *Gesammelte Schriften*, Tübingen, Mohr, 1923-'24, vol. II, p. 77.

⁸ Cfr. F. Duque, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 26. Sulle implicazioni politico-ideologiche di tale soggetto «controllore» e «guardiano», cfr. anche F. Duque, *Geni, dee e guardiani. Arte e politica nella crisi della modernità*, a cura di L. Sessa, Napoli, ESI, 1996, in partic. pp. 137-175.

⁹ Cfr. Idem, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 94.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 91-94.

¹¹ Cfr. Idem, «*Apocalypse now?*» *Né ora, né mai. Pensare la postmodernità infinita*, *supra*, p. 17. A questo proposito, il riferimento di Duque, prima che a Derrida (cfr. *supra*, pp. 26 ss.), è a un altro classico del pensiero postmoderno e della pervasività nullificante del testo e della rappresentazione, ovvero a Guy Debord: cfr. F. Duque, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., pp. 51 ss. Sulla progressiva perdita del mondo reale come referente esterno da parte dell'arte postmoderna, cfr. Idem, *La fresca rovina della terra. Dell'arte e i suoi rifiuti*, a cura di L. Sessa, Napoli, Bibliopolis, 2007.

¹² Gli esiti dell'arte postmoderna del terrore sono giudicati con asprezza da Duque, che, tra l'altro, parla di trasformazione del terrificante in «disgusto» (cfr. Idem, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 25), di «mimetizzazione della violenza quotidiana» (*ivi*, p. 42), di «diversione della violenza» (*ivi*, p. 49), di «morbosità circense» nel quadro di un «neoromanticismo patetico» (*ivi*, p. 65), di «catastrofi utilizzate dall'industria pubblicitaria» che hanno condotto a «saturazione e stanchezza» (*ivi*, p. 68).

Hermann Nitsch, Chris Burden sono soltanto alcuni degli artisti a cui si rivolge Duque a sostegno della sua tesi. Una tesi che individua negli atti terroristici dell'11 settembre e di Madrid la fine dell'esperienza postmoderna e della sua traduzione, più o meno conscia, del terrore in orrore: «Dopo l'undici settembre [...] l'orrore non può più ostruire la sinistra *onnipresenza* del terrore»¹³. Infatti, l'arte postmoderna non è riuscita a fornire una rappresentazione all'altezza di quanto accaduto, terrificante a tal punto da non ammettere alcuna «lettura artistica». Anche alcuni eventuali aggiornamenti degli esempi di arte postmoderna del terrore – che potrebbero riferirsi agli stessi artisti a cui guarda Duque: pensiamo per esempio al ciclo di Botero su Abu Ghraib – sarebbero una buona conferma delle sue analisi e dei suoi giudizi.

È fondamentale comprendere che la proposta a cui approda la diagnosi di Duque non rimuove, a sua volta, l'esperienza e il fallimento dell'arte dell'orrore. Si tratta, al contrario, di ripensare le ambiguità e le contraddizioni del moderno dalle quali si è mossa l'arte postmoderna, senza cedere al «nichilismo ludico» in cui essa è sfociata: un'attenzione che, tra l'altro, svincola la tesi di Duque da ogni sfumatura «filoterroristica»¹⁴. Si tratta di riformulare le aporie del tardo-moderno tenendo presente che «l'arte, l'arte del *terrore*, avrebbe dovuto avere un calore *catartico*, vaccinandoci contro l'assuefazione alla violenza quotidiana, mediante immagini “esemplari”, immagini nelle quali la violenza risultasse *seduttivamente trasmutata* nella proposta di creazione di valori solidali, passando per la sofferenza della vittima innocente»¹⁵. Ancora: si tratta per l'arte di smarcarsi da un tempo apocalittico annunciato e messo in opera dall'arte postmoderna in modo retorico e superficiale, senza comprendere le aporie della «fine» e, in ultima analisi, del tempo o della storia. L'arte deve riaprire e rivolgere l'«astuzia»¹⁶ del postmoderno alla realtà, non giocarla all'interno di uno spazio puramente autoreferenziale. È opportuno ricondursi a quel limite del reale in cui l'arte può di nuovo essere «condizione di possibilità di ogni scrittura» (Derrida) e di ogni rappresentazione¹⁷. Secondo Duque l'arte postmoderna dovrebbe insomma an-

¹³ Ivi, p. 79, ma anche pp. 89 ss.

