

Scrivere dopo Auschwitz è un “atto di barbarie”?

La risposta di Paul Celan e di Gherasim Luca

GIOVANNI ROTIROTI

È ORMAI UN luogo comune della critica citare Theodor W. Adorno quando nel 1949 affermava che: «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie»¹. Come scrive Clemens-Carl Härle: «Evidentemente, con questa affermazione controversa Adorno non intendeva enunciare un giudizio sul futuro della poesia come genere letterario, ma esprimeva piuttosto un serio dubbio rispetto alla capacità dello stesso pensiero critico di misurarsi con lo sterminio, dal momento che “scrivere una poesia dopo Auschwitz avvelena la stessa consapevolezza del perché è diventato impossibile scrivere oggi poesie”. Si trattava quindi di segnalare una cesura epocale, non sul piano storico o diacronico, ma sul piano della soggettività, del ‘noi’, e soprattutto di mettere in guardia affinché il crimine perpetrato ad Auschwitz non si ripettesse nel tentativo dei posteri di appropriarsi del passato, mettendolo in scena con parole e immagini e trasformandolo in pretesto e materia per il discorso, perché “anche la coscienza più estrema della fatalità incombente rischia di degenerare in vuoto chiacchiericcio”»².

Con ogni probabilità Adorno, quando scrisse questo lapidario aforisma non conosceva la *Todesfuge* di Paul Celan, poema che sarebbe stato pubblicato solo nel 1952 in Germania. Ciononostante il poeta della Bucovina, come è stato ampiamente dimostrato, si sentì chiamato in causa dal filosofo e ciò lo spinse a rinnovare il suo linguaggio, a partire sicuramente dal 1959, con la pubblicazione del volume *Sprachgitter*. In tal senso il poema *Engführung* (*Stretta*) può essere inteso sia come una ritrattazione poetica della *Todesfuge* che come un rifiuto del “verdetto” emesso da Adorno³.

Il debutto poetico di Celan avvenne in realtà in Romania, a Bucarest, nel mese di maggio del 1947, con la pubblicazione di tre componimenti in tedesco sulla rivista internazionale di Bucarest «Agora» e uno in romeno, il poema *Tangoul Morții* (*Il Tango della Morte*) sulla rivista marxista «Contemporanul». A quel tempo Paul Celan orbitava intorno al movimento surrealista di Bucarest di cui facevano parte Gherasim Luca, Paul Păun, Gellu Naum, Dolfi Trost e Virgil Teodorescu⁴.

Ora, la questione centrale del surrealismo in Romania nel periodo in cui fu composto il poema celaniano era di reinventare l'amore, secondo la parola d'ordine di Rimbaud. Tale reinvenzione era al contempo, e indissolubilmente, un gesto artistico, esistenziale e politico in senso rivoluzionario: non vi era distinzione fra questi ambiti. La poesia,

per Celan, aveva il compito di rendere giustizia all'evento, doveva restituire la dimensione sensibile di quello che è un incontro, una rivoluzione, una sommossa contro il sistema ideologico dominante che all'epoca era soprattutto di stampo fascista.

La poesia di Celan, sin dal suo esordio, si pone come la grande riflessione sull'evento in quanto tale. Il legame della sua poesia con l'amore è molto profondo, perché quest'ultimo è il momento in cui l'evento emerge realmente nell'esistenza. La riflessione celaniana sull'amore è anche la riflessione contro ogni ordine costituito, contro il potere regolante stabilito da una legge oscena come quella nazista e xenofoba, alimentata in Romania dal fanatismo religioso di matrice fondamentalista. Il terreno dal quale i neosurrealisti romeni traevano alimento per la loro volontà di fare una rivoluzione poetica (ma anche politica) era dunque non solo la lingua, ma soprattutto l'esistenza. Da questo punto di vista, i poeti surrealisti di Bucarest, ovviamente di sinistra e per lo più di origine ebraica, avevano mostrato un profondo interesse per l'amore e per la sessualità intesi come il principio, la possibile base da cui partire per realizzare una rivoluzione esistenziale.

Il progetto rivoluzionario di Celan era di fare in modo che la poesia, dopo la perversione del linguaggio operato dal totalitarismo nazi-fascista, recuperasse la possibilità di creare nuove condizioni di esistenza per l'essere umano, di ricostruire cioè una dimora ove poter abitare di nuovo insieme, in un mondo che l'orrore della storia, dopo la *Shoah*, aveva completamente reso deserto e vuoto di popolo.

