

La lingua di Paul Celan tra anagrammi ed ecolalie

Gabriella Sgambati

LA SILLABA STRAZIO

Si diede a te nella mano:
un Tu, senza morte,
accanto al quale tutto l'Io venne a sé. Passavano
intorno voci libere da parole, forme vuote, tutto
entrava in esse, mischiato
e scomposto
e di nuovo
mischiato
[...]¹

ISTRUZIONI-STRAZIO,
innevato, coperto di neve:
nel vuoto del calendario
lo culla, lo culla
il Nulla
appena nato².

Schmerz è il lemma centrale da cui si sviluppano non solo le due poesie appena citate, ma l'intera opera di Paul Celan. *Schmerz* è unica sillaba rispetto ai corrispettivi in italiano 'dolore', 'strazio'; è autentica 'parola

¹ *Die Silbe Schmerz*, Celan 2000, I, p. 280. Traduzione mia.

² *Merkblätter-Schmerz*, Celan 2000, II, p. 321. Traduzione mia.

di passo', *Schibboleth*³ al di là del significato, rintracciabile in diverse parole sotto forma di altri significanti, anagrammi che racchiudono significati latenti del testo. In *Die Niemandrose*, raccolta che contiene *Die Silbe Schmerz*, la lingua è sillabata, Celan disaggrega le parole nelle loro componenti sintattiche e semantiche, rendendone visibili gli strati, generando rimandi e sensi sempre nuovi. Un modo che ricorda il processo cabalistico di Scholem: «Dalla combinazione delle lettere di cui è composta la lingua divina viene creata ogni cosa»⁴. Nella poesia di Celan è possibile individuare delle sillabe che ricorrono in diverse poesie e rivelano una forza generatrice. Nella raccolta *Die Niemandrose*, ad esempio, è possibile riscontrare una certa frequenza della sillaba *mand*. Si tratta di una sillaba-evento (*Ereignissilbe*), afferma Peter Waterhouse nel suo studio sulla poesia di Celan e Zanzotto⁵, una sillaba incontro (*Begegnungssilbe*). Attraverso la ripetizione di tali sillabe si creano similitudini tra parole; in questo caso la prima si verifica da subito tra il titolo e la dedica del libro: «Niemandrose – Dem Andenken Ossip Mandelstamms». La sillaba *mand* si ripete nascosta in D/em AND/enken⁶.

In *Die Silbe Schmerz* Celan letteralmente sillaba la lingua. La prima strofa recita: «Voci senza parole, forme vuote». È dal nulla, dal vuoto che Celan cercherà di far nascere un linguaggio nuovo, ridotto e tagliente. Memoria e oblio si inscrivono nella dimensione dell'assenza, condizione necessaria perché il ricordo riaffiori e si realizzi come immagine poetica. Solo l'oblio, l'assenza può condurre alla parola. L'oblio non è una negazione ed è possibile che vi siano rapporti con la lingua che sono accessibili solo a quelli che l'hanno dimenticata. Questa è la tesi su cui si fonda anche lo studio sulle ecolalie del comparatista canadese Daniel Heller-Roazen (2005). Egli dà all'ecolalia un significato inedito; l'idea centrale è che ogni parola umana è anzitutto un'eco: eco di altre parole, ma eco anche di qualcosa di più originario della parola, il balbettio per esempio. Ecolalia, sintomo psichiatrico consistente nella ripetizione meccanica e stereotipata delle parole altrui, che si osserva principalmente nella schizofrenia, è per Roazen il

³ Cfr. Derrida 1991.

⁴ Cfr. Scholem 1970.

⁵ Cfr. Waterhouse 1998, p. 41.

⁶ Le sillabe 'sparse' di *Mand* si ritrovano anche nelle poesie: *Es war Erde in ihnen, Psalm, Eine Gauner- Und Ganovenweise*.

nome della struttura per la quale ogni lingua ricorda un'altra lingua e, allo stesso tempo, qualcosa di altro dal linguaggio⁷. Basti pensare al titolo della raccolta *Die Niemandrose: Niemand*⁸, presenza di una non-presenza nel tempo e nello spazio, abbraccia il francese *personne* che, a differenza del tedesco, ha una doppia valenza, si biforca in due sensi contrari, è una parola che potrebbe essere considerata un ossimoro. Altri esempi considerevoli del tedesco che richiama il francese sono *neige* in *Bei Wein und Verlorenheit*⁹ e *Chandelbaum-candélarbre* in *Eine Gauner- und Ganovenweise*¹⁰.