¹⁴ Ivi, pp. 82 e 90. Proclamando la fine dell'arte postmoderna senza rimuoverne le ragioni di fondo, mi pare che Duque incroci la prospettiva di un altro interprete del postmoderno, ovvero W. Welsch, che delimita un'«epoca moderna» che si sarebbe chiusa senza aprirne un'altra opposta o al di fuori del moderno. Sarebbe pertanto legittimo parlare di «nach-neuzeitlich» (ovvero successivo all'epoca moderna), ma non di «nach-modern» (postmoderno), riconoscendo all'epoca contemporanea un carattere «radikal-modern» (radical-moderno): cfr. W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim, VCH, 1987, in partic. pp. 65 ss.

¹⁵ Cfr. F. Duque, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 69.

¹⁶ Cfr. Idem, «Apocalypse now»? *Né ora, né mai. Pensare la postmodernità infinita*, supra, p. 27.

¹⁷ Cfr. *ibidem*.

dare oltre se stessa o, meglio, ricominciare dalle contraddizioni da cui è nata, intraprendere un «umile *descensus ad inferos*»¹⁸, e sono inferi concreti, morti reali, le vittime delle Torri e di Madrid, del Vietnam e dell'Iraq.

Il quadro teoretico complessivo e i limiti posti da Duque sembrano convincenti e, soprattutto, sembrano confermati dal caso più esemplare – quello di Paul Celan – di un'arte del terrore che attraversa e dialoga con le avanguardie artistiche e le esperienze postmoderne, che fa proprie le loro istanze, senza cedere a quell'addomesticamento del terrore e della differenza di cui parla Duque. D'altra parte, la lirica di Celan rappresenta la forma artistica che fa recedere Adorno dall'idea dell'impossibilità (e dal divieto) di dare una lettura artistica del terrore della Shoah¹⁹.

Come è noto, infatti, la lirica di Celan è certamente un *descensus ad inferos*: spesso, in poesie divenute molto note come *Ich hörte sagen e Stimmen*²⁰, Celan rappresenta se stesso come colui che s'immerge o intraprende un viaggio per raggiungere i morti sepolti, recuperare le loro voci e dare testimonianza del terrore. Tuttavia essa è anche una ricerca delle ragioni di «was geschah» (quanto è successo) e delle condizioni di possibilità di un linguaggio e di un'arte che possano narrare il terrore. Celan riesce a descrivere il terrore al di là di ogni sua estetizzazione applicando con estremo rigore una struttura semantica allo stesso tempo riflessiva e narrativa, autoreferenziale e mimetica. La sua lirica trova quel limite, quel punto di crisi immanente, ma irriducibile al linguaggio, che tuttavia, proprio per questo, consente al linguaggio di riflettere su di sé e sulle sue possibilità di significare. Potremmo dire che la lirica celaniana ruota attorno a una differenza, a una *Zäsur*, afferma Celan, che da un lato le è costitutiva mentre dall'altro la àncora alla realtà, alla storia, al referente reale che il postmoderno tende a rimuovere. È una differenza che riguarda inscindibilmente il linguaggio, ma che non fa parte del linguaggio: proprio per questo, allora, consente al linguaggio sia di riflettere su di sé che di mantenere fermo il rapporto con l'altro da sé, ovvero la realtà. Sono questi due elementi che definiscono il carattere poetologico (estremamente realistico) indicato dalle nozioni «riflessive» con cui Celan descrive la sua poesia, a partire dalla nozione di *Gegenwort* (controparola)²¹.

¹⁸ Ivi, p. 33.