La posta in gioco in quel periodo per Celan era la libertà, la libertà colta nella sua essenza, nell'assenza totale di protezione, nella consapevolezza della singolarità ed eccezionalità devastante del genocidio ebraico. I segni della libertà e della storicità nella poesia di Celan sono i nuclei dell'essenza umana. Il male invece nella sua essenza è il rifiuto totale dell'alterità, il tentativo dell'abolizione dell'Altro. In consonanza con il pensiero critico di Walter Benjamin, il male per Celan è aver violentato orribilmente la lingua, cioè averla trasformata da orizzonte e dimensione del rapporto con l'Altro, in sua negazione. Per questo motivo Celan si è imposto a Bucarest il compito della traduzione come tentativo ad oltranza di ristabilire attraverso la "controparola" (*Gegenwort*) la differenza che fa da modello della lingua e della nominazione per salvaguardare, dopo la catastrofe, la relazione stessa che si stabilisce intersoggettivamente tra le creature e il creato, in pratica per salvaguardare l'essere linguistico dell'uomo⁵.

Infatti, *Il Tango della Morte* (*Tangoul Morții*) è il lascito di Paul Celan alla lingua romena in quel periodo della sua vita che chiamò «*cette belle saison des calembours*». Celan, nel gesto della traduzione con l'amico Petre Solomon, ha voluto condividere nella lingua del luogo che aveva ospitato le sue prime poesie, qualcosa del suo segreto, il segreto della parola e dell'evento, così difficile da rivelare. Come scrive Dan Octavian Cefruga: «Si tratterebbe, dunque, di una traduzione alla quale ha collaborato attivamente l'autore, non solo fornendo chiarimenti e spiegazioni sui significati del testo, ma anche, come sembra di capire, suggerendo traduttori romeni di parole ed espressioni tedesche non pienamente comprese dal traduttore. La situazione è in qualche modo bizzarra: avremmo a che fare, da una parte, con un traduttore, Petre Solomon, che non padroneggia perfettamente il tedesco, cioè la lingua di partenza, dall'altra, con un autore che è invece bilingue, che si è già cimentato con ottimi risultati nella composizione di versi

romeni e ha tradotto, con successo, Cechov e Lermontov dal russo in romeno. [...] *Tangoul Morții* sarebbe, cioè, [...] una vera e propria autotraduzione, vale a dire un testo in buona parte autoriale allestito da Celan con la complicità e la collaborazione di Petre Solomon, il cui apporto tuttavia è difficilmente definibile nella sua sostanza ed estensione»⁶. Ecco il testo celaniano tradotto dalla versione romena apparsa su «Contemporarul».

Il Tango della Morte

Il Latte nero delle albe lo beviamo quando è sera
 lo beviamo a mezzogiorno lo beviamo di notte
 lo beviamo e lo beviamo
 scaviamo una fossa nell'etere e non sarà stretta
 Un uomo sta in casa gioca con le serpi e scrive
 egli scrive all'imbrunire in Germania, l'Oro dei tuoi capelli
 Margareta
 scrive ed esce sulla soglia luccicano le stelle in cielo egli fischia ai suoi cani
 agli ebrei fischia e dà loro il comando di scavare
 una fossa nella terra ci dà il comando di suonare e cantare per la danza

Il Latte nero delle albe ti beviamo quando è notte
 a mezzogiorno ti beviamo ti sorbiamo la mattina e la sera
 ti beviamo e ti beviamo
 Un uomo sta in casa gioca con le serpi e scrive
 egli scrive all'imbrunire in Germania l'Oro dei tuoi capelli
 Margareta
 La Cenere dei tuoi capelli Sulamith una fossa scaviamo nell'etere e non sarà stretta
 Egli grida zappate più a fondo e agli altri suonate
 l'arma afferra, la volteggia, azzurri sono i suoi occhi
 zappate più a fondo e agli altri suonate e cantate per la danza
 ancora

Il Latte nero delle albe ti beviamo quando è notte
 ti beviamo a mezzogiorno e a sera ti beviamo
 ti beviamo e ti beviamo
 un uomo sta in casa, l'oro dei tuoi capelli Margareta
 la cenere dei tuoi capelli Sulamith egli gioca con le serpi