Ritornando alla sillaba *Schmerz*, è interessante analizzare la 'translettura'¹¹ anagrammatica del germanista giapponese Hirano Yoshihiko (Università Di Tōkyō), della poesia *Merkblätter-Schmerz*. Le translitture sono letture divergenti, nell'accezione più ampia del termine (interpretazione critica o traduzione-riscrittura) che spostano il senso di un testo oltre le coordinate nelle quali esso si iscriveva in origine, mantenendone tuttavia, paradossalmente, le motivazioni profonde. Contenuta nella raccolta postuma *Lichtzwang*, in *Merkblätter Schmerz* un presunto anagramma annuncia nella prima strofa la parola chiave della seconda.

Dai caratteri alfabetici comuni a entrambi i participi, *schneit*, si costituisce il sostantivo *Nichts*. Inoltre Hirano rintraccia in maniera paradigmatica *in absentia* la parola *Nix*, vocabolo latino utilizzato per neve casualmente omonimo della forma colloquiale di *Nichts*. Dall'assonanza-consonanza *Merkblätter/Schmerz* emerge con evidenza il verbo *merzen* che ha un'affinità di suono con *schmerzen*, di cui oggi è più usata la forma *ausschmerzen* (sradicare, estirpare, sterminare, eliminare). Questo verbo suona sia come rinvio alla discriminazione razzista sia

⁷ Cfr. Dotti 2008.

⁸ Per un'accurata analisi del *Niemand* nella poesia di Celan cfr. Broda 1986.

⁹ Celan 2000, I, p. 213.

¹⁰ Ivi, p. 229.

¹¹ Cfr. il mio studio sulle translitture di Celan in Giappone (Sgambati 2013). Nel caso delle translitture giapponesi si tratta di una radicalizzazione dei presupposti delle teorie della lettura, per cui le traduzioni o le interpretazioni – allo stesso titolo – raggiungono strati latenti del testo di partenza proprio nel momento in cui sembrano 'mancare il bersaglio'. Le lettere dell'alfabeto diventano segni che rimandano a significati nascosti, a volte ne generano di totalmente nuovi.

come elaborazione precisa di un testo. Nei vocabolari moderni troviamo alcuni esempi in riferimento a questo verbo, come: *etwas aus der Erinnerung ausmerzen* (cancellare qualcosa dalla memoria) oppure *eine Stelle im Text ausmerzen* (eliminare un passo nel testo). Per cercare di rendere una simile assonanza in italiano, si è scelto di tradurre il titolo con *Istruzioni-strazio*, preferendo 'strazio' a 'dolore' tentando di riprodurre il senso dell' 'estirpare', 'sradicare'. In questo caso la translettura attenta ai fonemi, al loro suono portatore di senso ulteriore, apre e approfondisce la stratificazione del significato.

Questa ricerca di cifre nascoste o ancora da rivelare si ritrova in molti studi, traduzioni e interpretazioni di germanisti giapponesi applicate a testi tedeschi, e anche di alcuni autori importanti tra cui la nippo-tedesca Yoko Tawada, che sviluppa alcune delle sue opere proprio a partire da queste particolari letture celaniane.

Si può notare, dunque, come le translitture, giapponesi e non, mettano in movimento nuovi significati, facendo emergere *Mots sous les mots*¹², proprio nel senso inteso da Starobinski quando analizza il lavoro di Saussure sugli anagrammi; esse evidenziano una stratigrafia semantica e simbolica del testo che si dischiude e dà origine a nuove prospettive, latenti nella configurazione testuale originaria. All'interno del testo poetico celaniano si possono individuare spesso 'sottotracce', strutture anagrammatiche che provocano una sovversione dei significanti i quali, disperdendosi, provocano una deriva del senso. Si realizza così, in una forma paradossale e del tutto imprevedibile rispetto alle cosiddette 'intenzioni dell'autore', il movimento del linguaggio proprio della sua poetica.

Nelle translitture giapponesi non si individuano, dunque, esclusivamente interpretazioni etnocentriche dei testi celaniani, bensì grazie a esse si acquisisce un nuovo sguardo sulla poesia che permette di ricercare nuove chiavi interpretative attraverso la dominante visiva della parola, rintracciando sillabe del dolore, anagrammi ed ecolalie di lingue altre.

Sarà interessante innanzitutto ricordare che Celan conosceva Starobinski e possedeva anche una copia del suo saggio, che apparve per la prima volta nel 1964. Nella sua opera incompiuta sugli anagrammi,

¹² Cfr. Starobinski 1971.