¹⁹ Cfr. T.W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di G. Adorno, R. Tiedemann, trad. it. di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1977, in partic. pp. 537-538. Non abbiamo qui lo spazio per citare direttamente le poesie di Celan, che richiedono analisi ampie e molto articolate, così come non abbiamo modo di soffermarci analiticamente sulla teoria estetica di Celan. Ci permettiamo allora di rinviare a S. Furlani, *Significato e linguaggio nell'estetica di Paul Celan*, Padova, Cleup, 2009.

²⁰ Cfr. P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori 20015, pp. 136-137 e 248-253.

²¹ Ma anche «Gegenlicht», oppure le nozioni composte facendo riferimento a una «svolta» (*Wende*) che interviene all'interno delle sue composizioni e che dà loro significato, come «Atemwende» e «Sonnenwende»: cfr. S. Furlani, *Significato e linguaggio nell'estetica di Paul Celan*, cit., pp. 335-352.

Questa natura poetologica spesso si istituisce come esplicita autorappresentazione, come *mise en abyme*²². Come nella già citata *Stimmen*, Celan non solo rappresenta il terrore, ma anche se stesso davanti al terrore. Tuttavia, questa esplicita autorappresentazione è soltanto il punto più estremo, la tensione massima di un linguaggio che non trascura il suo essere immagine, rappresentazione, e pertanto irriducibilmente legato *per differenza* alla realtà, a quanto è rappresentato. Inevitabilmente la poesia, l'arte, la rappresentazione, rivolgendosi alla realtà, incidono sulla realtà stessa, ne pregiudicano il significato²³. Inevitabilmente, per guardare alla realtà, l'arte deve attraversare la differenza che la distingue dalla realtà stessa. Ed è proprio questa differenza che la poesia di Celan ricostruisce e restituisce al suo interno, anche laddove essa sembra strutturarsi in modo assolutamente simbolico. È una *Zäsur* che inevitabilmente separa, ma che, altrettanto inevitabilmente, costringe l'arte a non prescindere dalla realtà.

Il concetto, forse il più chiaro, che l'estetica di Celan offre per definire questa che potremmo chiamare arte della differenza o realismo riflessivo è quello di *Sprachgitter*. La poesia intende riaffermarsi come *Sprache*, come narrazione e come linguaggio, come *Gitter* (grata), «griglia» o «rete» che tiene assieme, offre punti di riferimento e mette in comunicazione soggetti differenti rispetto a un referente condiviso. Tuttavia, innestandosi sulla sua differenza dalla realtà, sulla sua costitutiva natura di immagine, essa inevitabilmente intacca, si sovrappone, traduce e tradisce il significato che intende comunicare. In quanto «grata», inevitabilmente il linguaggio separa, si frappono, distanzia. Tutte le poesie di Celan, anche a fronte di un fortissimo impatto visivo, non definiscono mai un'immagine. Esse comprendono sempre al proprio interno un posto vuoto, un punto di fuga, un elemento inespresso e inesprimibile, per il quale rimandano oltre se stesse²⁴.

Allora, la poesia, l'arte, innanzitutto non deve smarrire o ridurre questo scarto immanente a se stessa: deve riconoscerlo ed esercitarlo. In secondo

²² Questo è implicito in moltissime poesie di Celan che si rivolgono a un «tu» identificabile in ultima istanza con se stesso, con lo stesso poeta e la sua attività di scrittura. Sulla figura della *mise en abyme*, rintracciabile all'interno di un'intera tradizione dell'arte figurativa, ma anche della letteratura, cfr. non solo il «classico» L. Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, a cura di B. Concolino Mancini, Parma, Pratiche, 1994, ma anche l'analisi dei presupposti e delle ricadute teorici condotta in L. Dällenbach, C.L. Hart Nibbrig (a cura di), *Fragment und Totalität*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1984.

²³ In *Stimmen*, citata in precedenza, Celan caratterizza l'inizio della scrittura con termini molto significativi (*geritzt*, scalfito; *gemählt*, falcato), che indicano una cesura irrecuperabile («will nicht vernarben», non farà cicatrice); cfr. P. Celan, *Poesie*, trad. it. cit., pp. 248-253.