Egli grida suonate e cantate più piano la morte
 la morte è un maestro tedesco
 egli grida muovete un archetto più nebbioso sui violini
 allora crescerete come il fumo
 giacerete in una fossa nelle nubi e non sarà stretta

Il Latte nero delle albe ti beviamo quando è notte
 ti beviamo a mezzogiorno è la morte un maestro tedesco
 ti beviamo la mattina e la sera ti beviamo e ti beviamo
 è la morte un maestro tedesco azzurri sono i suoi occhi
 col piombo in pieno ti investe e a fondo ti colpisce
 un uomo sta in casa l'oro dei tuoi capelli Margareta
 i cani verso di noi aizza ci dona una fossa nell'etere
 gioca con le serpi sognando è la morte un maestro tedesco

L'oro dei tuoi capelli Margareta
 la cenere dei tuoi capelli Sulamith.⁷

Il Tango della Morte si intreccia a filo doppio con *Todesfuge* e in tal modo la tensione tra ciò che è degno di memoria e ciò che non si deve dimenticare può ancora rimanere viva. Le voci si inseguono ripetendo con entrate successive le stesse frasi o frasi leggermente variate. I versi hanno misura variabile, dai più brevi ad altri insolitamente lunghi; le rime sono assenti. È una fuga macabra, una danza dei morti che deve molto alla “sbornia di abeti” della tradizione del folklore romeno. *Todestango* è stato scritto negli ultimi mesi del conflitto mondiale, ma secondo Solomon anche dopo, a Bucarest, Celan ha continuato instancabilmente a lavorarci. Il contesto della poesia, in apparenza, è quello di un lager nel quale i prigionieri ebrei – quelli che dicono *noi* nel testo – sono costretti a cantare e danzare, a scavarsi la fossa, e a dirigersi verso i forni crematori. Ai prigionieri che sono divisi in due gruppi si contrappone il carceriere tedesco che sta nella sua comoda casa, è ariano, ha gli occhi azzurri, gioca con i serpenti, scrive e pensa a Margarete, l'innamorata tedesca che porta il nome della donna amata da Faust, a cui si affianca e si contrappone la bella ebrea Abisag, la vergine sulamita, che secondo il racconto biblico (1 Re, 1-4, 2, 17-22) fu vicina a Davide negli ultimi anni della sua vita e poi entrò nell'harem di Salomone. La morte si specchia come pietrificata nei capelli-serpenti della Gorgone.

Ormai tutti devono sapere, anche in Romania. Non ci sono più “alibi”. Ma la vera poesia non può né deve morire ad Auschwitz. Questo crimine e questo segreto indicibili si imprimono nella lingua romena e fanno traccia non solo nella storia ma nella memoria collettiva dell'Occidente.

La prima questione che ci si può porre in merito a un testo di così ampia portata riguarda la funzione soggettiva della testimonianza in particolare nell'ambito della letteratura. In una situazione-limite come quella vissuta dal soggetto poetico nel lager ci si può chiedere: *Chi testimonia per il testimone?* La risposta di Celan è netta in un'altra sua poesia famosa, *Aschenglorie: Niemand / zeugt für den / Zeugen* (“Nessuno / testimonia per il / testimone”), come a dire che la vera testimonianza non si poggia né su prove oggettive né su verifiche empiriche. La vera testimonianza non implica solo il campo del diritto, le aule dei tribunali o la verità storica. La testimonianza risponde solo di colui che la sostiene attraverso l'unico supporto che ha, ovvero la parola.⁸

Un'altra domanda che ci possiamo fare è la seguente: *dopo l'orrore di Auschwitz c'è spazio per il perdono?* Non ci riferiamo al perdono religioso nel senso della colpa e dell'assoluzione. Jacques Derrida, a proposito dell'esemplarità di *Todesfuge*, afferma che il perdono è

forse ancora possibile solo se vi è dell'imperdonabile. È uno strano paradosso, è uno di quelli che più inquietano le coscienze, come dire che *si può perdonare solo se non si può perdonare*. Di nuovo la questione della libertà e della responsabilità soggettiva senza alcun appiglio davanti alla legge e di fronte all'evento, su un fondo abissale di angoscia.