Saussure sostiene che l'incidenza di una traccia mnemonica profonda rompe la linearità della catena significante, facendo risuonare nelle parole altre parole.

Come scrive Starobinski, dal 1906 al 1909 Saussure fu fortemente impegnato in una ricerca sugli anagrammi in poesia. Secondo Saussure il poeta si serviva usualmente di una 'parola-tema' particolarmente rilevante in quella poesia, e ne distribuiva il materiale fonico tra le altre parole del verso. I suoi quaderni contengono essenzialmente esercizi di decifrazione e sono di spessore variabile, ma la mole di lavoro resta impressionante. L'esposizione teorica ha assunto forma compiuta nel Primo Quaderno, probabilmente scritto in vista di una pubblicazione, a cui però Saussure preferì rinunciare forse per la singolarità della ricerca, difficile da fondare 'scientificamente', e in parte contrastante con la definizione del segno da lui stesso introdotta in linguistica. Starobinski cita lunghe analisi in cui Saussure stabilisce la frequenza del procedimento anagrammatico, in Omero, in autori latini come Virgilio e Ovidio, fino a Pascoli.

Ciò che interessa Saussure non è tanto l'origine 'genetica' dell'anagramma, quanto la persistenza del processo come regola formale. Egli scopre nella poesia nomi propri umani, toponimi e perfino nomi comuni. Si tratta, afferma Starobinski, di «una reduplicazione, di una ripetizione, di una manifestazione del medesimo sotto le sembianze dell'altro»¹³. Nel verso i fonemi dispersi della parola-tema sono legati alla corporeità di altre parole, svolgono la loro funzione in una nuova distribuzione di valori e funzionano come ricordi della parola-tema. Saussure, a differenza del 'critico letterario' e come accade in alcune translittere giapponesi, non spia il senso nuovo che si dischiude nel discorso; nei novantanove quaderni di riflessione sugli anagrammi egli persegue la similitudine, l'eco sparsa in cui è possibile cogliere «i lineamenti di un corpo primigenio»¹⁴.

L'anagramma celaniano non è né puramente fortuito né puramente cosciente. Esso potrebbe essere un *Genesis-Gelände*¹⁵ che proietta e raddoppia nel discorso le parole che al tempo stesso non vengono né pronunciate né taciute. La lingua di Celan, nelle translittere dei suoi

¹³ Ivi, p. 57.

¹⁴ Starobinski 1982, p. 59.

¹⁵ Waterhouse 1998.

interpreti giapponesi, ci svela l'anagramma, la scrittura figurata e figurale, e riesce a gettare ponti e a instaurare dialoghi a distanza, 'meridiani'. Il lettore/traduttore crea delle mappe virtuali che fungono da guida all'interno del testo e rendono possibile la riconquista pratica di un senso spaziale e la ricostruzione articolata di un paesaggio oramai perduto. Attraverso la translettura i nomi non spariscono, i toponimi sono conservati e protetti, ma acquisiscono un altro corpo. Come afferma il poeta stesso in *Microliti*: «Das Gedicht bringt das Andere ein» – la poesia tutela l'altro¹⁶.

Nel suo studio *Toponym als U-topie bei Paul Celan* (2011), Hirano Yoshihiko illustra, invece, come i *topoi* 'Auschwitz', 'Berlin', 'Ukraine', si presentano per lo più come 'U-topie', luoghi-anagramma.

Auschwitz non viene mai citata esplicitamente, ma compare sotto forma di anagramma più volte. In particolare nella poesia *Eng-führung*, contenuta in *Sprachgitter* (1959), ritroviamo sparsi i fonemi del toponimo:

Ein Rad, langsam,
rollt aus sich selber, die Speichen
klettern,
klettern auf schwärzlichem Feld, [...] ¹⁷

In questa strofa 'Auschwitz' viene scomposto nelle iniziali 'au' della preposizione 'auf', e nell'aggettivo seguente 'schwarzlichem', contenente la sequenza di lettere 'schw – i – z'. Tale aggettivo è presente anche in una delle prime poesie di Celan, *Ein Lied in der Wüste*, inclusa nella raccolta *Mohn und Gedächtnis*: «Ein Kranz ward gewunden aus schwärzlichem Laub in der Gegend von Akra»¹⁸.

In questo caso il significante/toponimo 'Auschwitz' risuona sotto le parole agendo in funzione generativa su altri significanti.