²⁴ La poesia, afferma Celan, si dispone «a margine di se stessa»: cfr. P. Celan, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993, p. 199. Sarebbe interessante e proficuo far interagire la consapevolezza celaniana dell'irriducibilità dell'arte a immagine con il recente dibattito relativo all'iconic turn, sui cui presupposti rimandiamo ad A. Bertinetto, *La forza*

luogo, al massimo può (e deve) tendere questo margine per riflettere su se stessa, farne la «condizione di possibilità di ogni scrittura» di cui parla Duque richiamando Derrida, senza tuttavia sollevarlo, in modo postmoderno, a puro spazio di autoreferenzialità. Soltanto concentrandosi sull'irriducibilità della vita a poesia, della realtà a parola e – nel punto di massima tensione poetologica – del significato a linguaggio, l'arte si afferma come *Dichtung* (poesia) e non come *Kunst* (arte). È questa la distinzione fondamentale dell'estetica di Celan, che risulta decisiva, per Celan stesso, per distinguersi da un postmoderno che estetizza e addomestica il terrore. Mentre la vera poesia, la *Dichtung*, racconta il terrore sospendendo e ridiscutendo i propri presupposti semantici, le proprie facoltà di significare o – con i termini di Duque – i propri schemi di riferimento, l'arte come *Kunst* rimane esteriore al momento negativo, si risolve in pura tecnica, in artificio e – ancora con Duque – in «costruzione *artificiale* dell'altro»²⁵.

Celan utilizza altre nozioni – molto aspre, ma anche molto indicative – per indicare un'arte che si riduce a se stessa, a nichilistico esibizionismo di se stessa in quanto arte. Innanzitutto la nozione di *Kunstabrei* (poltiglia d'arte)²⁶, che definisce e riassume perfettamente sia il «guazzabuglio del postmoderno»²⁷ districato e decostruito da Duque, che la sublimazione del terrore in semplice, accomodante disgusto. In secondo luogo, Celan parla di un'arte che è *Mein-Gedicht* (poesia menzognera)²⁸. In quest'ultimo concetto risuona, come mi pare ovvio, un significato che lo riferisce anche alla propria lirica, alla «mia» poesia, ed esprime la consapevolezza celaniana dell'impossibilità di liberarsi fino in fondo dell'apparato tecnico cui si riduce l'arte in quanto *Kunst*. Celan comprende l'impossibilità dell'arte di sottrarsi completamente a se stessa per essere definitivamente «poesia» (*Dichtung*), poiché, altrimenti, semplicemente non ci sarebbe né arte, né la realtà che essa intende manifestare. Senza narrazione, senza linguaggio (le sue regole, le sue strutture, le sue rigidità) nessuna realtà, nessun significato. Tuttavia, con il linguaggio, la realtà in sé, il significato concreto, viene inevitabilmente intaccato, allontanato, tradotto, frammisto a finzione. Nei termini di un'estetica e di un pensiero dell'immagine, potremmo dire che l'ideale dell'immagine (dell'arte) è di superare se stessa, di togliersi in quanto immagine per manifestare fino in fondo ciò di cui è immagine. Tuttavia, se essa riuscisse

dell'immagine. Argomentazione trascendentale e ricorsività nella filosofia di J.G. Fichte, Milano, Mimesis, 2010 e O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

²⁵ Cfr. F. Duque, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 90.

²⁶ Cfr. P. Celan, *Poesie*, trad. it. cit., pp. 664-665.

²⁷ Cfr. F. Duque, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 65.

²⁸ Cfr. P. Celan, *Poesie*, trad. it. cit., pp. 550-551.

davvero a portare a compimento questa ideale autosottrazione, verrebbe meno il suo essere immagine, la necessità stessa dell'immagine, smarrendo non soltanto la realtà, ma anche l'arte, all'interno di un'indifferenziata unità pre-fenomenica, pre-linguistica.