Con Paul Celan, La poesia domanda alla lingua di continuare a parlare dopo la cenere, nonostante la cenere, a partire da essa. Il cosiddetto "male" del Novecento, sotto il cono d'ombra dei totalitarismi ideologici, deve essere indagato non solo nel suo osceno e terrorifico legame con la morte e il nulla, ma anche nel rapporto che intrattiene con l'ostinata *passione per la vita*, con l'indomabile *passione di essere, di resistere e di amare*.

Gherasim Luca – forse prendendo spunto proprio da *Il Tango della Morte*, apparso sulla rivista marxista «Contemporarul» – scrisse in romeno nel 1947 uno dei suoi primi prodigiosi balbettamenti⁹ dal titolo *Niciodată Destul (Mai Abbastanza)*. In questo componimento, come è stato acutamente notato¹⁰, la parola «*proporțional*» ("proporzionale") viene scomposta in sillabe, le quali – attraverso una meccanica ripetizione e una ricombinazione più o meno fortuita con altri fonemi – simulano una sorta di balbetto pre-simbolico e una vociferazione babelica che sovverte lo statuto letterario del poema. Ecco lo straordinario esperimento poetico-linguistico di Gherasim Luca:

NICIODATĂ DESTUL

propopopoporpor proporproporti
 proportiporti portiproporporti proporpopor poporpopor
 proportisorți proposorți proposorți prea mulți morți
 prea multe torțe propoforțe prea multe propoforțe
 propropopormor promoprotozor mori în zori proton
 proporproton care ton protonproprotoni care toni
 protoni propropropriul meu plop ploproprod
 aprodafrod proprafrodiziacprozaicpro propor
 porpor pro în cor rog por pentru popor
 propor rog popor să mori
 contrapropopor fără bor la popor
 la cotor un singur por proporporpor
 proporproporti proportiporti
 proporționproporționapro
 proporționpion prospion propor
 proporspion spion la pion la pian
 prosperi popor protosferă prompt la popor
 proporporpor
 proporporpor
 proporporporporc un porc de popor
 proporționpopor proporționapropro apropro
 asta propun propropopopun un porc
 de popor proporțional¹¹

Oltre a distruggere le strutture interne della lingua romena – dopo l'evento dello Sterminio ebraico, ma anche della catastrofe della bomba atomica come indica il "protone"

(«*proton*») che costituisce il nucleo atomico assieme al neutrone, con il quale esso si trasforma continuamente mediante l'emissione e l'assorbimento di "pioni" – Gherasim Luca prende polemicamente di mira la nozione stessa di "popolo" («*popor*») in stretta relazione con l'orribile ideologia antisemita che egli ha dovuto subire angosciosamente durante la guerra in Romania: "troppi morti" («*prea mulți morți*»), "troppe torce" («*prea multe torțe*»), "muori all'alba" («*mori în zori*»), "prego per il popolo" («*rog por pentru popor*»), "prego popolo che tu muoia" («*rog popor să mori*»), "un porco popolo" («*un porc de popor*»)¹².

Un indizio abbastanza evidente che *Niciodată Destul* possa essere stato composto a partire dalla lettura del poema celiano è costituito dall'enunciato "muori all'alba" («*mori în zori*»), che si trova appunto in apertura de *Il Tango della Morte*: «*Lapte negru din zori îl bem*». La parola «*zori*» (le "albe"), infatti, si riferisce inequivocabilmente all'ecidio del popolo ebraico, ed è un termine che proviene direttamente dalle lamentazioni funebri romene, in particolare da *I canti del morto* della tradizione del folklore¹³.

Ma la novità assoluta e sconvolgente di questo formidabile poema di Gherasim Luca è il balbettamento. Infatti, come afferma Elie Wiesel – un altro scrittore ebreo di origine romena, sopravvissuto alla Shoah, autore del noto capolavoro *La notte* –, lo Sterminio è impossibile da dire, ma impone l'obbligo e il dovere di dire questa impossibilità. Solo i sopravvissuti sono gli unici che potrebbero dire qualcosa intorno a questo evento indicibile, ma non riescono a dirlo se non con «balbettii incompiuti, incoerenti»¹⁴. *Niciodată Destul* sembra essere proprio il correlativo oggettivo di quanto ha inteso dire Wiesel. È come se Gherasim Luca, in questo suo singolare poema, riconsegnasse in maniera rivoluzionaria la voce balbettante dei sopravvissuti al massacro della Shoah.