Non si sa, afferma Hirano, se si tratti di puro caso o di un anagramma inserito intenzionalmente; sta di fatto che esso compare più volte, come fosse quasi un'ossessione, anche in *Schwarzmaut*, edizione bibliofila con acqueforti di Gisèle Lestrangé, pubblicata nel 1969.

¹⁶ Celan 2010, pp. 148-149.

¹⁷ Celan 2000, I, p. 197; trad. it. Celan 1998, p. 333, «Una ruota, lenta | sfila da sé, i suoi raggi | rampicano, | rampicano su nerastro campo».

¹⁸ Ivi, p. 11.

In *Ein Lied in der Wüste* *Auschwitz* non è l'unico toponimo a essere cifrato. Il lemma *Akra* compare sei volte alla fine del verso e, come afferma Giuseppe Bevilacqua, sembra non corrispondere ad alcun toponimo reale:

EIN LIED IN DER WÜSTE

Ein Kranz ward gewunden aus schwärzlichem Laub in der Gegend
von Akra:
 dort riß ich den Rappen herum und stach nach dem Tod mit dem Degen.
 Auch trank ich aus hölzernen Schalen die Asche der Brunnen von Akra
 und zog mit gefällttem Visier den Trümmern der Himmel entgegen.

Denn tot sind die Engel und blind ward der Herr in der Gegend von
Akra,
 und keiner ist, der mir betreue im Schlaf die zur Ruhe hier gingen.
 Zuschanden gehaun ward der Mond, das Blümlein der Gegend von
Akra:
 so blühn, die den Dornen es gleichtun, die Hände mit rostigen Ringen.

So muß ich zum Kuß mich wohl bücken zuletzt, wenn sie beten in
Akra...

O schlecht war die Brünne der Nacht, es sickert das Blut durch
die Spangen!
 So ward ich ihr lächelnder Bruder, der eiserne Cherub von Akra.
 So sprech ich den Namen noch aus und fühl noch den Brand auf den
Wangen¹⁹.

¹⁹ Celan 1998, pp. 6-7, «Un canto nel deserto|Un serto di fronde nerastre fu intrecciato nei pressi di Akra:|li feci volteggiare il destriero, dando di spada alla Morte.|Ed anche bevetti da ciotole piene di cenere delle fonti di Akra,|e calata la visiera mi scagliai contro i cieli in frantumi. || Giacché morti sono gli Angeli e accecato il Signore nei pressi di Akra,|né vi è chi provveda nel sonno a quanti trovarono qui la pace.|Fu annientata dai colpi la luna, piccolo fiore dei pressi di Akra:|così, somigliando le spine, fioriscono le mani dagli anelli arrugginiti. || Così alla fine io debbo chinarmi nel bacio, se essi pregano ad Akra...|Trista fu la corazza della notte, tra le sue maglie gocciola il sangue!|Così divenni per loro il sorridente fratello, il duro cherubino di Akra.|Così ancora pronuncio quel nome ed ancora sento sulle guance la vampa».

Per Hirano, in realtà 'Akra' si potrebbe facilmente associare al toponimo 'Ukraine' non solo per affinità fonetica, ma anche semantica: 'Akra' in greco indica una vetta, un promontorio, una cima, e 'Ukraine' significa 'terra di confine'.

Nella poesia *Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine*, scritta probabilmente a Czernowitz e pubblicata in un secondo momento, il toponimo 'Ukraine' non compare unicamente nel primo verso, ma anche successivamente attraverso la sequenza di lettere 'k-r-n' presente nei lemmi 'Kranz', 'Körnchen' e 'Kummer': «Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine: Des Heilands Kranz aus tausend Körnchen Kummer»²⁰.

Ulteriore sottotraccia del toponimo 'Ukraine' è rintracciabile, secondo Hirano, nella poesia *Die Felder*, contenuta in *Von Schwelle zu Schwelle*. I significanti di 'Ukraine' sarebbero dispersi nel lemma 'Rain', presente nella prima strofa, e 'Aug' ripetuto nelle strofe successive:

Immer die eine, die Pappel
am Saum des Gedankens.
Immer der Finger, der fragt
am Rain.
Weit schon davor
zögert die Furche im Abend.
Aber die Wolke:
sie zieht.
Immer das Aug.
Immer das Aug, dessen Lid
du aufschlägst beim Schein
seines gesenkten Geschwisters.
Immer dies Aug.
Immer dies Aug, dessen Blick
die eine, die Pappel umspinnt²¹.