La poesia di Celan coglie, attraversa e restituisce al suo interno questa insuperabile aporia di fondo, ma ne coglie anche le opportunità. Il ritorno alla vita, dopo che l'arte ha sondato le sue condizioni di possibilità e compreso i suoi limiti, non può fornire schemi di orientamento definiti, oggettivi. Esclude anche la possibilità di strutturare in termini d'identità un soggetto al di là della sua continua ricerca di nuove forme di comprensione della realtà e di condivisione intersoggettiva. «Liminare», «erratico» e «il meridiano» sono altri concetti con i quali l'estetica di Celan definisce l'arte come poesia. L'utilizzo dell'immagine del meridiano vuole indicare in Celan esattamente la pura virtualità, l'impossibilità di una definizione esaustiva dei propri punti di riferimento, ma, ad un tempo, anche il massimo grado di concretezza e oggettività, un riferimento terreno assoluto e riconoscibile da tutti in piena libertà al di là di ogni mediazione e a partire dalla propria individualità²⁹. Infatti, il testo di Celan, la rete linguistica che assume in se stessa la propria incompiutezza, la propria precarietà, evita di preformare un «altro» che Duque avrebbe definito «utilizzabile», ovvero funzionale – in modo più o meno latente – al rafforzamento della propria identità³⁰. È la stessa identità, il Sé, il soggetto (a partire dal soggetto poetico stesso) che non si autocostruisce attraverso un linguaggio che rimane incompleto e attraversato al suo interno da una differenza ineliminabile. È proprio per questo che il testo non permea la totalità dell'esperienza e, pertanto, in esso non «si disperdono le differenze»: proprio nel momento in cui afferma di volerle preservare, l'arte postmoderna cade in quel «sistema feticista della differenza» che conduce inevitabilmente a «una cultura artistica del falso altruismo», afferma Duque richiamando termini di Baudrillard³¹. Il meridiano di Celan (la sua lirica, la sua «rete» di linguaggio) rimanda al di là di sé, è esso stesso limite o differenza, e pertanto consente a ogni differenza individuale o particolare di non essere oggettivata *in quanto differenza*.

Attenta a riflettere sulle proprie condizioni di possibilità, la scrittura di Celan non cade insomma nell'incongruità del postmoderno di intendersi come «messaggio il cui contenuto annuncia la negazione definitiva del

²⁹ Su questo, mi permetto ancora di rimandare a S. Furlani, *Significato e linguaggio nell'estetica di Paul Celan*, cit., in partic. pp. 313-352.

³⁰ Cfr. F. Duque, *Tenore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 94.

³¹ Cfr. *ivi*, p. 91 e *Idem*, "Apocalypse now"? *Né ora, né mai. Pensare la postmodernità infinita*, *supra*, p. 13.

tempo», rinnegando così «la propria condizione di messaggio»³². Oltre che come *Gegenwort*, la poesia di Celan intende affermarsi anche come *Gegen-takt* (controtempo),³³ nozione che rimanda al ritmo della sua lirica «giocando» ancora una volta con un significato poetologico e allo stesso tempo concreto, legato a una possibile scansione del tempo alternativa a quello tecnico-produttivo. La sfumatura apocalittica di alcune composizioni celaniane non si pongono al di fuori del tempo. Non affermano una fine senza accorgersi – in modo postmoderno – di essersi poste al di fuori del tempo, di ciò che sarebbe finito, o senza accorgersi, restandovi all'interno, che questo stesso annuncio protrae e continua ciò che annuncia come finito. La lirica di Celan è apocalittica (e non postmoderna) in quanto mette in luce che ciò di cui si annuncia la fine (il tempo) non è mai cominciato, non si è mai instaurato, compiuto, strutturato. Anche la storia, insomma, richiede una continua, erratica, inesauribile, inoggettivabile ricostruzione.

simfur@libero.it

³² *Ibidem.*

³³ Cfr. P. Celan, *Poesie*, trad. it. cit., pp. 308-309.