Con questa sperimentazione poetica di Luca – il quale, come Celan, era scampato al genocidio ebraico in Romania – ci troviamo in realtà di fronte all'inenarrabile evento secondo cui, ormai, solo il balbettio del sopravvissuto ai campi della morte è in grado di opporsi alla parola sadica e perversa degli assassini¹⁵. Si tratta, come si vede, di un'esperienza integralmente desoggettivata dell'atto poetico che si riferisce a un evento di parola – una parola afasica resa quasi irriconoscibile a partire dal trauma – in cui il parlante sembra parlare senza sapere ciò che in realtà dice. Ciò significa che il principio stesso della parola diventa qui qualcosa di alieno e di «barbaro» (anche secondo il significato proprio del termine *barbaros*, un essere non dotato di *logos*, uno straniero che non sa veramente intendere e parlare), vale a dire un essere completamente alienato che non può far altro che *balbettare* la propria condizione disumanizzata.

Il poema *Niciodată Destul* presenta dunque l'evento di una quasi assoluta desoggettivazione e «barbarizzazione» dell'evento di linguaggio, in cui il soggetto poetico cede il posto all'altro afasico, al superstite del lager, al sopravvissuto che balbetta. Luca qui non fa altro che radicalizzare un'esperienza desoggettivante implicita nell'atto di parola, ossia il fatto che tra la lingua e il discorso in atto non esista né transizione né comunicazione, ma progressivo e irreversibile ammutolimento. In *Niciodată Destul* l'enunciazione non si riferisce solo al testo dell'enunciato, ma soprattutto al suo *aver luogo*, e il soggetto poetico può mettere in funzione la lingua solo a patto di identificarsi nell'evento stesso del suo dire e non in ciò che, in esso, afasicamente viene detto; Gherasim Luca, cioè, deve integralmente abolirsi e desoggettivarsi in quanto individuo reale per diventare il soggetto dell'enunciazione e identificarsi nel puro balbettio, quasi assolutamente

privo di ogni sostanzialità e di ogni contenuto che non sia il mero riferimento all'istanza di discorso del sopravvissuto ai campi della morte¹⁶.

La memoria di questo segreto inconfessabile di Gherasim Luca è quella del non-lutto, o del lutto impossibile, un vuoto rappresentazionale che comunque si trasmette come oggetto segreto, che è incryptato, che resiste al lutto e si insinua come un idolo inattaccabile e idealizzato in un amalgama di verità e menzogna.

Come scrive giustamente Dominique Carlat: «Auschwitz serait pour Gherasim Luca le nom indélébile de l'événement par lequel l'humanité a "pris à la lettre" l'invitation de la langue à "prendre" l'esprit "pour" une chose. Auschwitz est la conséquence délicate et inéluctable d'une folie de la langue ; folie qui se perpétue, puisque victimes comme bourreaux, en ce qu'ils appartiennent encore au langage de l'humanité, ne peuvent être nommés différemment. Ils sont ceux qui *restent* et témoignent d'une entreprise qui se voulut et s'organisa *sans reste*»¹⁷.



Notes

1. Theodor W. Adorno, *Prismi*, Einaudi, Torino, 1972, p. 22.
2. Clemens-Carl Härle, *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, in *Shoah. Percorsi della memoria*, a cura di Clemens-Carl Härle, Edizioni Cronopio, Napoli, 2006, pp. 155-156.
3. Cfr. Franco Maria Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz. Il "verdetto" di Adorno e la risposta di Celan*, Mimesis, Milano-Udine, 2012, p. 20.
4. Cfr. Petre Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, a cura di G. Rotiroti, tr. it. di Irma Carannante, postfazione di Mircea Țuglea, Mimesis, Milano-Udine, 2015.
5. Cfr. Giovanni Rotiroti, *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2016.
6. Cfr. Dan Octavian Cepraga, *Esilio, eteroglossia, autotraduzione: appunti su Paul Celan* (in corso di stampa) e, in particolare, dello stesso autore, *Înstrăinare și autotraducere: câteva observații despre exilul lingvistic al lui Paul Celan* in *Terra Aliena: L'esilio degli intellettuali europei*, Padova-Venezia, 31 maggio - 2 giugno 2012, Atti del Convegno, a cura di Dan Octavian Cepraga e Alexandra Vrânceanu Pagliardini, Editura Universității din București, București, 2013, pp. 223-241.
7. La riproduzione anastatica del poema *Tangoul Morții* è contenuta in John Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press, New Haven and London, 2001, p. 29.
8. In una lettera del 23 novembre 1967 Celan rivela a Petre Solomon che alcune poesie di *Atemwende* mostrano che il suo meridiano «a nord del futuro» è sempre più rivolto «a est», come in una sorta di «anamnesi» scritturale. Le cruciali esperienze vissute in Romania ritornano prepotentemente alla memoria nonostante la distanza geografica, linguistica e temporale. Si veda Petre Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, Editura Kriterion, București, 1987, p. 238.
9. «Balbettare, in genere, è un disturbo della parola. Ma far balbettare il linguaggio è un'altra cosa. Significa imporre alla lingua, a tutti gli elementi interni della lingua, fonologici, sintattici, semantici, il lavoro della variazione continua. Credo che Gherasim Luca sia uno dei più grandi poeti francesi, di ogni tempo. Non lo si deve di certo alla sua origine romena, ma si serve di tale origine per far balbettare il francese in se stesso, con se stesso, per portare la balbuzie nel linguaggio stesso, e nella parola. Si legga o si ascolti il poema *Passionnément*,