²⁰ Celan 2000, VI, p. 68.

²¹ Celan 2000, I, p. 120; trad. it. Celan 1998, p. 205, «Campi | | Sempre quello, il pioppo | sull'orlo del pensiero. | Sempre quel dito rizzato | sul bordo del campo. | | Già molto più in qua indugia | il solco nella sera. | Ma la nube: | essa trascorre. | | Sempre l'occhio. | Sempre l'occhio la cui palpebra | tu sollevi al luore | della sua gemella abbassata. | Sempre quell'occhio. | | Sempre quell'occhio, il cui sguardo | intesse il pioppo, quel pioppo».

Come afferma anche Michel Arrivé: «Le sequenze fonetiche, le sillabe, i fonemi stessi hanno, oltre il loro eventuale ruolo onomatopeico, un valore mnestico proveniente da tutte le parole di cui fanno parte e noi siamo persuasi che questa carica semantica sia costantemente presente nel subconscio del soggetto parlante»²².

Dunque, la ripetizione delle consonanti che compongono i toponimi 'Auschwitz' e 'Ukraine' rende possibile l'evocazione di tali luoghi, che agiscono nel testo come una sorta di 'sottotraccia', proprio nel senso inteso da Starobinski quando analizza il lavoro di Saussure sugli anagrammi, citato più volte dallo stesso Hirano nelle sue interpretazioni.

A partire dai risultati di questa indagine, possiamo affermare che nella percezione giapponese la poesia di Celan non esige solo di essere tradotta, ma anche e soprattutto di essere osservata.

Eis Eden (1960) è una delle poesie in cui l'occhio e la vista sono in primo piano²³. Se si prova non solo a leggere, ma anche a vedere la poesia, si può notare che i fonemi di *Eis* e di *Eden* sono disseminati in tutto il testo:

Es ist ein Land Verloren
Da wächst ein Mond im Ried,
Und das mit uns erfroren,
es glüht umher und sieht.

Es sieht, denn es hat Augen,
die helle Erden sind.
Die Nacht, die Nacht, die Laugen.
Es sieht, das Augenkind.

Es sieht, es sieht, wir sehen,
Ich sehe dich, du siehst.
Das Eis wird auferstehen,
eh sich die Stunde schließt²⁴.

²² Arrivé 2005, p. 253.

²³ Per un'interpretazione di questa poesia cfr. Miglio 2005, pp. 40-42.

²⁴ Celan 1998, pp. 376-377, «Ghiaccio, Eden | | C'è una terra chiamata Perduta | e vi cresce una luna nella torba, | ghiacciata assieme a noi, | li sponde ardore e non è più orba. | | Essa vede, avendo occhi | che sono terre chiare. | La notte, la notte, i lavacri. | L'occhio fanciullo vede e può guardare. | | Essa vede, vede, noi vediamo, | Tu vedi e io vedo te. | Il ghiaccio risorgerà | prima che l'ora si richiuda in sé».

Vedere crea nuovi territori; in realtà la parola-tema del testo potrebbe essere proprio *Aug* presente non solo in *Laugen* e in *Augenkind*, ma in tutto il componimento: infatti, se consideriamo *Eis* unicamente dal punto di vista fonetico, è facilmente riscontrabile un legame con il lemma inglese *eyes*. Pertanto 'occhio' potrebbe essere la 'parola sotto la parola' di Saussure, la traslettura di *Eis*, o un'ecolalia dell'inglese. In effetti il lemma *eyes* e il verbo *to see* ricorrono molto spesso nei testi che Celan traduce dall'inglese in quegli anni; sono presenti molte occorrenze soprattutto nei componimenti di Shakespeare, di Marianne Moore e di Emily Dickinson.

La plurivalenza delle parole, il rapporto fra *signifié* e *signifiant* costituisce la trama linguistica della poesia di Celan, e ciò rende arduo il lavoro di traduzione, soprattutto in una lingua ideografica come quella giapponese, che per via del suo stesso sistema di scrittura è portata a spiegare e rendere visibili i molteplici significati delle parole, anche quelli latenti che a volte dovrebbero rimanere tali.

La traslettura giapponese invece permette di svelare i significanti che si annodano come lapsus dentro il testo poetico, provocando un'alterazione che lascia emergere la forza produttiva dell'anagramma. Saussure ha cercato a lungo un metodo che gli permettesse di provare che l'anagramma/ipogramma non era dovuto al caso, che non si trattava di un semplice «fantasma retrospettivo evocato dal lettore»²⁵. La sua idea principale era non tanto che i poemi dicano più di quanto confessino apertamente, al contrario di quel che afferma ad esempio Tawada²⁶, ma soprattutto che essi lo dicano passando necessariamente attraverso una parola chiave, un nome-tema. Saussure ha cercato di capire se l'anagramma fosse un processo conscio o inconscio, scrivendo una lettera a Giovanni Pascoli (19 marzo 1909)²⁷: «Certi particolari tecnici che sembrano rispettati nella versificazione di alcuni autori moderni sono puramente fortuiti, o sono voluti, e applicati in maniera cosciente?». La risposta di Pascoli non è stata ritrovata negli archivi di Saussure. Possiamo individuare una

²⁵ Starobinski 1982, p. 132.

²⁶ Cfr. Tawada 1996.

²⁷ Ivi, p. 143.

sorta di risposta a questo quesito nelle parole di Zanzotto in un colloquio con Paolo Cattelan proprio in riferimento all'«ipertrofia di assonanze» che attraversa complessivamente il Galateo e in particolare il VII (*Sonetto del soma in bosco e agopuntura*).

L'ipertrofia di assonanze l'ho sperimentata anch'io, ampiamente in *Galateo in bosco*. C'è un sonetto – riferisce Zanzotto – in cui tutti i versi finiscono in 'ma': ad esempio 'dramma' e poi 'ama'. Non solo la testa del verso, ma anche la sirma. Tutti versi in 'ma'. Proprio in questa ricerca di assonanze, consonanze, che sono giochi molto importanti, per me è capitata più di un'esperienza che è servita a mettere in luce l'esistenza dei famosi *Mots sous les mots* della poesia individuati da Saussure. In più di un caso avevo inconsapevolmente messo il messaggio sotto²⁸.

Nonostante le differenze di piani percettivi e di modelli interpretativi, nelle translittere il movimento del linguaggio²⁹ della poesia celaniana si percepisce ancora. Il gesto del 'passare attraverso' e del far reagire tra loro tempi, spazi e lingue altre, annoda latenze e traumi agli antipodi eppure così vicini, pressati «dall'accento acuto» della medesima storia. Esso si ripete per il lettore, anche il più lontano, seguendo meridiani inattesi.

Bibliografia

Opere di Paul Celan

Werke. Historisch-kritische Ausgabe, begr. von Beda Allemann, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe. Rolf Bücher, Axel Gellhaus Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

Pauru tseran zenshishuu, traduzione di Asako Nakamura, 3 Volumi, Tōkyō, Seidoshya, 1992.

Die Gedichte aus dem Nachlass, hrsg. von Bertrand Badiou, Anmerkungen von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

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

²⁸ Calabretto 2005, p. 60.

²⁹ Cfr. Apel 1982.

Gesammelte Werke in sieben Bänden, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.

Microliti, a cura di Dario Borso, Rovereto, Zandonai, 2010.

Studi critici

APEL, F., *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg, Winter, 1982.

ARRIVÉ, M., *Michel Linguaggio e psicanalisi. Linguistica e inconscio. Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, Milano, Spirali, 2005.

BRODA, M., *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, La nuit surveillée, Paris, Les éditions du cerf, 1986.

CALABRETTO, R. (cur.), *Andrea Zanzotto tra musica e cinema e poesia*, Udine, ed. Forum, 2005.

DERRIDA, J., *Schibboleth per Paul Celan*, Ferrara, Gallio Editori, 1991

DOTTI, M., *Sulle labili tracce di una parola perduta*, in "il Manifesto", 19-09-2008.

HELLER-ROAZEN, D., *Echolalias. On the Forgetting of Language*, New York, Zone Books, 2005.

HIRANO, Y., *Toponym als U-topie bei Paul Celan. Auschwitz - Berlin -Ukraine*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.

MIGLIO, C., *Vita a fronte*, Macerata, Quodlibet, 2005.

MIGLIO, C. – 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.

SGAMBATI, G., *Tracce e sottotracce del trauma. Paul Celan: transletture in Giappone*, Napoli, Il Torcoliere, 2013.

STAROBINSKI, J., *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971; trad. it. *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure*, Genova, Il Melangolo, 1982.

TAWADA, Y., *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch*, in *Talisman*, Tübingen, Konkursbuchverlag, 1996, pp. 121-134.

WATERHOUSE, P., *Im Genesis-Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Basel/Weil am Rhein/Wien, Urs Engeler Editor, 1998.