pubblicato nel libro di Luca *Chant de la Carpe*, e che è stato registrato in un disco. Non è mai stata raggiunta una tale intensità nella lingua, né un uso così intensivo del linguaggio. Una recita in pubblico dei poemi fatta da Gherasim Luca è un avvenimento teatrale completo e meraviglioso. Allora, essere uno straniero nella propria lingua... Ciò non vuol dire parlare “come” un irlandese o un romeno parlano francese. Non sarebbe il caso né di Beckett, né di Luca. È imporre alla lingua, in quanto la si parla perfettamente e sobriamente, quella linea di variazione che farà di ognuno di noi uno straniero nella sua propria lingua, o della lingua straniera, la nostra, o della nostra lingua, un bilinguismo immanente per la nostra estraneità» (Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno*, in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano, 1978, p. 80).

10. Ovidiu Morar, *Avangardismul românesc*, Ideea Europeană, București, 2005, pp. 193-194.
11. Cfr. *Avangarda Românească*, antologia, studio introduttivo, cronologia, riferimenti critici e note di Ion Pop. postfazione di Eugen Simion, Academia Română. Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015, pp. 1175-1176.
12. Ovidiu Morar, *Avangardismul românesc*, cit., pp. 193-194.
13. Cfr. Constantin Brăiloiu, *Consigli al morto*, traduzione italiana e cura e di Dan Octavian Cepraga, stampa alternativa, Pavona, 2005.
14. Elie Wiesel, *Perorazione per i sopravvissuti*, in Id., *Un ebreo oggi. Racconti, saggi, dialoghi*, Morcelliana, Brescia, 1985, p. 214 e p. 217.
15. Cfr. anche, in tal senso, *Le secret du vide e du plein* di Gherasim Luca in *Avangarda Românească*, cit., pp. 1158-1165.
16. «Ma – come scrive Giorgio Agamben –, una volta spogliatosi di ogni realtà extralinguistica e costituitosi come soggetto dell'enunciazione, egli scopre che non è tanto a una possibilità di parola che ha avuto accesso, quanto a una impossibilità di parlare – o, piuttosto, a un esser sempre già anticipato da una potenza glossolalica su cui non ha né controllo né presa [...]. Nel presente assoluto dell'istanza di discorso, soggettivazione e desoggettivazione coincidono in ogni punto e tanto l'individuo in carne e ossa quanto il soggetto dell'enunciazione tacciono perfettamente. Il che si può anche esprimere dicendo che a parlare è non l'individuo, ma la lingua – ma questo non significa altro se non che un'impossibilità di parlare è venuta – non si sa come – alla parola» (Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, pp. 108-109).
17. Dominique Carlat, *Gherasim Luca l'intempestif*, José Corti, Paris, 1998, p. 254.

Abstract

Is it “barbaric” to write poetry after Auschwitz?
Paul Celan and Gherasim Luca's answers

This study aims to demonstrate how Paul Celan and Gherasim Luca responded to Adorno's verdict about poetry after Auschwitz. With their works *Todesfuge* and *Niciodata destul* - and many others - they revolutionized the world of poetry, opposing love to barbarism, starting from their Romanian background.

Keywords

Romanian Literature, Avanguardie, Paul Celan, Gherasim Luca, Shoah